Česká literatura v čase modernismu

Dobrava Moldanová

text po redakční úpravě

Pozn.: text bude doplněn o redakční poznámku; další korektury textu budou probíhat v rámci sazby

Obsah

Úvodní poznámka ... 4
Na přelomu 80. a 90. let ... 6
Spory o realismus ... 8
Naturalismus ... 17
Generace moderny ... 19
Literární kritika generace moderny ... 25
Poezie generace moderny ... 29
Próza generace moderny ... 48
Prozaičky na přelomu století ... 62
Básnířky na přelomu století ... 79
Druhá generace moderny. Odklon od symbolismu ... 89
První vlna expresionismu ... 108
Novoklasicismus ... 122
Zrození avantgardy ... 126
Německá literatura z Čech ... 134
Vývoj literární historie od let 80. 19. století do 1. světové války ... 140
První světová válka ... 144
Próza po první světové válce ... 147
Téma první světové války ... 150
Česká antimilitaristická tradice a zážitek 1. světové války ... 153
Legionářská literatura ... 158
Generace avantgrady ... 163
Devětsil ... 168
Poetismus ... 181
Literární skupina ... 197
Druhá vlna básnických debutů ... 201
Experimentující a avantgardní próza ... 205
Krize avantgardy ... 217
Surrealismus ... 223
Poezie ticha a času ... 228
Hledání nového epického tvaru – próza třicátých let ... 241
Venkovské a regionální téma ... 241
Ruralisté ... 244
Historická próza ... 249
Zrození psychologické prózy a nová podoba společenského románu ... 255
Poezie roku 1938 ... 265
Poezie za protektorátu ... 274

Nástup ortenovské generace ... 275
Skupina 42 ... 284
Próza válečného období ... 293
Rozvoj historické prózy ... 296
Psychologická próza ... 302
Humoristická próza ... 308
Vývoj literární vědy v období mezi dvěma válkami ... 310
Od května 1945 k únoru 1948 ... 315
Literatura po únoru 1948 ... 324
Literatura mimo oficiální struktury ... 336
První „obleva“ ... 346
Próza druhé poloviny 50. let. Pozvolné narušování schématu ... 358
Drama a divadlo 50. letech ... 363
První půle 60. let ... 368
Básnické debuty generace Tváře a Sešitů ... 373
Vrcholy poezie 60. let ... 385
Próza druhé poloviny 60. let ... 389
Myšlení o literatuře ... 401
Summary ... 406
Citovaná umělecká literatura ... 412
Citovaná sekundární literatura ... 415

Úvodní poznámka

Literární období, které označujeme v této práci jako období modernismu, je přibližně vymezeno léty 1890 a 1970. Charakterizuje je odklon od konceptů, které ovládaly 19. století s jeho historizujícím nacionalismem, akcent na individualismus a vůli k uměleckému experimentu. Zdrojem inspirace modernistického umění je osobní prožitek, vyjádřený s maximální otevřeností novými uměleckými prostředky.

Vnitřní předěly tohoto období, které trvalo zhruba 80 let, tvoří generačně podmíněné proměny poetiky, spojené s rozvojem významných uměleckých směrů, k nám přicházejících z vyspělých kultur evropských. Velký vliv měly i mezníky historické, které celkem organické střídání směrů a generací narušily. Dvě ničivé války a nástup totalitních režimů, které znamenaly zásadní zásah do životů jednotlivců i celé společnosti, hluboce zasáhly i oblast uměleckou. Literatura (stejně jako ostatní umělecké obory) na ně nemohla nereagovat.

Modernisté ve svých programech, a to platilo o situaci u nás i v celé Evropě, zdůrazňovali společenskou odpovědnost umělce a své programy často formulovali v úzké návaznosti na programy společenské: manifest České moderny, stejně jako programy proletářského umění či poetismu, surrealismu a socialistického realismu se vztahovaly nejen k problémům literatury, ale i k sociálním a přímo politickým problémům své doby. Umělci se hlásili ke své spoluodpovědnosti za ně.

Exkluzivita modernistického umění, jeho elitářství a jistá nesrozumitelnost daná hledáním nových přístupů se ale ukázaly jako úskalí, která šlo jen obtížně překonat, byť se umělci upřímně snažili najít společnou řeč s programy usilujícími o emancipaci sociální, genderovou a národnostní, které podporovali. Napětí mezi požadavkem individuální svobody a požadavkem občanské angažovanosti umělců byla nejen hybnou silou modernistického umění, ale i zdrojem konfliktů a někdy i osobních tragédií.

Nástup totalitních režimů, které vznikaly z krizí tehdejší společnosti a často proklamovaly ideály modernistickým umělcům blízké (obě evropské totality se hlásily shodně k socialismu), definitivně rozbil naděje sloučit neslučitelné. Modernistické umění bylo označeno jako zvrhlé: v Německu hořely hranice z artefaktů modernistických umělců. U nás o dvacet let později nebyly podobné akce tak spektakulární: místo hořících hranic to byly např. lisy ve sběrnách starého papíru, kde končily knihy vyřazené z knihoven.

Výklad, který tato práce přináší, je koncipován jako „příběh literatury“. Všímá si zlomových momentů a klíčových osobností a děl, připomíná, možná až disproporčně, i vedlejší a zapomínané proudy a osobnosti. To vyjadřuje naše přesvědčení, že je třeba stále překonávat hranice mezi tím, co je vžité, co tvoří mainstream, a hledat hodnoty i na okrajích kánonu.

Na přelomu 80. a 90. let

Na přelomu 80. a 90. let 19. století byl stav české kultury radikálně odlišný od toho, jak vypadala na počátku století. Stačilo se projít po Praze: čerstvě dostavěné Národní divadlo, novostavby Musea království Českého, Uměleckoprůmyslového muzea, Rudolfina, které vznikly jako budovy důležitých českých kulturních institucí, byly nepřehlédnutelným svědectvím rozvinutého národního kulturního života. Čeština, v době Jungmannově jazyk málo vyhovující rozvíjející se české kultuře, se v té době bezpečně vrátila do řad evropských kulturních jazyků, i když česká literatura zdaleka nepřekonala bariéru provincionalismu a nevyrovnala dosud zpoždění, které měla za vyspělými evropskými literaturami. Díky pilné překladatelské práci se však tato vzdálenost podstatně zmenšovala. Vycházela významná díla světových autorů, která sloužila jako korektiv a jako inspirace domácí tvorby. Na tomto stavu měly zásluhu hned dvě umělecké generace: májovská z přelomu 50. a 60. let 19. století a generace ruchovsko-lumírovská, debutující zhruba o deset let později. Byla tedy řada důvodů pro hrdost nad tím, co bylo v oblasti kultury obecně a v písemnictví zvláště vykonáno.

Přesto však byla 80. léta současníky pociťována jako doba krize: vyostřující se politické spory mezi staročechy a mladočechy, zápasy, které rozštěpily dlouho jednotnou národní společnost na dva rozhádané a nečistě bojující tábory, se promítly zejména do tvorby generace, která stála v té době na vrcholu svých sil, tedy zmiňované generace ruchovsko-lumírovské. Její příslušníci se pokusili najít východisko důrazem na ideální hodnoty, na nadosobní horizont literatury, ať už to byl horizont národní, či světoobčanský (Eliška Krásnohorská /1847–1926/, Svatopluk Čech /1846–1908/, Josef Václav Sládek /1845–1912/, Jaroslav Vrchlický /1853–1912/ aj.). Zároveň ale vesměs vnímali iluzivnost takového řešení i to, že se lpěním na těchto hodnotách vzdalují mentalitě doby, konzervují stav, který se přežil, uzavírají českou kulturu do provinční uzavřenosti.

Tuto dvojakost situace můžeme vidět na vývoji díla autora ve své době nejvíce ceněného, **Jaroslava Vrchlického**, který měl tehdy zdánlivě neotřesitelné postavení vedoucí osobnosti české literatury. Od poloviny 80. let se objevuje v jeho tvorbě nový tón. V intimní lyrice, vznikající paralelně s epickou a reflexivní poezií a mířící právě k nadosobním a všelidským hodnotám, nejen sílí melancholické tóny (*Hořká jádra* /1889/, *É morta* /1889/), do té doby u Vrchlického nevídané, ale mění se i básníkův postoj ke skutečnosti. Necítí se už hlasatelem

obecně platných pravd o životě, ale vypovídá s velkou mírou otevřenosti o své osobní krizi, o svých bolestech a zmatcích. Za přelomovou knihu jsou považována *Okna v bouři* /1894/, v nichž se proměna jeho básnického gesta dokonává. Nemění se tu nijak důsledně básnické prostředky charakteristické pro lumírovce (slovní inverze, do dokonalosti vybroušený pravidelný verš převážně jambického spádu a slovní novotvary vytvářené pro potřebu tohoto striktně pravidelného verše); co se mění, je obsah výpovědi i charakter lyrického hrdiny. Jestliže se ve své předchozí tvorbě Vrchlický učil u francouzských parnasistů, nyní s užitkem četl (a také do češtiny překládal) i francouzské básníky mladší, které chápeme jako předchůdce evropské moderní poezie, Charlese Baudelaira, Stéphana Mallarméa, Artura Rimbauda, tedy ty, pro něž se ustálilo označení prokletí básníci.

Z generace lumírovců vykročil novým směrem ještě výrazněji **Julius Zeyer** /1841–1901/. Jeho situace osamělého člověka, žijícího v konfliktu se světem, snílka, uzavřeného do světa fantazií a jen obtížně se sžívajícího se společností, ho vyčlenila z generačních svazků. Jeho osobnost stejně jako život mimo oficiální literární struktury předjímaly postoje dekadentů a sbližovaly ho s nimi. „Osobním osudem uskutečnil s důsledností, nikoli bez obětí, pokus vyřaditi se z měšťanské třídy, kam náležel rodem i svým původem, a také pohrdal životními hodnotami, pro buržoazii typickými. Postavil proti ní čistě romanticky ideál nezávislého umělce, stojícího se svou myšlenkou, se svým snem, se svou tvorbou mimo společnost a mnohdy přímo i proti ní. Byl to ryzí ideál lumírovců, který dovedl realizovati právě jen sám Zeyer, muž bez rodiny, bez občanského povolání, bez společenských aspirací a skoro bez potřeb, jenž mezi svými druhy si jediné zasloužil práva, stavěti na vrchol kultury vedle myslitele a umělce také světce“ (Novák, cit. dle Pohorský, 1986, s. 114).

Značná část Zeyerovy tvorby básnické, prozaické i dramatické rostla z kulturní inspirace, tvoří ji „obnovené obrazy“ (tento termín je převzat z názvu jeho povídkové knihy z roku 1894/), tj. nové zpracování starých látek z evropského, ale i orientálního písemnictví. Zeyera přitahovala exotika starověkých a orientálních kultur, stejně jako evropská tradice keltská (drama *Legenda z Erinu* /1886/), raně středověká (básnická skladba *Karolinská epopeja* /1896/) či gotická (próza *Román o věrném přátelství Amise a Amila* /1880/). Interpretuje je v podstatě romanticky, akcentuje mytologické a fantastické prvky těchto látek, vybírá si hrdinské příběhy o lidech prudkých vášní a velkých citů, tedy o lidech v jeho očích velmi odlišných od

pragmatických a přízemních současníků. Zeyerův odstup od současného světa vyjadřují nejsilněji romány *Jan Maria Plojhar* /1891/ a *Dům U tonoucí hvězdy* /1897/, jimiž se nejvíce přiblížil senzibilitě mladé generace. V románě Jan Maria Plojhar, obsahujícím řadu autobiografických prvků, představuje Zeyer čtenáři složitého a vnitřně rozháraného hrdinu, který hledá východisko ze svého stavu v aktivním činu, jehož ale není schopen. F. X. Šalda přesně vystihl tento přechodný charakter Zeyerova díla, když o Plojharovi napsal: „Zeyerův Plojhar je dekadent, který ztratil čistý poměr k životu a ženě, a je spasen, alespoň duševně, velikou, absolutní, až k smrti obětavou láskou čisté ženy. Force Zeyerova není však v psychologické analysi, která je […] dosti mdlá, málo prohloubená a trpělivá; Zeyer zůstává i tu romantikem, který podává typ v celkovém efektním osvětlení a nestará se o analytickou přesnost a podrobnost“ (Šalda, 1951b, s. 35). Zeyerův román je ještě stavěn na pozadí norem romantického vlasteneckého románu s tajemstvím, ale typem ústřední postavy a základním konfliktem zároveň stojí jako první v řadě románů ztracených iluzí, které se stanou příznačným románovým žánrem generace moderny.

Spory o realismus

Když byla roku 1882 německá Karlo-Ferdinandova univerzita rozdělena na dvě části, českou a německou, přišla na nově budované katedry české univerzity řada mladých profesorů, hlásících se k programu nezávislé vědy, „vědy pro vědu“. Zastávali stanovisko pozitivistické vědecké metody, akcentující poznání oproštěné od mimovědeckých aspektů, tj. vědy, která nemá být podřízena jakýmkoli praktickým účelům, tedy ani službě národní věci.

Tento akcent na „čistotu vědy“ přinesl ale paradoxně problém velmi neakademický, konkrétně se dotýkající českého politického života. Šlo o spory o Rukopisy (Rukopis Královédvorský a Rukopis Zelenohorský, dále jen RKZ), které zahájil časopis Athenaeum (redaktorem byl Tomáš Garrigue Masaryk) v roce 1886. Mladí profesoři z českých univerzitních stolic zpochybnili vědeckou analýzou svatosvatou národní památku. Oba rukopisy označili po důkladné analýze historické (Jaroslav Goll /1846–1929/), lingvistické (Jan Gebauer /1838–1907/), estetické (Otakar Hostinský /1847–1910/) a sociologické (Tomáš Garrigue Masaryk /1850–1937/) za padělky.

Nebylo to poprvé, kdy byly vysloveny pochybnosti o RKZ. Už v době jejich „objevení“ Josef Dobrovský zapochyboval o pravosti Rukopisu zelenohorského a později, zejména v německém a rakouském vědeckém prostředí (například mimo jiné Julius Feifalik a Alois Vojtěch Šembera, oba českého původu), byla proti oběma vznesena řada námitek, českou vlasteneckou společností odmítaných. Ještě nedávno před Masarykovým vystoupením se stal obětí pseudovlasteneckých štvanic středoškolský profesor Antonín Vašek, otec básníka Petra Bezruče, který uveřejnil své pochyby o pravosti RKZ ve spisu *Filologický důkaz, že Rukopis královédvorský a zelenohorský, též zlomek evangelia sv. Jana jsou podvržená díla V. Hanky* (Vašek, 1879). Novum bylo, že se ozvaly tak pádné argumenty z úst autoritativních osobností české vědy. Polemika, která okolo Rukopisů vznikla, měla dvě polohy, jednu odbornou, druhou etickou, a právě ta byla v dané souvislosti podstatná. V bojích o RKZ šlo o etické hodnoty, které mladí vědci nadřazovali taktice politického zápasu o přesvědčení, že nelze stavět národní sebevědomí na lži, byť byla sebekrásnější.

O další téma k polemice se postaral mladý Masarykův žák **Hubert Gordon Schauer** /1862–1892/, který v nově založeném časopise Čas, redigovaném Masarykovým stoupencem, novinářem a prozaikem **Janem Herbenem** /1857–1936/, uveřejnil na konci téhož roku 1886 nepodepsanou stať *Naše dvě otázky*, v níž položil před čtenáře šokující problém: nebylo by bývalo rozumnější než skoro sto let pracovat na národním obrození připojit se k vyspělé německé kultuře a energii, takto ušetřenou, využít pro rozkvět evropské kultury? Co vlastně přináší česká kultura kultuře evropské? Co ji opravňuje k svébytnému životu? Sám Schauer, podobně jako další čeští kulturní činitelé, svým životem i prací na první otázku odpověděl jednoznačně. Podobně jako Karolina Světlá, Miroslav Tyrš, Jindřich Fügner, Teréza Nováková, Julius Zeyer a další se v mládí rozhodoval, zda bude Čechem nebo Němcem (pocházel z česko-německé rodiny, po matce Čech, po otci Němec), a posléze vědomě přijal úděl českého vzdělance.

Článek byl připisován Masarykovi, který byl za něj označen „filosofem národní samovraždy“ (s narážkou na jeho habilitační spis věnovaný problematice sebevraždy /1878/), i když sám Masaryk Schauera za uveřejnění stati kritizoval. Z této atmosféry pak vyrostla i série Masarykových článků uveřejňovaných v Naší době na začátku 90. let a shrnutých do slavné knihy *Česká otázka*, která vyšla roku 1895. V ní (a také v dalších knihách na ni bezprostředně

navazujících, *Jan Hus* a *Naše nynější krize*) Masaryk interpretoval klíčová období české minulosti z hlediska „ideálu humanitního“ a zformuloval i východiska své politiky, označované slovem realistická. Jejími základními rysy byl antiromantismus, střízlivé posuzování reality a odpor k okázalému vlastenectví. Tento Masarykův postoj souzněl s proměnou, která se začínala stále výrazněji projevovat v kultuře. Autory starší, přes všechny rozdíly, spojoval názor na úlohu spisovatele v národním životě. Kladli ve své většině na první místo povinnost sloužit vlasti a pracovat pro její rozkvět, podřídit svou individualitu této službě. Generace, která se hlásí ke slovu na přelomu 80. a 90. let, tuto roli nepřijímá, vnímá ji jako příliš svazující, romantickou a přežilou.

Ve spirále se tu vrací tradiční spor, který známe z polemiky o Máchu, z diskuzí o „škodlivých směrech“, které vedl v 60. letech 19. století mladý Jan Neruda s Jakubem Malým, nebo ze sporu Lumíru s Osvětou ze 70. let, kdy se vyostřil protiklad literatury národní, vlastenecké a literatury bez atributu, literatury rostoucí z umělcovy potřeby sebevyjádření, vyjádření vlastní vize, a vědomě se konfrontující s literaturou evropskou. Nyní národně výchovné stanovisko hájí zejména skupina moravských spisovatelů, soustředěných okolo brněnského gymnazijního profesora **Františka Bartoše** /1837–1906/ a označovaných jako moravská kritika. Její představitelé (vedle Františka Bartoše to byli zejména Leander Čech /1854–1911/, Jan Herben /1857–1936/ a Ferdinand Schulz /1835–1905/) viděli v lidu, v souladu s obrozeneckou romantickou koncepcí, zdroj morální a kulturní síly národa. Podle toho i literaturu hodnotili. V jejich pojetí je nejdůležitějším výrazem národního života a její hodnota tkví ve vlastenecké a etické orientaci. Proto se staví kriticky např. k umělecké praxi lumírovců, kterou označují jako kosmopolitickou. Příkladem je jim zejména literatura ruská, N. V. Gogol, I. S. Turgeněv, M. J. Saltykov-Ščedrin, která v té době byla u nás hojně překládána a vycházela soustavně v Ruské knihovně nakladatelství J. Otty. Leander Čech formuluje jako základní požadavek této literatury, která přijímá označení realistická, typičnost: „Každá jednotlivá osoba, kterou básník vytvoří, jest tu reprezentantem mnohých, které žijí. Básník jednotlivé city, nálady, tužby i snahy skládá ve skupiny a z nich tvoří osoby své i děje“ (Čech, cit. dle Brabec, 1964, s. 91).

Realistická kritika velmi dobře přijala dílo **Ignáta Herrmanna** /1854–1935/, který svými žánrovými obrázky z prostředí řemeslnické a maloúřednické Prahy byl vnímán jako přímý pokračovatel Jana Nerudy (*Drobní lidé* /1887/, *U snědeného krámu* /1890/, *Otec Kondelík a*

ženich Vejvara /1898/ aj.), a **Matěje Anastasia Šimáčka** /1860–1913/, který zachytil svět průmyslových podniků a strastiplný osud proletářů v nich (*U řezaček* /1888/, *Duše továrny* /1894/) i proměny české měš'tanskéměšťanské společnosti (*Ze zápisků phil. studenta Filipa Kořínka* /1893–1897/, *Světla minulosti* /1901/ aj.). Přesto však je rozvoj realistické prózy na sklonku století spojen především se dvěma tématy, historickým a vesnickým.

Realistická umělecká metoda byla – v souladu s pozitivistickou filozofií – založena na pečlivém zkoumání jevového světa. Příběhy, které autoři vyprávějí, jsou zasazeny do detailně popsaného prostředí, do reálné krajiny, často do regionu, odkud pocházeli. Jejich hrdinové jsou přesně popsáni: dozvídáme se, jak vypadali, jak se oblékali, jaké předměty je obklopovaly. I jejich příběhy jsou stavěny s péčí o každý detail. Základním rysem realistické metody je typizace, objevování čehosi společného a charakteristického pro danou společenskou vrstvu, dobu či prostředí. Na rozdíl od romantické literatury, soustřeďující pozornost k výjimečným osobnostem a výjimečným osudům, odehrávajícím se v romaneskním prostředí, realistický autor hledá typické postavy v typickém prostředí a usiluje o to, aby i jejich příběhy byly typické, tedy aby je bylo možné vztáhnout ke zkušenosti nadindividuální.

K teoretické formulaci základních rysů českého realismu dospěl muzikolog a estetik **Otakar Hostinský** /1847–1910/. Podíval se na problém ne z hlediska vztahu umělce a společnosti, tedy jako na problém politický (tento aspekt byl u kritiků Času prvořadý), ale z hlediska své vědní disciplíny. Ve statích *O pokroku v umění* /1889/ a *O realismu uměleckém* /1891/ ukázal na konkrétních analýzách mnohotvárnost moderního realismu. Vymezil další důležitý pojem, tendenčnost, zdůraznil, že protiklad pravdy a krásy je uměle vykonstruovaný a uměleckou pravdu pojal jako estetickou kategorii. Odmítl zjednodušující představy, že pravdivost díla je dána jeho faktografickou věrností, zdůraznil zřetel k celku díla, který má být nadřazen zájmu o detail, a konečně říká: „Realismus umělecký není […] dán ani historickou pravdivostí, tj. skutečností zobrazeného předmětu, ani osobní zkušeností umělcovou, nezakládá se výhradně na pravdě v nejvlastnějším slova toho smyslu, nýbrž na *pravděpodobnosti* obrazu“ (Hostinský, 1956, s. 151).

Historická próza měla v kontextu národní literatury už od obrození velmi exponované místo: jejím úkolem bylo ukazovat národu, hledajícímu svou identitu v novodobém světě, slavnou českou minulost jako inspiraci i jako vážný argument pro jeho politické cíle. Z původního

zábavného čtení se tak stával významný nástroj národní výchovy. Doznával walterscottovský romantismus, který vybavil historický román barvitou fabulí a položil důraz na dynamický příběh drobných lidí žijících jakoby na okraji velkého příběhu dějin (ozvuky tohoto románového typu vidíme ještě u mladého Jiráska), a ke slovu se hlásilo nové pojetí historické prózy, spojené se snahou podat obraz minulosti co možno věrně a na základě důkladného pramenného studia. Pozornost romanopisců se obracela na ta období českých dějin, která byla heroická, vedla národ ke statečnému a aktivnímu postoji k životu. Polemizovali s představou malosti, ale také zdůrazňovali etické hodnoty spojené s vrcholnými obdobími národního života, lidové kořeny národní kultury. Historické povídky a romány zdůrazňovaly, že jádro národa tvoří prostí lidé, kteří byli tradičně nositeli dějinného pokroku i oběťmi prohraných zápasů o něj, a jejich autoři se obraceli k lidovému čtenáři se snahou vylíčit mu tyto hrdiny jako jeho přímé předky. Z této filozofie rostlo dílo Václava Beneše Třebízského, Aloise Jiráska a Zikmunda Wintera.

Václav Beneš, podle rodiště **Třebízský** /1849–1884/, katolický kněz, čerpal pro svá díla materiál zejména z Palackého Dějin národu českého v Čechách a v Moravě, ale i z farních a městských archivů. Zaměřil pozornost na husitství (*V červáncích kalicha* /1874/ aj.) a na pobělohorskou dobu, již chápal jako dobu největšího národního ponížení a utrpení (např. *Trnová koruna* /1881/). Jeho pojetí lidského osudu bylo ještě v podstatě romantické.

Podobně romanticky začíná i **Alois Jirásek** /1851–1930/, jehož první romány jsou vlasteneckými romány s tajemstvím (*Skaláci* /1875/). Jeho zásluhou v českém literárním kontextu postupně zdomácňuje široce pojatá románová freska (*Mezi proudy* /1891/, *Proti všem* /1894/, *Bratrstvo* /1902, 1905, 1909/, *Temno* /1915/), založená na detailním archivním studiu. Další žánrový typ, spojený s tvorbou Jiráskovou, byla románové kronika (*F. L. Věk* /1890, 1895, 1898, 1901, 1907/, díl 1–5, *U nás* /1897, 1899, 1903, 1904/, díl 1–4), kde pracuje s rozsáhlou skupinou postav a usiluje postihnout celou historickou epochu. Jiráskovo dílo po desetiletí patřilo k nejpopulárnějším, vycházelo v dalších a dalších vydáních. Sebrané spisy, vydávané opakovaně, obsáhly víc než 45 svazků románů, povídek, ale i úspěšných divadelních her, z nichž největší proslulosti dosáhla *Lucerna* /1905/. Jeho výklad dějin se stal téměř kanonický. Až obludných rozměrů dosáhl kult Jiráska v 50. letech 20. století, kdy si dílo tohoto konzervativně smýšlejícího spisovatele přivlastnila komunistická propaganda a ústy Zdeňka

Nejedlého ho interpretovala v duchu svých politických cílů. To přispělo k diskreditaci dobrého realistického autora, který v následujícím období upadal do zapomnění.

I pro **Zikmunda Wintera** /1846–1912/ byla zdrojem inspirace práce v archivu. Jeho beletrie se bezprostředně váže na jeho rozsáhlou a velmi cennou práci historickou a kulturněhistorickou (*Kulturní obraz českých měst* /1890–1892/, *Kuchyně a stůl našich předků* /1892/, *Přepych uměleckého průmyslu v měšťanských domech* /1893/, *Děje vysokých škol pražských* /1897/, *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve XIV. a XV. století* /1906/ a mnoho dalších). Ve svých povídkách zpracovává zajímavé lidské osudy, často příběhy lidí v krajní, morálně exponované situaci (*Rakovnické obrázky* /1888/, *Pražské obrázky* /1893/, *Rozina sebranec* /190 Takovým je i příběh jeho jediného románu, *Mistra Kampana* /1909/, v němž podal obraz mravních dilemat českého intelektuála v pobělohorské době.

Neméně produktivní byl žánr vesnické povídky a románu, který zejména díky tvůrčí aktivitě Karoliny Světlé byl jedním z prestižních žánrů 60. a 70. let. Na její impulz bezprostředně navázala **Teréza Nováková** /1853–1912/, která po raných pracích, psaných ještě v romantickém duchu (*Maloměstský román* /1890/), objevila pro sebe region východních Čech. Studium národopisu, jemuž se věnovala za svého pobytu v Litomyšli, jí otevřelo cestu k venkovskému prostředí, kam umístila svá vrcholná díla, romány *Jan Jílek* /1904/, *Jiří Šmatlán* /1906/, *Na Librově gruntě* /1907/, *Děti čistého živé*ho /1909/ a Drašar /1914/ i soubory povídek *Úlomky žuly* /1902/ a Z *kamenité stezky* /1908/. Nováková se tu postupně dopracovala k žánru monografického románu, soustředěného na výraznou a typickou osobnost. Většina jejích současníků však tíhla k žánru kroniky a rozsáhlé románové fresky, jejímž hrdinou nebývá jedinec, ale venkovská komunita a která usiluje postihnout venkovský život v celé jeho šíři. Zde je vývoj vesnického románu velmi podobný vývoji historické prózy. Vedle Jiráskových historických románových kronik vznikají do venkovského prostředí zasazené románové kroniky *Do třetího i čtvrtého pokolení* /1889–1892/ Jana Herbena, *Rok na vsi* /1903–1904/ bratří Viléma a Aloise Mrštíků a zejména *Naši* Josefa Holečka (10 dílů, první část vyšla 1898, desátá kniha po autorově smrti 1930, práce nebyla dokončena), zachycující vesnici v podstatě současnou. Holečkovo dílo naznačuje, že i uvnitř realistického proudu české prózy dochází k výraznému posunu, že se vyvíjí pojetí tradičního vesnického tématu i žánr s tímto tématem spojený od dokumentární kroniky směrem k pokusu vytvořit vizi ideálního národního života.

Josef Holeček /1853–1929/ vstoupil do literatury polemikou s Vítězslavem Hálkem, v níž napadl vedoucího představitele tehdejšího českého literárního Parnasu. V této linii celý život pokračoval: vedl spor s romantismem (ten byl ostatně klíčovým momentem jeho sporu s Hálkem), spor o orientaci české kultury stejně jako politiky, spor o pojetí českých tradic, spor o podobu slovanské vzájemnosti i o společenskou funkci literatury a také – nepřímo – spor o literární obraz vesnice. Vnější osudy jeho díla se dají charakterizovat jako permanentní spor se čtenářem, kterého Holečkovo dílo překvapovalo svou nekonformností s tradičními vzorci. Zatímco většina autorů próz s venkovskou tematikou – ať již to byl Karel Václav Rais, Jindřich Šimon Baar, později Jan Vrba a mnozí další – snadno pronikala ke čtenáři a získala si oblibu a ohlas v nejširších čtenářských vrstvách, Holeček tento statut neměl. Měl proto i problémy s nakladateli – značnou část svých spisů vydával vlastním nákladem –, protože to, co psal, neodpovídalo očekávání, s nímž český čtenář dílo o vesnici otevíral.

Na druhé straně je třeba vidět, že měl Holeček své oddané a věrné ctitele, kteří si vážili jeho díla právě pro jeho samorostlost a ryzost. Mezi tyto ctitele patřil i F. X. Šalda, který ho označil za *obra české literatury* (Šalda, 1963, s. 40).

Naše, své ústřední dílo, začal Josef Holeček psát až po své čtyřicítce. Literárně činný byl ovšem již od studií. Proslul zejména prózami ze života jižních Slovanů, které dobře poznal za svého pobytu na Balkáně, kde byl nejen vychovatelem v Záhřebu, ale i zpravodajem Národních listů za povstání v Hercegovině /1875/ a za bojů proti Turkům v Černé Hoře /1876/. Z těchto pobytů vytěžil náměty pro knihy *Černá Hora* /1876/, *Za svobodu* /1878–1880/ (tři svazky), *Černohorské povídky* /1880, 1881/ (dva svazky), *Černá Hora v míru* /1883, 1884/, *Kresby černohorské* /1884, 1888, 1889/. Podobně procestoval Slovensko, tehdy součást východní poloviny Rakouska-Uherska, Uherského království, podnikl opakované cesty do Ruska (*Zájezd na Rus* /1896–1903/, *Rusko-české kapitoly* /1891/. Patřil k vynikajícím znalcům slovanských literatur. Také z nich hojně překládal (*Junácké písně národa bulharského* /1874, 1875/, *Písně hercegovské* /1877/, *Kanteletar* /1905/, *Srbská národní epika* /1909, 1915, 1926/, čtyři svazky, *Národní epika bosenských mohamedánů* /1918–1920/, dva svazky, a další). Svými názory na slovanský svět a jeho úlohu v Evropě byl zejména blízký ruským slavjanofilům. Shodně s nimi spatřoval ve venkovském lidu a v tradičním starobylém uspořádání jeho života zdroj mravní síly slovanských národů, v jejichž budoucnost a historické poslání hluboce věřil. Holeček hleděl

s určitou nedůvěrou na rozvíjející se život moderních průmyslových center a v životním stylu lidí z měst shledával rysy úpadku. Žádal návrat k tradici vesnických občin, k tradiční morálce venkovských lidí založené na hlubokém náboženském prožitku. Jako novinář (nejdelší bylo jeho působení v redakci Národních listů, kde vedl v letech 1884–1918 slovanskou rubriku) vtělil tyto své názory do řady knih politických úvah (*Česká šlechta* /1918/, *Tragédie Julia Grégra* /1914–1918/) a do svých pamětí, pětisvazkového *Pera* /1922–1925/; závěrečný svazek *Má svépomoc* /1931/ (posmrtně), ale také z tohoto zorného úhlu hodnotil život v první republice (*První tříletí Československé republiky*, /1922/). To všechno nebylo bez vlivu na koncepci Našich.

Při úvahách o místě Našich ve vývoji české prózy je důležité si uvědomit, že první knihy Našich vznikají v časové blízkosti jednak velkých románových kronik, o nichž jsme mluvili, ale i mnoha dalších děl, v nichž se čeští autoři realistické orientace vracejí do kraje, ze kterého pocházejí, aby tam hledali kořeny národního života, hmotné i duchovní tradice. Není to jen zájem o místní kolorit a zvykosloví, i když právě v této době se jim věnuje velká pozornost. Krajina domova pro tyto autory znamená daleko více než pestrý rámec epického vyprávění. Návraty do ní vedou k zamyšlení nad řádem života, nad vlastní podstatou, nad sebou samým jako jedincem i jako členem kolektivu, jakési širší rodiny, jejíž znaky nese každý obyvatel rodného kraje. Akcentují to už názvy knih, které jsme jmenovali. Ne náhodou mluví Herben o „třetím i čtvrtém pokolení“, ne náhodou nazývá Jirásek svou románovou kroniku, jíž se vrací do rodného kraje, slovy „u nás“, a stejně významově zatížené je i Holečkovo „naši“.

Holečkovu románovou epopej otvírá esej nazvaný *Jak u nás žijou a umírají*, který je pokusem o kolektivní portrét těchto „našich“, pokusem o stanovení jejich fyzického – a ještě více psychického a mravního – typu, jak se vyvinul v historickém čase a v konkrétním prostoru. Souznění povahy člověka a charakteru krajiny je ústředním prvkem, který spojuje rozsáhlé a nestejnorodé dílo v organický celek, váže četné esejistické pasáže s ryze výpravnými částmi. Tento esej obsahuje autorovu vizi rodného kraje. Podobné esejistické a úvahové vložky (v některých případech odkazující na epistolární formu) se však objevují v celém díle. Jádro románové kroniky však tvoří příběhy: Holeček hovoří o tom, že do Našich je vloženo několik v podstatě samostatných venkovských románů. Příběh je pro Holečka svým způsobem

exemplem, na němž ukazuje, kam lidské skutky míří a jaké mají důsledky. Proto mají tyto individuální příběhy platnost především jako součásti kolektivního osudu.

V Našich se ale objevují i segmenty, které jsou inspirovány i dalšími žánry, pohádkami, apokryfními příběhy, mravoličnými knížkami lidového čtení či kalendářovými povídkami. Do prozaického díla tu vstupují i veršované útvary, lidové balady, lyrické písně, ale i epika naučně mravokárná, která z umělé literatury zmizela před staletími a žila jen v ústní tradici. Verši hovoří představený obce při *sypané*, když napomíná sousedy ke svornosti a pořádku, *písničkami* mluví starosvaté na selské svatbě, když dávají snoubencům rady do života. Do verše je vtěleno poučení otce synovi, poučení nejen jak žít, ale i zcela prozaická instrukce hospodářská. Tyto verše jsou výrazem kolektivní moudrosti, kterou lidé uchovávají po generace a kterou si připomínají s určitou obřadností v klíčových chvílích individuálního i kolektivního života. Verš tuto obřadnost akcentuje, monumentalizuje obsah sdělení i gesto mluvčího.

V jistém smyslu souběžné s Holečkovou snahou ukázat jihočeskou vesnici a její morální tradici je dílo jiného jihočeského rodáka, **Jindřicha Šimona Baara** /1869–1925/. Vedle románů a povídek ze života venkovských kněží (*Cestou křížovou* /1900/, *Farská panička* /1906/, *Holoubek* /1920/) proslul jako autor čtivých próz z venkovského života (*Jan Cimbura* /1908/) a historické trilogie o událostech na Chodsku v roce 1848 (*Paní komisarka* /1923/, *Osmačtyřicátníci* /1924/, *Lůsy* /1925/). Tradice vesnického románu, který se postupně stěhuje z „velké“ literatury do oblasti lidového čtení, doznívá ve 20. a 30. letech, zejména tvorbou jiného chodského autora, Jana Vrby /1889–1961/, nebo Jana Morávka /1888–1858/, který své čtenářsky úspěšné romány situoval do Posázaví. V té době ovšem dochází k posunu v pojetí této tematiky a ke splývání s ruralismem.

Naturalismus

Ve své kritické praxi mladí autoři soustředění okolo časopisu Čas (vedle redaktora Jana Herbena to byl především Hubert Gordon Schauer) formulují nové požadavky na umělecké dílo, odvolávají se na ruské autory, kteří jim imponují nejen realistickou uměleckou metodou, ale především etickým akcentem svých děl. Nově se mezi jejich vzory objevuje jméno francouzského spisovatele Émila Zoly, konzervativní kritikou odmítaného pro údajnou drastičnost a cynismus jeho knih. Zola navíc působí nejen uměleckou odvahou, s níž odkrývá temné stránky lidské existence, ale i jako autor angažující se s mimořádnou statečností v politickém dění své země. Jeho aktivita v Dreyfusově aféře, kdy vystoupil proti antisemitismu francouzské oficiální politiky, mu získala jméno – dobré i špatné – po celé Evropě. A s Émilem Zolou se objevuje také nový pojem: naturalismus.

Významnou roli v bojích o naturalismus, který byl chápán jako důsledný realismus nepotlačující ani temné stránky života, sehrál mladý prozaik a překladatel Vilém Mrštík (jeho kritická aktivita je souhrnně zachycena v knize *Moje sny. Pia desideria* /1902, 1903/, 2 svazky), který v řadě statí rozpracoval některá kritéria a teoretické pojmy, zejména pojem typizace, známý už ze statí Leandera Čecha. Byl méně dogmatický než tento kritik, když zdůraznil, že *typismus kresby je v bohatě individualizovaném sociálně typickém zjevu*. Mrštík byl velmi dobře seznámen s ruskou a francouzskou románovou tvorbou i tamní literární kritikou, a snažil se spojit tyto podněty jak v kritické praxi, tak ve vlastní beletristické tvorbě.

Mapování diskuzí o realismu ztěžuje skutečnost, že se tu objevuje pojem realismus přinejmenším ve dvou různých významech. V prvním případě je položen důraz na příkladnost, ideálnost vytvářeného obrazu, v druhém případě – a zde jde vlastně spíš o fenomén v evropské literatuře označovaný jako naturalismus – na krajně otevřenou a upřímnou výpověď o syrové realitě, která člověka obklopuje. Naznačují to reakce kritiků ruchovské generace na díla, která představovala příklady úspěšné realizace programu nového realismu, stejně jako reakce realistické kritiky na díla ruchovsko-lumírovských autorů. Nad dramatem **Gabriely Preissové** /1862–1946/ *Její pastorkyňa* /1890), kterým moderní realistické drama (vedle Stroupežnického *Našich furiantů* /1887/, a *Maryši* bratří Mrštíků /1894/ dobylo Národní divadlo, Eliška Krásnohorská poznamenává v Květech roku 1891 s výtkou, že autorka hledá pravdu jen v tom, co je prachobyčejného, a nemá zřetel o duši, o nitro žití. Chce pravdu a popírá ideál. Obdivuje

se prášku a zapomíná na vesmír. Krásnohorská je ochotná přijmout nový realismus tam, kde navazuje na starší koncepty, a odmítá ho všude, kde staví proti ideálu konkrétní, drsnou a smysly poznatelnou zkušenost. Podobně odmítá společenskokritickou funkci literatury. Umělec má být podle jejího názoru *knězem soucitu*, nemá registrovat jen zlo a hoře, ale má povznášet, ukazovat perspektivu, vyjadřovat nadosobní ideál.

Podobně **Josef Durdík** /1837–1902/, významná osobnost české filozofie a estetiky a vynikající kritik, který sehrál významnou roli v literárním dění 60. a 70. let, vytýká v 90. letech poněkud konzervativně naturalismu, že narušuje harmonii a jednotu různých složek uměleckého díla, že akcentuje látku před jeho celkovým smyslem. Vnáší tak podle jeho názoru disproporci do soustavy literárních druhů, ruší soběstačnost díla a degraduje umělecké dílo na kopii života. Umění má být podle tohoto autora víc, má být korektivem života, protiváhou všednosti.

Kriticismus, který se projevil v rukopisných bojích jako základní postoj mladé inteligence k problémům národního života, se stává obecným tónem mladé literární kritiky. Proti tradicionalismu, filozofii sebeuspokojení, nechuti poměřovat domácí výkon evropskými měřítky se tu proklamuje zdůvodněný a osobně prožitý soud, volnost slova a právo na bezohlednou kritiku. Literární kritika nyní nechce jen dílo rozebrat, ale usiluje vyložit je ve vazbě ke společenskému jevu, ze kterého vzniklo. Jejím předmětem je tedy i sociální a mravní problematika, nazíraná prostřednictvím díla. V tom smyslu se literární kritika chce silněji angažovat ve společenském dění.

V diskuzích na přelomu 80. a 90. let se vyhraňuje první ze základních pojmů, které budou klíčovými pojmy literatury celého 20. století: realismus. Už zde se ukazuje jeho víceznačnost a jeho potencionálně konzervativní obsah, který se projeví později vždy, když je realismus postaven do protikladu k modernismu a je definován jako umělecká norma. Zároveň se zde, zejména ve formulacích Viléma Mrštíka, objevují zárodky nového programu, který se stane nosný v příštích letech. Mrštík totiž ve svých kritikách zdůrazňuje subjektivitu poznání, což se z rámce realistických kritérií vymyká. Blíží se tak programu moderny, jehož náplň se bude upřesňovat v letech devadesátých.

Generace moderny

Prvními knížkami se přihlásila ke slovu umělecká generace narozená v 60. letech. Už v roce 1887 vychází *Confiteor* Josefa Svatopluka Machara /1864–1942/, roku 1890 *Realistické sloky* Antonína Sovy /1864–1928/, 1883 a 1885 *Básně* Františka Xavera Svobody /1860–1943/, 1889 próza *Kuře melancholik* Josefa Karla Šlejhara /1864–1914/. V předchozích kampaních si své jméno jako publicisté získali Hubert Gordon Schauer /1862–1892/ a Vilém Mrštík /1863–1912/. Bezprostředním signálem generačního nástupu byla stať Josefa Svatopluka Machara *Vítězslav Hálek*. Byla napsána k výročí básníkovy smrti /1894/ a velmi nepietně označila obecně oblíbeného a často recitovaného Hálka za básníka druhého řádu, odmítla jeho idylicky laděné *Večerní písně* jako mělkou a falešně optimistickou poezii a proti Hálkovi vyzdvihla (s jistou dávkou jednostrannosti) Jana Nerudu. Věcná stránka hodnocení byla do jisté míry zástupná, Macharovi primárně nešlo o to měřit Hálka Nerudou, ale útočil obecně na poezii, která podle jeho názoru neodpovídala ani pocitům člověka nové doby, ani neplnila požadavky, které na literaturu kladla nastupující generace. Jeho vystoupení bylo tak i pochopeno. V jistém smyslu se jím Macharovi podařilo spojit dosud poněkud nejednotnou starší generaci do jednoho šiku. Ze sporu o Hálka se stal spor mezi generacemi. Proti Macharovi se ozvala stejně Eliška Krásnohorská jako Jaroslav Vrchlický.

Mladá generace se tak projevila jako výrazně antitradicionalistická, před jejímž kriticismem neobstálo skoro nic. Machar po čase na toto generační naladění vzpomíná: „Mohu říci, že až na Nerudu, Sv. Čecha a málo prací několika jiných jmen neimponovalo mi z naší tehdejší poezie a beletrie pranic. Neměl jsem sice důvodů rozumových ani kritického vzdělání, soudil jsem jedině citem, věřil jedině jemu a ničemu jinému. A kdybych měl formulovati požadavek svého citu, řekl bych: hledal jsem ve všem vnitřní pravdu. Té definovati nedovedu ani dnes, vyložit možno ji obrazem: nechat procházeti všecko svým čistým já jako čočkou a promítnouti to do věčnosti. To byl můj cíl a k tomu jsem se probíjel hned od samých začátků, měnil jsem, korigoval, předělával, jen abych stačil svému vnitřnímu soudci. Takzvaná krása, forma i to, co nazývají básnickou řečí, byly mi věcmi druhořadými“ (Machar, 1984, s. 134–135).

Klíčovou roli měla stať *Synthetism v novém umění*, kterou **F. X. Šalda** /1867–1937/ uveřejňoval od prosince roku 1891 do dubna 1892 v časopise Literární listy. Je to nejen první – a hned pozoruhodně vyzrálé – vystoupení velikého kritika, ale zároveň jednoznačně

programová stať moderního umění. Šalda v ní vychází z pojmu francouzského estetika Hippolyta Taina *metafyzický syntetismus,* vyjadřujícího podle jeho názoru podstatu nového umění. Tento pojem umožnil zahrnout do estetického systému moderní literatury různé stylové impulzy, v té době spojené stejně s naturalismem jako symbolismem, s dekadencí jako secesí a impresionismem. Syntetismus není pro Šaldu „literární program, není manifest školy nebo směru. Jest imanentní podstata, jest ideální cíl. Odtud nekonečný, poněvadž neomezený jeho význam: nepředpisuje, nepřikazuje umělci jako formule třeba naturalismu Zolova (která není než osobním vkusem, povýšeným za dogma, jak pověděl správně Lemaître), ale – a v tom je nejryzeji a nejvlastněji moderní – ve zbožné a bázlivé úctě k právu každé individuality umělecké a lidské spíše naznačuje než ukazuje směr posloupné a nejúplnější Evoluce všech jejích sil v umění jediné, celé, integrálné, které by (neobjektivní a samoúčelná forma sobě) i proniklo i objalo, i *Jedno*, i *Všecko*, jak snil a myslil již Goethe“ (Šalda, 1949, s. 53–54). Dalším takovým sporem byla výměna názorů mezi Františkem Xaverem Šaldou a Jaroslavem Vrchlickým týkající se hodnocení Sovovy poezie, resp. sporu o Antonína Klášterského. Pro Šaldu byl Klášterský, vychválený Vrchlickým, příkladem falešně pojaté modernosti: „Vidí a myslí v zděděných generalisovaných a zjednodušených schematech verbálných: řekne třeba slovo ‚dívka‘ a vidí hned bytost čistou, skromnou, krásnou a mladou. Za tento koncept (daný a priori a ve slově) jeho analysa nejde […] Jeho pojmy, celá jeho psychologie nejde za hrubý, falešný a abstraktný verbalismus: podává a cítí jen to, co leží ve slovech jako vypracovaný, hotový a vulgární koncept“ (Šalda, 1949, s. 106). Na rozdíl od impulzivního Machara usiloval Šalda o racionální a systematické vymezení kritérií, jež odlišují mladou literaturu od literatury staré. Snažil se zformulovat, v čem on a jeho generace vidí základní hodnotu umění a v čem se jí jeví práce autorů staré generace nedostatečná. V řadě kritik se vyjádřil k tvorbě Vrchlického, podrobně zkoumal Vrchlického a Gollovy překlady Baudelaira, zamýšlel se nad tvorbou prozaiků ruchovské generace, aby na rozboru konkrétních děl vysvětlil svou tezi co možná nejpřesvědčivěji. Tato svědomitá snaha soudit, ale také soud podložit solidní analytickou prací, vynesla Šaldu na pozici vůdčí osobnosti nejen generační kritiky, ale na místo kritika číslo jedna moderní české kultury.

Postupně se tak formovala názorová platforma mladé kritiky, která vytvářela pozoruhodně otevřený prostor pro přijetí nových uměleckých směrů. Toto období sebeuvědomování,

konfrontace s předchůdci, vytyčování programu končí zhruba v polovině 90. let. Symbolickou tečkou za ním je dokument známý jako manifest Česká moderna, otištěný v časopise Rozhledy 1. září 1895. Na jeho formulaci se podílela poměrně velká skupina lidí a podepsala ho – vedle literátů F. X. Šaldy, Františka Václava Krejčího /1867–1941/, Otokara Březiny, Josefa Svatopluka Machara, Viléma Mrštíka, Antonína Sovy, Josefa Karla Šlejhara – i řada politických představitelů.

Základním požadavkem, který manifest deklaroval, bylo právo na kritiku: „Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost […] Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. Neváţíme si pestrobarevného látání přejatých myšlenek a forem, zrýmovaných politických programů, imitací národních písní, veršovaných folkloristických tretek, šedivého fangličkářství, realistické ploché objektivnosti […] Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum“ (cit. dle Šalda, 1950b, s. 361).

Soubor lidí, kteří manifest Česká moderna podepsali, byl vnitřně nesourodý a nesoudržný. Navíc tento dokument vznikl v době, kdy generace, která se na něm podílela, se v českém kulturním životě etablovala vlastně již před několika lety svými prvními knížkami a také kritickými kampaněmi. V roce 1895 je literátům kolem „moderny“ přibližně třicet let a většina z nich měla za sebou již výrazné umělecké dílo. Navíc se už zřetelně rýsují generační diferenciace a rozchody: docela jinou cestou jdou lidé sdružení okolo nově založeného časopisu Moderní revue, symbolistní a dekadentní básníci, jako byl Hlaváček, Březina, a docela jinak se vyvíjí Machar. Rozcházejí se cesty F. X. Svobody a bratří Mrštíků, Viléma Mrštíka a F. X. Šaldy, na počátku 90. let si umělecky i lidsky velmi blízkých. A generace zaznamenává i první vážné ztráty: Hubert Gordon Schauer, autor Dvou otázek a nadaný kritik, je v té době již tři roky mrtev.

Manifest byl však dokument spíš politický než literární – snad právě proto se na něm alespoň na chvíli shodla tak divergentní skupina uměleckých a politických představitelů, jako byli lidé okolo T. G. Masaryka a jeho časopisů Naše doba a Čas, představitelé pokrokového hnutí, které se v té době formovalo a nalezlo svou tribunu v Radikálních listech, a posléze reprezentanti moderní kultury. Klíčovým pojmem v pasážích týkajících se umění je individuum,

individualismus, který odmítá módnost a příslušnost k vyhraněným směrům: „Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe – ty, tvůj mozek, tvá krev bude žíti a dýchati v něm a ono žíti bude jimi“ (cit. dle Šalda, 1950b, s. 361). V oblasti politiky se požadavek individualismu objevuje ve formulaci žádající: „Politika budiž prováděna celými, vypracovanými jedinci“ (s. 362). Avšak už další věta tento akcent na individuum a jeho autonomii značně oslabuje: „Míra jejich individuálnosti buď v přímém poměru k stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc“ (s. 362).

Je třeba si povšimnout, že pojmy individualismus, individuum mají poněkud jiný význam, než jak je obvykle chápeme. Neznamenají akcent na výlučnost, odtrženost umělce od lidského kolektivu, ale individuum má zde význam „osobnost“, znamená člověka uvědoměle zaujímajícího postoje. Cíle umění a úloha tvůrčí osobnosti je zde formulována v protikladu ke koncepci parnasistické, která záměrně stylizovala básníka do role poněkud nadosobní. Atributem moderního individua je v manifestu zdůrazňované osobní angažmá, osobní odpovědnost za dílo, postoje a názory. Politické pasáže hovoří o národnostních problémech, o otázce poměru dělnictva k národu a formulují jako zásadní požadavek všeobecné hlasovací právo, takové pojetí politické strany, které by členstvo nedegradovalo na poslušnou masu, a proklamují „ochranu všech pracujících a strádajících od útisku mocných tohoto světa“ (s. 363). Kontrast konkrétnosti politického programu a obecně formulovaných pasáží věnovaných umění jen zvýrazňuje vnitřní nesourodost celého dokumentu.

Mohli bychom celou tuto záležitost bagatelizovat, kdyby se dichotomie programu uměleckého, formulovaného s nejvyšším důrazem na individualitu a svobodu tvůrce, a eminentní zájem na řešení politických otázek doby s tendencí přimknout se k levicovým, kolektivistickým programům, neobjevovala periodicky ve všech dalších programových vystoupeních všech generačních vln českého modernismu. S odstupem času se to jeví jako jakási schizofrenie modernistického umění, která je pak zdrojem konfliktů. Tato symbióza uměleckého individualismu s výraznou orientací na sociální otázky se stala i zdrojem tvrdošíjné představy o tom, že významnou a reprezentativní funkcí umění je funkce politická, že umělec jako takový má zasahovat svým dílem do politického dění atd. Zde se rodí i autostylizace umělce jako politického činitele, která došla velmi kuriózní realizace v padesátých letech

dvacátého století, kdy avantgardní umělci přijímali funkce ve státním aparátu řídícím kulturu a podíleli se na její destrukci.

Tuto dichotomii umění a politiky vycítila a odmítla už v 90. letech 19. století celá skupina umělců soustředěná okolo Moderní revue. Česká dekadence, která nepřijala tuto roli, vnímala nesourodost programu individualismu a *demokratické hromadnosti*, jak ostatně její představitelé jasně vyjádřili v polemikách se Šaldou.

Manifestem Česká moderna vstupují na scénu pojmy moderní, moderna, modernismus, které jsou klíčovými pojmy vymezujícími literaturu (ale také výtvarné umění, architekturu, divadlo, hudbu) nové doby. Dnes, kdy se běžně mluví o postmodernismu jak v oblasti filozofie, sociologie, politologie, tak i kultury, se jeví jako pojmy daleko složitější a významově bohatší, než jsme je vesměs zvyklí vnímat. Jestliže jsme je ještě donedávna chápali jako v podstatě neutrální, je nyní jasné, že se čím dál tím víc vzdalujeme představě, že pojem moderní znamená prostě soudobý, eventuálně nový, pokročilejší. Podobně se zvětšuje vzdálenost pojmů moderní a módní.

Pojmy moderna, moderní, modernismus původně měly pejorativní zabarvení, postupně ale nabývaly významu vysloveně pozitivního, znamenaly přihlášení se k jisté nesporné kvalitě, k novátorství, k nonkonformnímu životnímu stylu a mentalitě, kterou si společnost stále více osvojovala. Modernismus byl spojen s nekompromisní kritikou buržoazní společnosti, s emancipací dělnictva a s výraznými sociálními programy, se socialistickým hnutím. Přinášel nový kánon hodnot společenských i kulturních.

Užíváme-li nyní v souvislosti s dějinami literatury sousloví moderní literatura, moderní umění, pak tím označujeme kulturní fenomén, který se formoval v hloubi 19. století a vyhranil se na jeho konci jako komplexní program, spojený s nástupem mladých literátů na přelomu 80. a 90. let předminulého století, kteří se svým dílem velmi radikálně rozešli s uměleckým programem předchozích generací a předznamenali svou iniciativou vývoj literatury na víc než půl století.

Osudy modernismu v našem století byly dramatické a dnešní filozofové uvažují o tom, do jaké míry to byl právě koncept modernismu, který otevřel cestu totalitárním režimům, do jaké míry právě moderna, její myšlenková základna a její životní postoje byly zdrojem oněch ideologií, které posléze ovládly podstatnou část světa a zhroutily se před několika lety. Nic na

tom nemění skutečnost, že právě modernismus se dostal do ostré kritiky těchto režimů: německý nacismus stejně jako sovětský komunismus modernismus ostře odmítaly a jeho reprezentanty, pokud se je nepodařilo zkorumpovat, perzekvovaly.

Historik literatury stojí nad těmito úvahami v rozpacích: pro něj jsou pojmy moderna, modernismus spojeny s nejproduktivnějším obdobím naší kultury, s obdobím, kdy se vyrovnalo tradiční české zpoždění za světem. S nástupem moderny se objevují vynikající zjevy naší kultury, ale také literatura (umění) akcentuje odvahu umělce být nekonformním, vzepřít se ideologickým poutům, ať již to nejprve byla pouta nacionalistická, nebo posléze, ve 30. a ještě více v 60. letech, pouta levicové totalitární ideologie. Ale zároveň nemůže pominout, jak tyto ideologie měly pro mnohé modernistické umělce přímo uhrančivou přitažlivost.

Literární kritika generace moderny

Literární kritika sehrála při formování programu modernistické generace velmi významnou roli. V pojetí mladých autorů devadesátých let je nástrojem sebevyjádření stejně jako báseň, román či dramatické dílo. Kritik je umělcem, který v reflexích nad uměleckým dílem vyjadřuje svůj postoj nejen k němu, ale ke světu kolem sebe. Jazyk kritiky je stejně osobní jako jazyk uměleckého díla. Charakteristickým literárněkritickým žánrem se stává esej, tedy žánr na pomezí odborného a uměleckého stylu, který kladl stejný důraz na myšlenkový obsah jako na kultivovanou a přímo básnickou formu.

Toto nové pojetí kritika pojmenoval např. F. X. Šalda v eseji *Kritika patosem a inspirací*, zařazeném do jeho první knihy, *Boje o zítřek* /1905/. Podtitul Kus konfese naznačuje silně osobní ráz této eseje. Proti požadavku kritické metody, zajišťující značnou míru objektivity, vyzdvihuje úlohu osobnosti kritizujícího. Ve smyslu nietzscheovského příkazu žít nebezpečně žádá po kritikovi intenzivní osobní angažmá: kritik podle Šaldy „vkládá stále do plamene ne abstraktní nějakou míru, nýbrž svoji ruku, svoji nervní a citlivou ruku umělcovu, a získává tak hlubší jistotu, než je jistota rozumová“ (Šalda, 1948a, s. 165). Zdůrazňuje vnímavost kritikovu, emocionální zaujetí pro literaturu bez rezerv. Jako jedno z důležitých kritérií vyzvedá poctivost umělcova zápasu o dílo: „A podvodníkem jest každý umělec a každý spisovatel, který *mluví* o kráse a síle a bohatství života a *nedává* jich, který mluví o *vznešených věcech* […], ale *jazyk, řeč jeho, forma jeho, technika jeho, samo slovesné umění* jest přitom nízké, jalové, slátané, zmatené, nečisté – samy věty, jimiž píše, falešné a zrůdné, plné trhlin a disonancí, řídké a tupé, nepoctivé a hluché, vyvětralé a frázovité, banální a surové […] Kritik kritisuje v první řadě *život smyslů autorových*. […] proto jest kritika *uměním* […] Kritik soudí, soudí, je-li to, co podává umělec, životem nebo neživotem. Množí, stupňuje, posvěcuje umělec život, nebo jej znehodnocuje a odsvěcuje? Taková jest hlavní otázka, kterou se musí tázat kritik“ (Šalda, 1948a, s. 166–168). Vyzdvihuje u kritika odvahu k soudu a pravdě, které chápe jako utrpení. „*Ke kritice, přesně mluveno, má právo jen ten, kdo se narodil k obdivu a k uctívání a byl v nich zklamán a zrazen*“ (Šalda, 1948a, s. 173).

Je to radikálně nová pozice ve srovnání například s názorem Karla Havlíčka, který naopak zdůrazňoval požadavek kritikovy objektivity: „pod *pravou kritiku* ani kritik své jméno podepsati nemusí, poněvadž na tom nic nezáleží, od koho úsudek pochází, když *dostatečně*

odůvodněn jest. Tenkrát ručí onen úsudek sám za sebe a nepotřebuje garancii známého velikého jména“ (Havlíček, 1986, s. 324). „Objektivnost jest vůbec na kritice ouhlavní ctnost,“ uzavírá Havlíček svou úvahu, „z pravé kritiky chceme poznat dílo samé a spisovatele jeho. Chceme odtamtud nabýti odůvodněného soudu o schopnostech spisovatele a o ceně jeho plodu“ (Havlíček, 1986, s. 330).

K formování mladé kritiky na začátku devadesátých let přispěli především Hurbert Gordon Schauer a Vilém Mrštík, o kterých jsme mluvili v souvislosti s boji o realismus. Po Schauerově předčasné smrti a poté, kdy se Mrštík postupně věnoval více beletrii než kritice, se stal přední osobností mladé kritiky **F. X. Šalda**, který ve stati Synthetism v novém umění poprvé zformuloval teoretická východiska českého symbolismu.

Od svého vystoupení v roce 1889 až do své smrti pravidelně sledoval dění v české literatuře a komentoval je (souborně byly jeho kritiky z let 1898–1928 vydány v letech 1949–1963 jako *Kritické projevy* 1–13). V letech 1894–1908 spolupracoval s redakcí Ottova Slovníku naučného, kam psal hesla zejména o moderní francouzské, anglické, německé a české literatuře a malířství, i některá hesla teoretická (Symbolismus, Kritika literární aj.). Tato práce byla výzvou k soustavnému studiu problematiky moderní literatury. Šalda totiž neprošel univerzitním filologickým školením, studium literatury bylo motivováno zejména zpočátku potřebou reflexe vlastní tvorby. Ačkoli zdůrazňoval kritiku jako výraz osobnosti, vycházel z podnětů tzv. vědecké kritiky, která usilovala o to, postihnout objektivní zákonitosti uměleckých jevů, jak je vypracoval Hippolyte Taine, Émile Hennequin a další francouzští teoretici, jejichž texty také překládal.

Ačkoli ve svých začátcích byl spojen mnoha přátelskými svazky s vůdčími autory moderny 90. let, uchovával si vždy nezávislost na skupinových programech. První období jeho tvorby kritické je spojeno zejména s časopisem *Literární listy,* 1903–1907 byl členem redakce *Volných směrů*, kde se vedle literární kritiky věnoval i problematice výtvarného umění. Po rozchodu s Volnými směry založil spolu s Jindřichem Vodákem a Josefem Svatoplukem Macharem časopis *Novina*, který zanikl v roce 1912. Na koncepci Noviny navázala revue *Česká kultura,* která vycházela až do začátku války. 1917–1919 redigoval časopis *Kmen,* 1924–1925 *Kritiku,* 1925–1929 *Tvorbu*. Od roku 1928 vydával až do smrti *Šaldův zápisník*, časopis, ve kterém uveřejňoval výhradně své povídky, básně, kritické studie i glosy).

Šaldovy literární kritiky vynikaly vysokou slohovou vytříbeností. Měl dar jasné a výrazné formulace, která vyrůstala z bezpečné znalosti problematiky, z citu pro literaturu stejně jako z teoretické vybavenosti. Proklamoval sice „kritiku patosem a inspirací“, neznamenalo to však, že by to měla být kritika dojmová, odborně nepoučená, bez zázemí filozofického a estetického vzdělání. Soud, formulovaný výrazně osobně, byl podložen zázemím obrovských znalostí.

Výběr ze svých kritických esejů Šalda vydal pod titulem *Boje a zítřek* /1905/, druhý soubor jeho předválečných esejů se jmenuje *Duše a dílo* /1913/. Knižně vyšla i studie *Moderní literatura česká. Podmínky historické a národní. Logika vývojová. Dnešní problémy a nebezpečí* /1909/, v níž shrnul svou představu hodnot, které vytvořila česká literatura 90. let.

Šaldova prozaická tvorba (soubory povídek *Život ironický a jiné povídky* /1912/, *Dřevoryty staré i nové* /1935/, román *Loutky i dělníci boží* /1917/), dílo básnické (*Strom bolesti* /1920/, *Nova et vetera* /1938/, usp. Bedřich Fučík) a dramatické (*Zástupové* /1921/, *Dítě* /1923/, *Tažení proti smrti čili Pán, který nemohl sestárnout* /1926/) zůstaly ve stínu jeho díla kritického.

Neméně důsledně chápali kritiku jako výraz osobnosti autoři soustředění okolo *Moderní revue*. Jejich kritická činnost byla významná a ve své době působila na vývoj literatury velice silně. Nejvýraznější osobností byl **Jiří Karásek**, pro kterého byla kritická činnost stejně cenným způsobem, jak vyjádřit vlastní myšlenky, dojmy a postoje, jako poezie nebo próza. Propagoval svými kritikami symbolismus a dekadenci, odmítal realismus a tendenčnost v umění, proti představě, že umění má úlohu společenskou, stavěl představu čistého umění, tj. umění, které je výlučné, oslovuje „zasvěcené duše“ a nechce být mluvčím žádných mimouměleckých myšlenek. Kritik je pro něj člověk, který umělecké dílo spoluvytváří. K problémům literární kritiky se vyjádřil v eseji *K psychologii kritické tvorby* /1892/, knižně v souboru *Chimérické výpravy* /1905/. Soubory jeho kritik a kritických esejů byly uveřejněny pod titulem *Impresionisté a ironikové* /1903/, *Umění jako kritika života* /1906/, *Tvůrcové a epigoni* /1927/ aj. Celkem z pochopitelných důvodů proto nebylo Karáskovo zajímavé kritické dílo v posledním čtyřicetiletí, kdy byla zdůrazňována společenská funkce umění a objektivita a přímo vědeckost literární kritiky, doceněno.

Arnošt Procházka /1869–1925/, další protagonista Moderní revue, se ve své kritické praxi zabýval zejména nonkonformními autory, v jejichž díle převažuje dekadentní nenávist k ženě, oslava Satana, kult zla a hrůzy. Zatímco jeho kritiky nebyly citlivé na formální a stylové kvality

díla (souborně byly vydány např. ve svazcích *Literární siluety a studie* /1912/ *České kritiky* /1912/, *Francouzští autoři a jiné studie* /1912/), jako redaktor Moderní revue a vydavatel edice Knihy dobrých autorů vykonal neobyčejně velké a podnětné dílo. Uváděl k nám zásadní díla moderní evropské, zejména francouzské literatury. Zájem o francouzskou kulturu, který byl pro okruh Moderní revue programový, se projevil výrazně i v esejistické tvorbě **Miloše Martena** (vl. jm. Miloš Šebesta /1883–1917/), věnované jednak významným osobnostem francouzské kultury *Kniha silných* /1910/, jednak českým básníkům (*Otokar Březina* /1903/, *Styl a stylisace* /1906/, *Julius Zeyer* /1910/, *In memoriam Karla Hynka Máchy* /1910/, *Akord* /1916/.

Protipólem kritiků Moderní revue byl **František Václav Krejčí** /1867–1941/. Začal publikovat nejprve drobné prózy, je autorem několika románů (*Zlatá hvězda* /1919/, *Červenec* /1913/) a řady dramat. V letech 1892–1903 působil jako redaktor a literární a divadelní kritik v *Rozhledech*. Ve skupině autorů manifestu Česká moderna zaujímal realistické křídlo. Jeho kritická činnost v 90. letech přinesla vynikající interpretace modernistických básníků. Své názory na literaturu tohoto období shrnul v práci *Deset let mladé literatury* /1901/. Krejčího zajímal vždycky vztah umělce a společnosti, což se projevilo v koncepci jeho monografií věnovaných vynikajícím českým spisovatelům (*Julius Zeyer* /1901/, *Jan Neruda* /1902/, *Karel Hynek Mácha* /1907/, *Jaroslav Vrchlický* /1913/ aj.), ale i v tématech dalších jeho prací (*Jak vznikal moderní názor světový* /1899/, *Umělecké dílo v literatuře a jeho výchovná moc* /1903/, *Náboženství a moderní ideál člověka* /1905/ aj.). Jeho další vývoj přinesl rozchod s individualistickými východisky. Na přelomu století vstoupil do redakce sociálně demokratického *Práva lidu* a pracoval tam až do roku 1933. Zde se uplatnil jeho zájem lidovýchovný, umělecké dílo ho zajímalo stále více jako nástroj kultivace a politického uvědomování.

Poezie generace moderny

I pro poezii generace 90. let se stal prvním východiskem program realismu. Výrazně se to projevilo na první sbírce **Josefa Svatopluka Machara** /1864–1942/ *Confiteor* /1887/ (česky: všeobecné vyznání hříchů, které je součástí mešní liturgie). Představuje se tu nový typ poezie usilující podat nepřikrášlené svědectví o autorově životě i o jeho názorech. Vstupní Dialog básníka a občana naznačuje další charakteristický rys této poezie: odmítá sloužit politickým a národně výchovným cílům, přijmout úkol, který jí národní společnost diktuje: Machar tu prohlašuje, že jeho poezie

> však nikdy nebude tvých pákou nutných činů
> a dmýchat v srdci troud a svítit v hlavy šer,
> a nikdy nebude tvých praeceptorem synů
> a gouvernantkou tvojich dcer!
>
> Machar: Vstupní dialog*, Confiteor,* 1887*,* s. 11

V další části, nazvané Kapitola z mého románu, líčí básník s otevřeností, ironií a s provokativním ostnem milostný příběh svého lyrického hrdiny od prvního okouzlení až po vystřízlivění. V oddílech Harmonie a Disonance se postupně dostává k vyjádření jeho vztahu ke světu, k životním hodnotám, které se výrazně liší od hodnot společnosti, v níž žije. Machar tu navázal na havlíčkovskou a nerudovskou tradici, v níž je poetické téma pojato ve všední kulise každodenního života, bez iluzí a nadnesených stylizací, v níž je intimní provázáno se společenským, vysoké s nízkým. Žena s antickým profilem se jeví básníkovi málem bohyní, dokud ji neuvidí hltavě polykat párky s křenem, milostný příběh, zprvu tak romantický, se ukáže komedií, v níž lásku oba zúčastnění jen předstírali. I vlastenecký cit, jeden z vysokých námětů starší poezie, je tu podroben velmi sarkastické analýze.

Této depoetizaci tradičně poetické látky odpovídá i použití básnických prostředků, zejména uvolňování ustálených metaforických spojení příznačných pro milostné téma. Macharův výraz je vědomě odpoetizován, jeho slova jsou nebásnicky jednoznačná a věcně konkrétní. Podobně jako Havlíček a mladý Neruda tu Machar do textu básně integruje vysloveně všední představy,

užívá hovorová slova a obraty v poezii neobvyklé (párky s křenem, cigáro, parazol, citron, tepich apod.).

Reakce kritiky na Macharovu poezii nebyla jednotná. Pro někoho byl Machar cynikem (Karolina Světlá), větší část, a to nejen jeho generační druzi, tuto poezii akceptovala. Vrchlický prohlásil v Hlasu národa: „Macharova poezie nezastará, již proto ne, že jest vyslovením jisté negace, která naplňuje celé ovzduší naše, že jest výkřikem po lepších poměrech a případnou ilustrací smýšlení těch málo lidí, kteří nemohou se shodnouti s panujícími poměry a mají síly nelibost svou vyslovit, a ještě většího počtu těch, již to sice stejně cítí a vědí, ale buď ze slabosti povahy, nebo z pohodlí nesou mlčky staré jho v rezignaci a s otupěním“ (Vrchlický, cit. dle Svozil, 1979, s. 35). Šifra R. v Čase poznamenala: „Romantikové a pseudoklasicisté poetičtí lekají se motivů realistických, střízlivých, oni se mylně domnívají, že realismus bude na úkor intimní poezie. Machar porozuměl našim požadavkům a uvedl konečně do poezie člověka, jakého známe, a jakých denně na tisíce vídáme“ (cit. dle Svozil, 1979, s. 36).

Je charakteristické, že po dalších dvou sbírkách, *Bez názvu* /1889/ a *Třetí kniha lyriky* /1892/, později označovaných jako Confiteor II. a Confiteor III. a *Čtyřech knihách sonetů* (*Letní sonety* /1891/, *Zimní sonety* /1892/, *Jarní sonety* /1893/, *Podzimní sonety* /1893/, souborně v r. 1903 pod titulem Čtyři knihy sonetů), vyslovujících deziluzi, která zasáhla jak vidění intimních vztahů, tak společenské morálky, se Machar stále silněji odpoutává od intimního tématu a tíhne k politické lyrice. I ta je ovšem značně neiluzivní a polemická jak vůči národním mýtům, tak vůči společenskému klimatu jako celku.

Pár Muhamedů našich čelo chýlí
k Východu s okem zbožné důvěry,
na vejcích prý už sedí orel bílý,
z nichž vzejde příští plné nádhery –

[…]

A zatím Slovanstva je orel bílý
neplodný, zdiskreditovaný pták –

je třeba, bychom se jen přiblížili –
on pařátem nám pěkně vytne zrak.

Machar: Situace, *Tristium Vindobona*, 1893, s. 35–36

Machar se vyjadřuje velmi otevřeně a bezohledně k citlivým otázkám života společnosti, slovanské vzájemnosti, ženské otázce (*Zde by měly kvést růže* /1894/, *Magdaléna* /1894/, politikářství politických stran (*Boží bojovníci* /1897/). Zde se uplatňuje a rozvíjí i jeho polemická a satirická vloha, patrná už v první sbírce. Postupně se prosazuje jeho zájem o epiku a tíhnutí k historickým látkám. Tuto proměnu signalizuje sbírka *Golgata* /1901/, na niž navazuje cyklus *Svědomím věků* (*V září helénského slunce* /1906/, *Jed z Judey* /1906/, *Barbaři* /1911/, *Pohanské plameny* /1911/, *Apoštolové* /1911/), proklamující Macharovu filozofii dějin, tak odlišnou od lumírovské, jeho skepsi k myšlence pokroku i velmi kritický postoj proticírkevní.

Také básnické začátky **Antonína Sovy** /1864–1928/ jsou spjaty s realismem: první knížka se symptomaticky jmenuje *Realistické sloky* /1890/. Na rozdíl od robustního a polemického Machara je Sova básníkem nálad, polotónů, má smysl pro emocionálně akcentovaný detail. Už nad jeho první knížkou to postřehl Vrchlický, který připomenul jeho pokusy tištěné pod pseudonymem Ilja Georgov, jichž si cenil víc než Realistických slok. Poznamenal: „Pan Georgov pod vlivem dobrých rad začal se měniti v pana Sovu, vážka si ulamovala křídla, učila se lítat pravidelně, jako jiné mouchy. Realistické sloky nejsou pravým výrazem jeho talentu a jeho individuality. […] K realistickým experimentům je pan Sova příliš vzdušný a také příliš ve formě své rafinovaný“ (Vrchlický, cit. dle Svozil, 1979, s. 46). V dalším Sovově vývoji se skutečně právě tato vloha rozvíjí. V knihách *Květy intimních nálad* /1891/, *Z mého kraje* /1892/ a *Soucit i vzdor* /1894/ směřuje k lyrické náladovosti, k citlivé krajinomalbě, jež vyjadřuje stav lidského nitra. Proto chápeme toto tvůrčí období Antonína Sovy jako období impresionistické.

Jak v zmatku listí roj se počal snášeti...
A mne to dojalo jak tichý pohled ženy,
jež rubáš počla šít vlastnímu dítěti,
v tom tichu tragickém zrak chýlíc zkrvavěný.

Sova: Jeseň, *Soucit i vzdor*, 1894, s. 40

Co spojuje impresionismus s novým básnickým realismem? Zdá se, že ne mnoho. Jako by na jedné straně stál až brutálně otevřený, antiiluzivní pohled na svět a na druhé straně schopnost vidět svět s intenzivním lyrismem, jako hru barev, polotónů a pocitů. Na jedné straně určitost, jasnost stanoviska, na straně druhé evokace něčeho tak obtížně uchopitelného, jako je imprese, tj. dojem. Na jedné straně šokování čtenáře drsným obrazem reality, na druhé straně jeho kolébání do náladového stavu. Jaká ale byla ta nálada? Nebyla vždycky idylická, vyjadřovala stejně často dramatický svár lidské duše, pocity osamělosti a deziluzi, tedy stavy, s nimiž se programově vypořádával právě realismus.

Jak cesta z ballady, kudy smrť v chvíli
pojede, sinavá cesta se třásla…
Napjal jsem sluch svůj, – jak jednozvuk hrůzy
vysoký, teskný tón much se třás' jemně. –
Useď jsem u cesty skončiv svou chůzi; –
čekal jsem, – a ta tesknota ve mně.

Sova: V groteskním světle, *Ještě jednou se vrátíme*, 1900, s. 36

Lze říci, že obě větve spojuje zájem o jevový svět, který člověka bezprostředně obklopuje ve vší drsnosti a naléhavé konkrétnosti. V tom smyslu lze říci, že Sova, podobně jako Machar, vnímá svět v řetězci detailů (byť jsou to pokaždé detaily jiného typu), které se vtiskly do jeho vizuální i senzuální paměti. Podobně jako u Machara jsou jeho básně momentkami z běžného života. Odehrávají se v konkrétním čase a prostoru, krajina, která bývá jeho námětem nejčastěji, je při vší své poetičnosti obyčejná, všední, viděná ve střízlivém denním světle, za poledne či k večeru, po dešti či ve slunci. Jsou zde ne stromy, ale olše, ne ptáci, ale sluky a kachny. Není to imaginární krajina obtížená ustálenými básnickými atributy, ale krajina, kterou básník důvěrně zná, jež je součástí nejen jeho běžného života, ale mapuje i jeho citový život.

Tato nová podoba lyrismu vyrůstá z vůle autorů proniknout pod povrch jevového světa, nahlédnout do lidského nitra a sledovat jeho reakce. Poezie (a později ukážeme, že i próza) usiluje zachytit emocionálně vypjaté okamžiky lidského života v jejich syrovosti, vyjádřit pocity bez ustáleného poetického aparátu, který stojí mezi básníkovým prožitkem a jeho zachycením v literárním díle. Jde při tom o vyjádření nové senzibility, senzibility intenzivní, zjitřené, plné vnitřního napětí, pro tuto generaci charakteristickou.

Další etapa vývoje české poezie je spjata s pojmy symbolismus a dekadence. Byla omezena na poměrně krátkou dobu, ale mimořádně radikálně proměnila systém básnických i prozaických žánrů a rozhodujícím způsobem ovlivnila další vývoj českého verše. Cestu k tomu připravovalo experimentátorství a překladatelská aktivita lumírovské generace, zejména Jaroslava Vrchlického, už od poloviny 70. let. Díky němu se dostal už tehdy do českého povědomí Charles Baudelaire, nonkonformní básník *Květů zla*, který estetično chápal jako obranu proti banalitě všednosti. Ukázky z jeho tvorby vyšly česky poprvé ve Vrchlického antologii *Poesie francouzská nové doby* /1877/ a výběr z *Květů zla* v souboru *Moderní básníci francouzští* /1893/ (zde v překladu Vrchlického a Jaroslava Golla). Zásluhou Vrchlického byl do češtiny převeden nejen výběr z poezie Paula Verlaina, ale též jeho kniha *Prokletí básníci* /1883/. Vrchlický k nám uvádí i Stéphana Mallarméa, otce symbolismu, pro kterého je vnější skutečnost odrazem vnitřních vizí. Vrchlického překlady, byť jsou poplatné lumírovské poetice, a tedy nedávají plnou představu o novosti básnického výrazu těchto autorů, otvírají cestu moderní poezii, v níž hraje roli magie slova a hudebnost veršů, hra představ apod. Vrchlický zároveň se svou aktivitou překladatelskou soustavně informuje českou veřejnost o životě, názorech a tvorbě těchto autorů například v sérii padesáti portrétů významných francouzských básníků, které uveřejňoval nejprve časopisecky a pak vydal knižně pod titulem *Básnické profily francouzské* /1887/. Také jako první mluvil o *škole úpadku* a vysvětloval dekadentní poezii nikoli jako poezii v úpadku, ale poezii epochy úpadku společnosti. Cenil si zájmu dekadentních básníků o vytříbenou formu, nevadila mu knižnost její inspirace, ani úzký tematický a výrazový rejstřík, jejž dekadentům kritika obvykle vytýkala. Zdůraznil naopak: „Básníci tito jsou právě svou exkluzívností nejbezpečnější hrází proti zevšednění poezie, proti jejímu rozmělnění a rozředění“ (Vrchlický, cit. dle Svozil, 1987, s. 67).

Pojem *dekadence* se poprvé objevil ve Francii v roce 1885 v titulu parodistické sbírky Rozplizliny, básně dekadentní (Deliquescences, poémes decadentes), jíž si dva nepříliš úspěšní básníci, Beauclair a Vicaire, dělali legraci z Baudelairových následovníků. Ti tento hanlivý termín přijali jako své označení. Pojem *symbolismus* je o rok mladší, v roce 1886 vyšel manifest symbolismu, jehož autorem byl Jean Moréas. Oba směry vycházejí ze stejného životního pocitu. Dekadence, velmi schematicky řečeno, klade větší důraz na básníkův postoj ke skutečnosti a symbolismus se soustřeďuje víc na proměnu poetiky, která je s touto změnou spojena. Básníci obou směrů (často se v dílech jednotlivých autorů prolínají a je obtížné je jednoznačně odlišit) usilují vyjádřit nejen odpor ke staré poezii (a společnosti, jíž je tato stará poezie výrazem), ale především pravdu o skutečnosti, která je skryta pod povrchem věcí, a hledají pro to nové výrazové prostředky. Umělecký tvar chápou jako něco absolutního, neodvozeného z vnější reality, jejíž jevová tvář je vlastně příliš nezajímá. Smyslem jejich práce je nacházet netušené a nevyjádřené spojitosti, nové souvztažnosti, a jimi se dobrat vnitřní pravdy o životě. Neptají se po vztahu umění a života, stylu a obsahu, umění je pro ně víc než život a styl víc než obsah.

Na první pohled je tedy zřejmé, že symbolismus a dekadence se liší od toho, k čemu ve stejné době směřovala realistická a impresionistická poezie. Zatímco Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, ale také F. X. Svoboda a další usilovali o užší a autentičtější dotek se skutečností, skupina básníků, kteří našli inspiraci v symbolismu a dekadenci, se jí vzdalovala do imaginárního světa básnické fantazie.

První vlna dekadence je u nás spojena se skupinkou mladých básníků, kteří vstoupili do literatury na přelomu 80. a 90. let mohutně ovlivněni Vrchlickým básníkem i překladatelem. Bývají proto označováni jako jeho epigoni. Jsou to zejména **Jaromír Borecký** /1869–1951/ a jeho *Rosa mystica,* /1892/, **Otakar Auředníček** /1868–1947/ a jeho díla *Verše* /1889/ a *Zpívající labutě* /1891/ a **Jaroslav Kvapil** /1868–1950/ s díly *Padající hvězdy* /1889/ a *Růžový keř* /1890/. Patří sem ale také klíčová osobnost české dekadence, **Jiří Karásek ze Lvovic.**

Pro jejich poezii, označovanou také jako predekadentní, je charakteristický dekadentní vztah ke světu a poetika v podstatě lumírovská. Básníci se pokoušejí vyjádřit velmi subtilní stavy lidského nitra, vzrušující svou neurčitostí, ale i extravagantností. I pro ně, podobně jako pro impresionisty, je důležitá krajinomalba. Krajina je i pro ně obrazem stavu duše. Na rozdíl od

impresionistů je to ovšem imaginární, snová krajina, často krajina exotická, osídlená exotickými rostlinami a ptáky a zachycená v přízračné barevnosti.

Jak trosky zčernalé se spáleného vraku
v klín moře vmetené, jež krví ostrou víří,
v hořící karmíny, v jichž tónech západ hýří,
kles' smutek bizarních a roztříštěných mraků,

A v jeden akvarel skrvrn rozteklých teď splývá
krev s černí spálenou a karmín s línou šedí,
a slunce vyrudlé jak plátek staré mědi
se kalné, morosní a znavené v kraj dívá.

Karásek: Kalný západ, *Zazděná okna,* 1894, s. 21

Už samy názvy sbírek jsou v tom smyslu výmluvné. Mallarméovský obraz labutě, černé květiny, mystické růže, umdlévající lilie – to jsou charakteristické emblémy této poezie, jakoby vydělené mimo čas a prostor, unikající od zraňujícího světa do snu.

Mé choré vidiny se trápí v noci divné
a černou hladinou mé duše tiše plovou,
jak spících na vodách když labutí sníh živne,
jsa oblit měsíce tou září fosforovou.

Auředníček: Zpívající labutě, *Zpívající labutě,* 1891, s. 7.

Zároveň je pro tvorbu predekadentů charakteristický kult formy: pracují s precizně vycizelovanými klasickými veršovými útvary, jako jsou sonet (sonet ovšem pěstoval – v úplně jiném poetickém systému – v té době velmi pilně i Josef Svatopluk Machar), rondel a rondó, které svými složitými pravidly umožňují demonstrovat virtuozitu ovládání básnické řeči,

rýmové techniky, umění opakování a refrénu. Pěstují i alexandrin, dvanácti až třináctislabičný jamb s povinnou cézurou po třetí stopě, jeden z nejrafinovanějších útvarů, který je nositelem hudební kvality verše a zároveň mu vnucuje velmi striktně pravidelné rytmické schéma, pro češtinu s jejím přízvukem na první slabice nesnadnější než pro francouzštinu, která je jeho mateřštinou.

Osobností, která překročila mez dělící predekadenty od dekadence, byl především **Jiří Karásek ze Lvovic** /1871–1951/. V prvních sbírkách (*Bezcestí* /1893/ a *Zazděná okna* /1894/) prochází, podobně jako ostatní predekadenti, školou artistní poetiky Vrchlického. Od sbírky *Sodoma* /1895/, s podtitulem Kniha pohanská, se stává programovým mluvčím dekadence. Rychle za sebou vydává *Knihu aristokratickou* /1895/ a sbírku *Sexus necans* /1897/ (ničivý sex), která představuje jeden z čistých typů české dekadentní poezie. V předmluvě k Sodomě Karásek vyjádřil svou nechuť ke skutečnosti a označil sen za základní zdroj básnické inspirace: „tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu […] smysl věcí nám neřekne svět reální, ale pouze náš sen […] Daleko nad realitou a mimo ni musí jíti umění a tam, kde náš sen prošel životem, musí býti dříve očištěn ode všeho, čím jej život poskvrnil, než se může o něj umění zajímati“ (Karásek, 1905, s. 6–7). Provokativně staví proti životní aktivitě pasivitu, proti vitalitě a radosti ze života nenávist k němu, proti životní harmonii disonanci, proti kráse odpornost a bizarní pokroucenost. Láska je – v souladu se Schopenhauerovým názorem – léčkou, do níž je člověk přírodou lákán, láska není silou, která člověka povznáší, naopak je zdrojem jeho ponížení. Karásek se nevyhýbá motivům sexuální perverze a homosexuality, pro něž byla sbírka cenzurou zakázána. Vyšla až poté, co byla imunizována interpelací poslance za sociální demokracii v roce 1905 v parlamentě. Vypjatý subjektivismus se projevuje i v těch částech sbírky, které tvoří přírodní lyrika. Objevuje se tu obraz imaginární, vysněné krajiny, která je výrazem básníkova okamžitého pocitu, nálady, krajiny osvětlené jakoby umělým světlem, v barvách, které vyjadřují básníkovo subjektivní naladění.

Tribunou české dekadence se stala *Moderní revue* /1894–1925/. Iniciátorem a duší tohoto časopisu byl kritik a překladatel, prozaik a básník **Arnošt Procházka** /1869–1925/, který se v polovině 90. let uvedl zejména sbírkou básní *Prostibolo duše* /1895/ (nevěstinec duše). Shromáždil okolo sebe skupinu lidí, kteří se stali kmenovými přispěvateli tohoto časopisu. Byli to zejména Jiří Karásek ze Lvovic, Miloš Marten (vl. jm. Karel Šebesta /1883–1917/), Karel

Hlaváček /1874–1898/, Otokar Březina (vl. jm. Václav Jebavý /1868–1929/), Emanuel šlechtic z Lešehradu /1877–1955/, Jan Opoloský /1875–1942/, Sigismund Bouška /1867–1942/, Stanislav Kostka Neumann /1875–1947/, Hugo Kosterka /1867–1956/ a další. Objevují se zde nové překlady prokletých básníků, jako byl Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Gérard de Nerval, Auguste Villiers de l´Isle-Adam, Tristan Corbièr, Maurice Maeterlinck, Jules Laforgue a dalších, zejména francouzských autorů. Tyto překlady se liší od překladů Vrchlického, respektují nejen obsahovou novost, ale pokoušejí se vystihnout i nový charakter básnického výrazu.

Moderní revue tiskla však také příspěvky současných evropských autorů stejné orientace i v originálním znění. Živý kontakt měla například s polským dekadentním básníkem Stanisławem Przybyszewským, který zde publikoval zejména svou německou produkci, objevila se tu Balada o žaláři v Readingu Oskara Wildea, Baudelairovy Malé básně v próze, Tristana Corbièra Žluté lásky, Mallarmého Faunovo odpoledne. Tento počin Moderní revue byl velmi významný, skupinka exkluzivních básníků se jím otevírala evropskému modernistickému kontextu.

Součástí činnosti Moderní revue bylo i vydávání *Knihovny Moderní revue* (77 svazků), v níž vycházela díla českých i cizích spisovatelů v nepatrném nákladu (např. Březinovy sbírky byly pravidelně tištěny v nákladu do 300 výtisků), ale ve velmi dobré výtvarné úpravě, na níž se podíleli sami básníci (Karel Hlaváček, Stanislav Kostka Neumann), ale také významní výtvarníci Moderní revui blízcí (František Bílek, Josef Váchal).

Autory přispívající do Moderní revue spojovalo úsilí o vybroušený styl, autostylizace do aristokratického pohrdání společností, odmítání tradičních hodnot. Akcentovali představu umělce utíkajícího do samoty, vzdalujícího se profánnímu davu, lhostejného k problémům všedního dne. Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic, hlavní mluvčí této skupiny, vyvíjeli značně intenzivní činnost esejistickou a literárně kritickou. Zformulovali skupinový program jako program radikální negace všech společenských a kulturních hodnot a chápali dekadentní umění jako přechodné stadium mezi starým uměním a uměním novým.

Dekadenty zajímalo ve společnosti a v lidském životě především všechno nemocné, rozkládající se, mroucí. Podle anglického bohemisty Roberta B. Pynsenta je pro dekadenci charakteristický zájem o *interstatus*, situaci mezi dvěma jevy: mezi životem a smrtí (únava, nemoc, umírání), mezi dnem a nocí (svítání, stmívání) apod. Jako žáci Nietzscheho uctívali

silného jedince, člověka-titána, bouřícího se proti všem lidským i božským zákonům, proti všem autoritám, i dosud neotřesené autoritě Boha. Motiv Satana (uváděný u nás zejména Przybyszewským) je motivem totální vzpoury: Satan je v pojetí dekadentů především svobodný duch, který se nepodřídil žádné autoritě, bojuje s dávno už přežilým božím řádem. Kult zla, který je s tím spojený, je výrazem odporu k etickým normám společnosti, k autoritativní morálce, již odmítají.

Skupina okolo Moderní revue tak poprvé v dějinách novodobé české literatury skutečně a důsledně odmítla sloužit čemukoli jinému než umění: netrápí se vztahem občana a básníka, jak je tomu ještě ve vstupní pasáži Confiteoru, stojí mimo tyto otázky, zaujata svou vizí, která byla mimo praktický život, mimo konkrétní čas a prostor, svým způsobem absolutní, sama sobě měřítkem. Básníci se cítili být spolutvůrci nadosobního řádu, svou tvorbu chápali jako vyšší stupeň života. To se velmi lišilo od zásad proklamovaných jak realistickou kritikou, tak Manifestem České moderny. V kritických ohlasech na jejich tvorbu čteme řadu výtek a výhrad mířících právě k tomuto problému. Vůdčí představitelé generační kritiky, František Václav Krejčí /1867–1941/ a F. X. Šalda, velmi oceňovali vysokou uměleckou náročnost autorů Moderní revue, jejich úsilí o kultivaci uměleckého tvaru, vytýkali jim však myšlenkový eklekticismus a také odklon od společenských problémů doby.

Okolo roku 1895 se objevuje několik básnických knih, které naplňují a zároveň modifikují proklamované zásady, naznačují různá individuální řešení daných problémů. Jsou to zejména *Tajemné dálky* /1895/ Otokara Březiny, *Zlomená duše* /1896/ Antonína Sovy a *Pozdě k ránu* /1896/ Karla Hlaváčka. Tyto sbírky znamenají přechod od dekadence k symbolismu, nebo lépe nástup symbolistické poetiky na terén připravený dekadencí. Prvním signálem této proměny byla proměna verše: už u Karáska a Procházky sledujeme pokusy rozrušit přesný rytmický půdorys, jeho příliš tísnící pravidelnost: objevuje se tu jako nový útvar volný verš (tj. verš, jehož rytmický půdorys není přesně definován). Neznamená to ovšem beztvarou arytmičnost, splynutí rytmického uspořádání slov básně s nerytmizovanou prózou. Toto uvolnění se děje na pozadí velmi dobře zažitého lumírovského pravidelného jambického verše, kdy každé vykročení z předem očekávaného rytmického vzorce je vnímáno jako esteticky ozvláštněné naplnění nového řádu.

Zároveň s uvolňováním rytmické pravidelnosti se objevuje i další charakteristická figura příznačná pro proměnu, kterou v symbolistické tvorbě sledujeme: je to symbol, ústřední pojem nového typu poezie. Symbol je zvláštní druh obrazného pojmenování, který neodkazuje k vnější realitě, jak je tomu v případě metafory, metonymie apod., ale završuje všechny prostředky, spojuje konkrétní i obecné a tvoří významovou osu básně, často epickou. „Celé umění spočívá zde v tom, že nejběžnější slova jako duše, sen, jitro, květ, píseň, smutek, zahrada, hřbitov atd. jsou transponována do vyšších abstraktních tónin a že zvláště pomocí plurálů a genitivů rozšiřuje se donekonečna rozsah jejich perspektivy (např. ‚zahrady snů', ‚staleté hřbitovy', ‚sláva budoucích jiter' atd.). Sem patří u symbolistů i časté užívání slov, která už sama sebou mají význam abstraktní, jako Neznámo, Tajemství, Touha, Myšlenka (i psaní jich velkým začátečním písmenem má svůj sugestivní význam, jakkoli se v nepovolaných rukou zvrhuje v protivnou manýru), abstrahování osob na široká, fantazii dráždící typická jména jako král, princezna, tulák, stařec" (Krejčí, cit. dle Svozil, 1979, s. 124).

Vztah mezi obraznou a neobraznou rovinou je v symbolistické poezii složitý, nejednoznačný a často zamlžený: „směřuje od ‚skutečného' k myšlenému, od materiálního k duchovnímu, od jevu k podstatě, od jednotlivosti k celku" (Svozil, 1979, s. 130). Symbolem může být věc či jev (Tajemné dálky, Svítání na západě), místo (Údolí nového království, Hora snů), postava (Otvírající, Věčný, Satan, Geus, Vladař snů apod.), i sám lyrický subjekt básně (Škaredý zjev, ale vlastně i autorův pseudonym – Petr Bezruč). Právě tyto symboly jsou nositeli nového sociálního obsahu této poezie, obsahu, jímž se symbolismus od dekadence nejsilněji liší: básník jimi proklamuje své ztotožnění s členy lidského společenství, své angažmá ve všelidském zápase o nový svět, jehož vizi touto poezií vyjadřuje.

Pátá básnická sbírka **Antonína Sovy** *Zlomená duše* /1896/ je jednou z těch významných knih, které spojujeme se symbolismem. Je to lyrickoepická skladba zachycující dospívání a citové zrání mladého hrdiny. Líčí, jak prošel cestou plnou deziluzí, které rozbily všechny představy o životě, s nimiž mladý člověk vstoupil optimisticky do života. Patří k nim rozpad manželství rodičů, milostné zklamání, posléze i zklamání z bezperspektivnosti a malosti poměrů, do nichž mladá generace přichází. Sovův hrdina to vše prožívá s neurotickou přecitlivělostí člověka vážně nemocného. Autobiografické rysy nabízejí interpretaci příliš subjektivní, knihu je třeba číst v souvislosti s Macharovým Confiteorem, Magdalenou, ale i

soudobými romány ztracených iluzí, které psali Sovovi generační druzi, a naznačují, jak dalece individuální splývá s generačním.

Zlomená duše je zvláštním mostem mezi realisticko-impresionistickou a symbolistně dekadentní poezií. S první ji spojuje tendence k epice, neobrazný jazyk, momentky ze všedního života i téma ztracených iluzí, s druhou pak citově exponovaná reflexe lidského osudu, subjektivita výrazu. Tuto dvojznačnost skladby zdůrazňuje i Sovova básnická technika. Únik do přírody, splynutí s krajinou, které bylo charakteristické pro první Sovovy sbírky, nestačilo utlumit básníkův pocit životní disharmonie. V jeho tvorbě se nově objevují básnické pamflety a polemiky, jimiž se vyslovuje k současné sociální a politické situaci (*Theodoru Mommsenovi* /1897/), i básnické vize revolty, která smete svět *kupecké morálky* a nastolí sociálně spravedlivý pořádek (*Vybouřené smutky* /1897/, *Údolí nového království* /1900/, *Ještě jednou se vrátíme* /1900/), o němž snila jeho generace.

Tak vyšli jsme, užívajíce radostí, tak jsme vyšli
a nezaprodavše svých duší, jež měly své vlastní ohně,
my mohli vždy dosti rozdat pro úsměv a štěstí druhých,
těch, kteří již nebyli bídnými s příchodem Nového Království.

Sova: Údolí nového království, *Údolí nového království – Dobrodružství odvahy*, 1924, s. 9

Poslední období Sovovy tvorby, inspirované básníkovou lidskou tragédií, je spojeno s návraty k intimnímu tématu (*Lyrika lásky a života* /1907/).

I na prvním básnickém díle **Otokara Březiny** (vl. jm. Václav Jebavý /1868–1929/) nazvaném *Tajemné dálky* /1895/ je vidět, že je knihou přechodnou. I zde básník teprve hledá cestu k volnému verši, svázán dosud rytmickým řádem alexandrinu. Do Tajemných dálek Březina prošel dost dlouhým vývojem, začínal hálkovskou poezií (*Ohlasy duše*) a prózami žánrového a psychologického realismu (*Důležitý den ze života příštipkáře, Protější okno, Román Eduarda Brunnera*). Teprve v polovině 90. let, ovlivněn četbou Baudelaira stejně jako Šaldovými názory na moderní poezii, nachází vlastní výraz. Březinova básnická tvorba, která znamená vrchol českého symbolismu, vznikla ve velmi krátkém časovém období. Jeho pět

sbírek vzniklo mezi léty 1895–1901 (po Tajemných dálkách to bylo *Svítání na západě* /1896/, *Větry od pólů* /1897/, *Stavitelé chrámu* /1899/, *Ruce* /1901/. Šestá sbírka (snad se měla jmenovat Země) zůstala nedokončená. Následovala už jen kniha esejů *Hudba pramenů* /1903/, po níž se básník definitivně odmlčel.

Ve své poezii Březina vyjádřil s velkou básnickou intenzitou zrání lidské bytosti, která se odpoutává od úzkých hranic občanské existence. Očistná bolest a samota přivádí básníka k poznání, že individuální život je jen přechodné stadium nekonečného života. Tato vize vyvolává touhu po lidské vzájemnosti, pocit bratrství všech lidí. Jak napsal Šalda, Březina „je básníkem světa úzce a těsně seřetězeného, sepjatého vzájemně, stylisovaného, k jednomu Principu obráceného. Ukazuje stále, jak nic není osamoceného, uzavřeného, hotového ve světě. Každá nejskrytější myšlenka naše je předána nám duchovýma rukama tisíci bytostí mrtvých, a my vlastně nejsme nic jiného než most, okamžikový most zklenutý ze tmy do tmy a zklenutý jen proto, aby ona jím přešla, aby ona jím projela jako vůz“ (Šalda, 1950c, s. 433). „Poesie p. Březinova je nekonečně bohatá právě v tom, že hmotný fysický svět bere jen za substrát nekonečných metafor ideových a metafysických. Jeho kosmická fysika a chemie je jen materiál obrazů, jen zásobárna výrazová k vystižení toho nesmírného tajemného duchového vlnění a vzpínání se, toho zčeření vod jevových pod větry věčného ducha, který tu vlá, a ony v jeho stopách vznikají a zanikají. Tisíce obrazových lodí nestačí ho pojmout a unést, on přeskakuje a přesunuje se s jedné na druhou, metafora vpůli zlomená naváže se na jinou a ta nedopadne také k zemi, neboť je podchycena třetí atd. Je to nekonečná metamorfozace, transponování jednoho typu ideového do mnoha poloh citových a názorových“ (s. 435). Březina vytvořil dílo, které zakládá tradici moderní české spirituální poezie, zmocňující se základních filozofických témat ryze básnickými prostředky. Hymnicky rozmáchlé verše vynikají hudebností, jsou emocionálně působivé svou neurčitostí či víceznačností, jejich složitá a mnohovrstevnatá metaforika klade na čtenáře vysoké nároky.

Ó Věčný! V té chvíli, když ruce mé bez vlády klesly, zesláblé láskou,
vlastní svůj život viděl jsem, změněný neznámým světlem:
bledé jiskření barev, jež prýštělo z ledových květů mých oken,
roztálo smyté tvým ohnivým dechem, a v nádheře zahrad tvých zrakem jsem šílel.

A přece, můj Otče! kde jsem už slyšel hlas tvého ticha, že je mi tak známý?
Kde jsem už viděl krásu tvých krajin, že poznávám chuť jejich vůně?
A žár tvého zraku, jenž duši mou uspal a probudil k tomuto snění?

Březina: Kde jsem už slyšel, *Básnické spisy*, 1948, s. 101

Březinova poezie je svou exkluzivností a kultivovaností v napětí s básníkovým velmi skromným a na vnější události nebohatým osobním životem venkovského učitele. Jeho nevšední duševní obzor modelovala četba. Literatura a umění pro něj byly skutečně reálnější než život, který žil. Napětí mezi asketismem jeho života a nádherou jeho poezie spoluvytvářelo jeho kult. Březina byl zbožňován a inspiroval řadu básníků zejména katolické orientace (Jakub Deml, Jaroslav Durych), ale mnohoznačnost jeho básní umožňuje i další interpretace. To naznačuje i rozsáhlá březinovská literatura, zahrnující jak vzpomínkové knihy, tak literárněvědné analýzy.

Třetí z významných osobností vrcholného období symbolistně dekadentní poezie byl **Karel Hlaváček** /1874–1898/, který se po první, poněkud rétorické sbírce *Sokolské sonety* /1895/, inspirované Tyršovou myšlenkou, představil dvěma radikálně novými básnickými knihami, *Pozdě k ránu* /1896/ a *Mstivá kantiléna* /1898/, jako básník, v jehož tvorbě se prolíná dekadentní monotónnost a úzký motivický záběr se symbolistickým tíhnutím k volnému verši a symbolizací životních nálad, situací a postojů. Hlaváčkovu poezii charakterizuje výrazný smysl pro hudebnost slova, stejně jako smysl pro rytmus věty.

Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji
a tichý doprovod k ní pozdě za večera pěji.

Hráč náruživý zádumčivých, sešeřelých nálad,
chci míti divné kouzlo starých, ironických ballad.

A na zděděnou violu svou těm jen, těm jen hraji,
již k ránu v nocích nejistých do dálek naslouchají…

Hlaváček: Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji, *Pozdě k ránu,* 1896, s. 7

Sbírku intimní poezie Pozdě k ránu tvoří spojitý proud lyrických básní a básní v próze, vyjadřující tesknou a neurčitou náladu lyrického hrdiny na sklonku noci. V další knize, komponované z dvanácti básní (poslední je v próze), je spojujícím prvkem motiv vzpoury, nenávisti a msty. Ten je vázán na konkrétní historické situace, zejména na postavy geusů, hrdinů nizozemských válek proti španělské nadvládě, ale také na postavy z německých selských válek, v jejichž heroismu marného odporu a bezvýchodné vzpoury viděl Hlaváček symboly lidské vůle ke svobodě. Jeho poezie vyjadřuje nejen nekonformnost ke stávající společnosti, jako tomu bylo u dekadentů, ale i věrnost určitým nadosobním hodnotám, k nimž patří vedle práva individua na svobodný život i spravedlnost. „Nejsou to už titěrné, bizarní, přeumělkované bibeloty, tyhle verše, jsou to hlasy člověka. Není to bezúčelná hra slov, obrazů a stínů. Jde tu o něco, chce se tu něco, má to skoro tendenci. […] Zde už jsme hodně daleko od dřívější rozbíhavosti a dekadentních kudrlinek jeho formy. Jako celá řada jiných mladých poetů dochází i pan Hlaváček k plastice výrazu, k jednoduché výrazně skrojené linii“ (Krejčí, cit. dle Svozil, 1979, s. 156). Hlaváčkova předčasná smrt (zemřel čtyřiadvacetiletý) nedovolila dokončit další sbírku *Žalmy*, jejíž torzo, navíc cenzurované básníkovou rodinou, vyšlo dlouho po básníkově smrti.

Pro Otokara Březinu, Antonína Sovu i Karla Hlaváčka je charakteristické prohlubování pocitu všelidské sounáležitosti, postupné slábnutí oné výlučné dekadentní autostylizace, plné nenávistného odporu ke světu a k davům, které ho zalidňují. Jejich poezie objevuje znovu pozitivní ideál, překonává kult zla ve jménu vize vykupujícího sbratření. Tento moment je také poutem, které spojuje s českým symbolismem dalšího tvůrce, **Petra Bezruče** (vl. jm. Vladimír Vašek /1867–1958/).

Nepatřil ke skupině Moderní revue, k žádnému uměleckému seskupení, žárlivé střežení anonymity zaštítěné pseudonymem demonstruje, že realita básnické vize byla pro něj podstatnější než realita života či osobní osud. Podobně jako v Březinově případě má i vrcholné období Bezručovy tvorby svou prehistorii v konvenčních pokusech o prózu (*Studie z Café Lustig* pod pseudonymem Ratibor Suk) a pravděpodobně i o básně (Bezručovi bývá připisován

soubor Pavla Hrzánského *Básně opus V.,* který byl nalezen v pozůstalosti Svatopluka Čecha) z konce 80. let. Podobně jako u Březiny vzniká jeho vrcholné dílo v poměrně krátkém období, a i když básník vlastně do své smrti neumlká, jeho tvorba po roce 1910 je stále méně a méně významná.

Tvorba podepsaná Petrem Bezručem se začala objevovat od roku 1898 v beletristické příloze časopisu Čas. Jeho výrazné básně, které tvoří základ budoucích Slezských písní, vydaných poprvé samostatně 1903 jako *Slezské číslo*, vznikají pod tlakem básníkovy vážné nemoci. Sbírka byla dále rozšiřována, v roce 1909 vychází asi padesát básní pod názvem *Slezské písně*, ale ani to není definitivní text, do dalších a dalších vydání, prakticky až do své smrti, básník přidával více či méně zdařilé básně.

Bezručova poezie v sobě spojuje macharovský realismus se symbolistickými prvky. Základní inspirací byla Bezručovi sociální a národnostní situace ve Slezsku, s nímž byl spjat svým původem. Prudce se rozvíjející průmysl na Ostravsku, proletarizace venkovského lidu spolu s jeho násilným odnárodňováním byla pro vlastenecky vychovaného básníka tragédií, která se ho hluboce a přímo osobně dotýkala. Zápas o Slezsko vnímal jako tragický zápas o identitu člověka. Řeč, rodná krajina a tradice jsou základními hodnotami lidského života. Člověk, kterému jsou odňaty, ztrácí podle básníkova názoru kus sebe sama, je degradován, je méněcenný. V řadě epických básní tu defilují konkrétní lidské osudy, jen málo stylizované příběhy těch, kteří se vzepřeli a podlehli (Kantor Halfar, Maryčka Magdónova), příběhy odrodilců (Bernard Žár). Zakotvenost v typických reáliích, smysl pro charakteristický detail, dialog s útočnou, emocionálně drásající pointou naznačuje, že zaslání Slezských písní do realistického časopisu nebylo náhodou. Slezské písně však mají ještě jednu stylovou polohu. Signalizují ji postavy, které mají charakter nadindividuální: Ondráš, Kovkop, Škaredý zjev, a sám básník jako mluvčí pokořovaného lidu.

Jak pozdvihli do výše Římané Spartaka vůdce?
Tak budu já stát – dávno můj zahyne národ –
sto roků stát budu čelem ku obloze vzpřímen,
ubitou šíjí se azuru dotknu,
já Petr Bezruč, Ahasver svědomí Čechů,

škaredý fantom a zašlého národa bard.

Bezruč: Škaredý zjev, *Slezské písně*, 1957, s. 127

Právě tyto symbolické postavy transponují konkrétní příběhy z konkrétních reálií do obecně lidské polohy, dávají konkrétním tragédiím, které básník věrně zaznamenává, monumentalitu symbolu. Osud Slezanů je nejen osudem jednoho slovanského kmene, ale také osudem všech národů, které v historickém boji podlehly, velmi podobný tomu, který líčí Machar ve své historické epice, když ukazuje tragický osud Polabských Slovanů, vyvražděných pod záminkou christianizace Evropy (Barbaři). Bezručovi hrdinové, opuštěni bohem i lidmi, čelí svému údělu jen hrdostí, jen věrností sobě samým. Antické motivy, které tu básník na řadě míst připomíná, nabízejí další analogie velkých historických tragédií. I postava básníka-věštce je tu stylizována do podoby starověkého pěvce, který je kronikářem a svědkem dějin:

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

Bezruč: Já, *Slezské číslo*, 1903, s. 78

Tato autostylizace se ovšem liší od autostylizace většiny symbolistických básníků, je konkrétnější, polemičtější, adresnější. Bard z Beskyd konotuje daleko konkrétnější představy než postavy věštců symbolistické poezie. Neapeluje na obecné hodnoty lidskosti, ale míří adresně k utlačovatelům lidu „pod Beskydem“. Naznačuje, že se v české poezii začíná prosazovat cosi nového. To reprezentuje kromě Bezruče i mladý S. K. Neumann.

Už datem narození **Stanislav K. Neumann** /1875–1947/ stojí na rozhraní dvou generačních vln. Trochu tuto pozici pozakrývá fakt, že debutoval již dvacetiletý knihou *Nemesis, bonorum custos* /1895/ (Bohyně pomsty, ochránkyně dobrých), po níž rychle následovaly knihy *Apostrofy hrdé a vášnivé* /1896/, *Jsem apoštol nového žití* /1896/ a *Satanova sláva mezi námi*

/1897/, i to, že patřil mezi velmi aktivní členy skupiny Moderní revue. Redigoval v té době *Almanach secese* /1896/, který byl v podstatě nezdařeným pokusem soustředit všechny, kdož patřili, jak řekl, do *tábora moderního*, realisty, naturalisty, symbolisty, dekadenty, Katolickou modernu i umělce, kteří podepsali manifest Česká moderna. Přispěli sem mj. Sigismund Bouška, Otokar Březina, Karel Hlaváček, Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka, Viktor Souček (pseudonymem se kryl Viktor Dyk /1877–1931/), Julius Zeyer, Luisa Ziková /1874–1896/, tedy, s výjimkou Zeyera, mladší a dekadentní vrstva moderny. Naopak odmítli přispět Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, F. X. Svoboda, Růžena Svobodová, tedy autoři starší generační vrstvy.

Neumannova poezie v rámci Moderní revue měla od počátku své specifické rysy. Charakterizoval je například Šalda v recenzi knihy Satanova sláva mezi námi: „Pan Neumann má dnes vzácnou odvahu: reaguje proti mystice podvědomí a dojmů, proti temné beztvarosti nemotivovaných a nezformovaných křečí. Nebojí se *rozumu* v době, kdy se mu se všech stran strašně spílá a kdy vyšel docela z literární módy. Po tom poznávám pravého individualistu. Pan Neumann cítí, jaký bojovný a vášnivý element poesie a krásy je vroucí a zapálený *Intelekt*, a ví, že jen nevědomost nebo zlá vůle může ztotožňovat *Ideu, Rozum, Intelekt*, tyto ohromné prameny vroucích lázní života, s chudou *střízlivostí* a průměrnou a opatrnickou *chytrostí*“ (Šalda, 1951a, s. 55).

Druhým rysem Neumannovy poezie byl výrazný životní optimismus, kult síly a vůle. Jeho „Satan neznamená zlo, ale dobro, ne záhubu, ale pokrok, zdraví a sílu, ne hřích, ale právo na život, rozkoš a vášeň, jedním slovem je to personifikace vědění, ducha, pokroku a krásy“ (Krejčí, cit. dle Svozil, 1979, s. 154). Takto pochválil Neumanna dekadenci většinou ostře kritizující F. V. Krejčí.

Ráno bylo vlhké, vyšel jsem do mlhy, podzimek počínal právě
Váhala duše. Eh, k čertu! Nač se nutnosti vzpírat!
Půjdeš dneska i zítra. Půjdeš denně jako dříve.
Chacha, čisťounká! Život? Prostituce!
S pelem motýlích křídel dávno již, dávno to nejde.
Šminka surové holky pomůže více.

Vyšel jsem do mlhy ve vlhkém ránu, podzimek počínal právě.
Váhala duše. Však pevně vyšel jsem v bláto a vřavu.

Neumann: Bez názvu, *Apostrofy hrdé a vášnivé*, 1896, s. 24

Na díle Březinově a Hlaváčkově jsme sledovali zájem o nadosobní hodnoty, snahy básníka o spojení s širší lidskou komunitou, většinou abstraktní, ne-li přímo mystickou, jíž se nejvýrazněji liší symbolisté od dekadentů. U Bezruče a Neumanna tato komunita dostává konkrétní sociální podobu: v prvním případě se básník ztotožňuje se Slezany, lidmi trpícími národnostním i sociálním útiskem, v druhém případě, jak básník napíše v Novém kultu, s proletariátem. Výrazem toho je zejména kniha *Sen o zástupu zoufajících* /1903/, která je skladbou o hledání smyslu lidského života a jeho základních hodnot. V duchu Nietzscheovy teze o tom, že Bůh zemřel, nejprve hledá mladý básník v čele zástupu zoufajících pomoc u Satana. Tento symbol zla se mění v symbol aktivity, neklidného a hledajícího ducha moderního člověka. Ale co víc, symbolistická imaginární krajina se tu mění v konkrétní velkoměstskou scenerii, kde se odehrávají všednodenní lidské příběhy, v nichž vystupují obyčejní lidé, proletářští milenci ze Žižkova, přátelé z předměstských hospůdek. Komplikovaná metaforika ustupuje střízlivé věcnosti. Volný verš střídá forma inspirovaná písní. Symptomaticky se tu objevují básně s názvy Námořnická písnička, Slyšíš tu píseň. Píše se rok 1903 a ke slovu se hlásí nová generační vlna.

V té době symbolismus a dekadence svou vývojovou energii vyčerpaly. Březina se odmlčuje, Hlaváček je mrtvý, Karáskův zájem se přesouvá spíš k eseji (*Ideje zítřku* /1898/, *Renesanční touhy v umění* /1902/, *Impresionisté a ironikové* /1903/, *Chimérické výpravy* /1905/ aj.), k próze (*Gotická duše* /1900/, *Román Manfreda Macmillena* /1907/ aj.) a k dramatu. I když ve své tvorbě pokračoval prakticky až do své smrti v roce 1951 (Sebrané spisy vycházely 1921–1932, obsáhly 19 svazků, po tomto datu vydal ještě řadu knih), jeho význam v této době slábne. Také Moderní revue pomalu ztrácí svou váhu, i když ještě dlouhá léta vychází. Ke slovu se hlásí nová generace, která přichází s novými podněty.

Próza generace moderny

Generační kritika moderny (F. X. Šalda, Vilém Mrštík, Hubert Gordon Schauer, František Václav Krejčí, Arnošt Procházka, Jiří Karásek aj.), byť se ve svém celku nehlásí k realistickému programu, sleduje zpočátku se sympatiemi boj o nový realismus a staví se kriticky k umělecké praxi prozaiků tradičního či „ideálního" realismu.

Mladí autoři objevují nový románový typ, román citové výchovy (podle románu Gustava Flauberta *Citová výchova* /1869/), jehož základní syžetový vzorec různě obměňují. Je to, obecně řečeno, příběh mladého muže, který odchází z vesnice (malého města) do Prahy na studia, zde se konfrontuje s novým prostředím a buď v něm utone, nebo se do něj včlení. Tento mladý člověk je svou touhou a odvahou novým typem hrdiny, vybaveným jemnou vnímavostí. Mění se i postava vypravěče, typ objektivního, neosobního, vševědoucího vypravěče, který vypráví příběh s nadhledem a odstupem střídává vypravěč na ději angažovaný. Do plánu vypravěče zasahují prvky autorské autostylizace a prvky autobiografické. Objevuje se vnitřní monolog jako výraz rostoucího psychologického zájmu. Autor se nesnaží přesvědčit čtenáře o objektivní „pravdivosti" svého příběhu, o jeho sociální typičnosti, chce ho přimět, aby ho spoluprožíval, ztotožnil se s hrdinou a jeho problémy. Neměří hrdinu nadosobními měřítky, ale jeho vnitřní integritou.

Výrazným rysem této prózy je silná lyrizace. Autor usiluje o to, aby vyvolal intenzivní náladu, navodil pocit. Velkou roli hraje přírodní, ale i městská scenérie, pojatá nikoli popisně (popisu krajiny např. věnovala velkou pozornost ruchovská i realistická próza, ale využívala ho jako rámec či kulisu příběhu). Scenerie města, krajina tu vyjadřuje „stav duše", je spoluhráčem či protihráčem hrdiny, dokonce někdy je přírodní nálada dominantní složkou příběhu (Vilém Mrštík: *Santa Lucia* /1893/, *Pohádka máje* /1897/, F. X. Svoboda: *Probuzení*, /1893/, Růžena Svobodová: *Na písčité půdě* /1895/, přepracované pod názvem *Písčitá půda*, *Ztroskotáno* /1896/, přepracované pod názvem *Jíva*).

Nejdůsledněji se proces lyrizace projevuje v drobných prózách, v nichž je význam příběhu minimalizován. Jejich ústředním tématem je pocit, nálada, psychický stav. Taková je například Šaldova povídka *Analýza* /1891/, která se stala předmětem posměšné kritiky. Šaldova reakce na tuto kritiku přinesla zároveň výklad poetiky nového typu lyrické prózy: „Čte-li se třeba v prvné větě ‚bronzové duby', nechtěl jsem slovem tím podati poznatek rozumový – mně zde

nešlo o smysl historický, konvenční, logický, nýbrž o něco zcela jiného: *dáti cítiti* nezprostředkovanost, tvrdost a cizost počitků, jaké v šeru a přítmí doléhají na mysl nejen přirozeně neobyčejně dráždivou, ale v tu chvíli osudným rozhodnutím, zvláštním a důležitým záměrem zcela rozrušenou. A *proto* jsem stavěl tak celou větu, volil právě ta slova, srovnal je tak, aby ve větě samé ožila celá tíseň chvíle té i se vším hmotným a skutečným, i se vším tušeným a domnělým – i se vším *μετά*: oko překážkami a nakupenými předměty stále se matoucí a v nejistotě se opravující jako nerozhodná, pochyb plna duše. A že jsem pracoval, jak lze se vyjádřiti, subjektivně a dogmaticky, a ne objektivně a historicky, je nejvlastnější podstatou této metody“ (Šalda, 1949, s. 472). Neméně zajímavá je Karáskova povídka *Spodní vody,* kde – pravděpodobně poprvé v české próze – je použita metoda proudu vědomí, později spojená s joycovsko-proustovskou revolucí ve výstavbě prozaického textu.

Rok 1893 je rokem, v němž se potkávají díla několika tehdy mladých, zhruba třicetiletých prozaiků: vyšla Mrštíkova *Santa Lucia*, Svobodovo *Probuzení* a *Nejzápadnější Slovan* Karla Matěje Čapka Choda. Přičteme-li k tomu ještě v té době dopsané, ale dosud nevydané romány Růženy Svobodové *Na písčité půdě* a *Ztroskotáno*, máme před sebou soubor textů, které navíc spojuje základní syžetový vzorec románu ztracených iluzí a některé další dosud neobvyklé vypravěčské postupy.

Roky 1892–1894 byly pro mladého **Viléma Mrštíka** /1863–1912/ neobyčejně úspěšné. Napsal a vydal v nich svá nejlepší díla: 1892 (časopisecky) *Pohádku máje* a 1893 *Santu Lucii*. V roce 1894 měla premiéru *Maryša*, na níž se autorsky podílel. Vedle toho v té době vyšly i dvě knížky jeho drobnějších próz *Stíny* /1893/ a *Obrázky* /1894/. Už nikdy nezažil období tak jedinečně plodné. Význam vůdčí osobnosti si vybudoval díky své aktivitě překladatelské (přeložil důležitá díla francouzské a zejména ruské realistické literatury) a svými polemikami, v nichž temperamentně hájil principy naturalismu.

Autoři střední generace v té době směřují k náročným projektům. Píší románové kroniky i rozsáhlejší monografické romány s ambicí vytvořit nosný a pro současnost inspirativní model národního života. Mainstream tehdejší prózy však byly povídky, „obrázky“, které psali autoři nejrůznějších generací: začínající prozaici i autoři již známí a renomovaní. Vesměs byly inspirovány zájmem o drobný životní detail, ať to byl detail z venkovského života či života městského, anebo autoři volili témata historická. Mladí autoři naproti tomu hledají inspiraci

v moderních evropských proudech. Ve středu jejich zájmu není už celkem homogenní národní kolektiv, ale jedinec, jeho individuální život, jeho prožitky a touhy. Okolo Viléma Mrštíka se na konci 80. let utvořil kroužek přátel, mezi něž patřil zejména H. G. Schauer, Antonín Sova, Václav Hladík, F. X. Šalda a Jaromír Borecký. Spojoval je intenzivní zájem o dění v evropském uměleckém světě. Vedle velkých autorů francouzské a ruské realistické literatury, vedle zolovského naturalismu viděli své vzory i v literaturách severských. Skupina to byla, jak je na první pohled patrné, značně nesourodá, nebyli to ale žádní začátečníci. Vedle Mrštíka vynikal zejména H. G. Schauer. První literární úspěchy měl za sebou Antonín Sova, Šalda tiskl své první básně, dílem inspirované lumírovskou poetikou, dílem francouzským symbolismem, Václav Hladík /1868–1913/ a Jaromír Borecký /1869–1951/, literáti dosud netištění, byli v tom smyslu vlastně výjimkou. Chystali spolu almanach provokativně nazvaný *Vpád barbarů*. To, že byli už známí, neznamenalo, že byli cenění. Mrštíkova zkušenost s obhajobou naturalismu a zejména Émila Zoly vzbudila pobouření a odpor, stejně jako Šaldova povídka Analýza. Schauer rozpoutal nepřátelskou diskuzi svou statí *Naše dvě otázky*. Všem šlo o totéž: zbavit literaturu jakési poučnosti, výchovnosti a ideologičnosti a postavit ji na vyjádření plného smyslového i citového prožitku, i když k tomuto cíli volili cesty různé. Šalda ve významné kritice Raisových Horských kořenů nad textem uznávaného realistického autora vyložil stručně a výstižně, o co usilovala tehdejší mladá próza.

V úvodu své stati přiznal renomovanému autorovi, že se jedná o poctivé dílo, nicméně právě na něm ukazuje, čím se liší metoda tradicionálního realisty, jímž Rais nepochybně byl, od poetiky, kterou vyznávali mladí. Konstatuje, že Raisova síla je v detailu, jímž zachycuje své postavy, slabinu vidí v tom, že nejde za tento analytický krok dále: „Pan Rais rozebere, rozloží své figury v komplexy a kupy znaků, které však nikdy nepodá v jednotě tónu a naladění, v proudu magnetické a sugestivné celosti“ (Šalda, 1949, s. 161). Raisově metodě vytýká abstraktnost, schematičnost a statičnost. Konstatuje, že psychologie jeho postav je jednostranná, jeho hrdinové jsou charakterizováni z vnějšku a jedinou vlastností. Srovnává Raise s Mrštíkem a píše velmi pochvalná slova na adresu svého přítele. „Vezměte jediného naturalistu našeho (který je i velký a čistý umělec) pana *Viléma Mrštíka*, jeho *Paní Urbanovou* a zvláště jeho *Pohádku máje* – a srovnávejte. Ten cítí výborně, realisuje výborně první zákon theorie evolutivné […] že nic není ve vesmíru osamoceného a odděleného, že na každou bytost

působí celý vesmír, a ona že jej vyjadřuje. Že každé ‚individuum' odráží, reflektuje svoje prostředí, že mezi bytostí a prostředím je korespondence, vzájemnost, že bytost je jen zrcadlem makrokosmu. […] To jest umění naturalistní, centrální, typické, to jest poesie organická" (Šalda, 1949, s. 163–164). Víc než vlídně vyzněla i Šaldova kritika další práce mladého autora, románu *Probuzení* F. X. Svobody /1860–1943/. Svoboda nepatřil k jádru kroužku „barbarů", jeho nejbližší okruh tvořili básníci Antonín Sova, Antonín Klášterský /1866–1938/ a Antonín Jaroslav Klose /1861–1906/. Svoboda, dnes téměř zapomenutý a nereeditovaný, byl z mladých autorů tehdy nejuznávanější. Vydal už několik básnických sbírek, které byly kritikou dobře přijaty, dvě knihy povídek, uspěl i jako dramatik. Román Probuzení byl jeho románovým debutem, prvním z mnoha, které za svého dlouhého života napsal.

Probuzení by mohlo mít podtitul „studentský román" a jeho hrdina by mohl být bratrem hrdinů Mrštíkových románů Pohádka máje i Santa Lucia či pozdějšího Ivova románu Antonína Sovy /1902/. Všechny jsou založeny na podobném příběhu a podobném typu postavy. Představují mladého člověka, který na prahu života ztroskotal, musel se smířit s nicotnou realitou, když se jeho ctižádostivý sen ukázal jen snem. Svobodův román vypráví o krizi mladého člověka, kterého Šalda vyložil jako typ „celé současné mladé generace. Té, která trpěla zvrácenou školou veřejnou i rodinnou. Té, jejíž vloha byla dusena a opíjena výpary ideologické filosofie a literatury – domácí i cizí. Běží o to, dáti půdu, příležitost této nadané a vyprahlé duši, kde by se dovedla vlastními kořeny, kde by mohla nabýt a vytěžit ‚*ten bezprostředný postřeh lidstva*, ten postřeh beze všech vzpomínek na lidstvo vyčtělé z knih'" (Šalda, 1949, s. 361). Hrdina románu, unavený městským prostředím i umrtvující školou, trpí frustrací ze společnosti, která žije jaksi bez ideálů. Východisko najde v cestě na venkov, kde ve styku s letní přírodou, ale také s prostými a opravdovými venkovskými lidmi, najde novou chuť do života. Prožitek letmého milostného dobrodružství jen posílí jeho sebedůvěru. Vrací se do města s odhodláním prorazit. Šalda v závěru své podrobné recenze k Probouzení pochválil Svobodu za to, jak postihl citový život hrdiny, způsob, jak zobrazil v titulu vytknuté probuzení životních sil. Cení si toho, jak zachytil svého hrdinu bez krunýře ideologických konceptů. Oceňuje i schopnost zobrazit přírodu a označuje Svobodu za našeho nejlepšího básníka krajiny. Jeho knihu charakterizuje jako impresionistickou a mluví o ní jako o románu citové výchovy.

Termín román citové výchovy, který Šalda použil, odkazuje k titulu známého Flaubertova románu *L´Éducation sentimentale* /1869/, je ale zároveň označením románového typu, který byl v té době v evropských literaturách značně produktivní. Rodokmen tohoto žánru odkazuje k velkým mistrům evropského realismu, Flaubertovi, Stendhalovi a Balzacovi, kteří ve svých románech zachytili smutné osudy nadějných mladých mužů. Ti vstoupili do života plni nadějí a ideálů, aby nakonec podlehli společnosti, která je nemilosrdně připravila o ideály a někdy i o život. Francouzské romány se odehrávají v „lepší společnosti" zámožné buržoazie a šlechty, v jejímž světě touží mladí hrdinové ze sociálně nižšího prostředí najít své důstojné místo, český románový hrdina pochází, stejně jako autoři českých románů, z malých poměrů, z prostředí na hranici bídy. Naráží na lhostejnost pragmaticky myslících současníků. Jejich osudy končí buď osobní tragédií, nebo rezignací.

Uvažujeme-li o analogii mezi francouzskými romány citové výchovy a romány českými, tato rozdílná sociální determinace patří k jednomu z jejich charakteristických rysů. Ostatně o tom už před léty psal anglický bohemista Robert Pynsent ve svých studiích o české dekadenci. Všiml si, právě proto, že přicházel z jiného prostředí, tohoto rysu českých 90. let, kdy umělci žili s hlavou v oblacích až naivního idealismu a velkých plánů a zároveň živořili doslova v bídě. Druhým rysem pro české romány tohoto typu je, že ctižádostí českých hrdinů nebývá ani tak společenský vzestup, bohatství a vliv, jako touha sloužit vlasteneckému ideálu či touha po nápravě poměrů morálně lhostejných. Na to už upozornila Daniela Hodrová v knize Hledání románu, kde tento románový typ označila s aluzí na Balzaca, románem ztracených iluzí (Illusiones perdues, 1837–1844) a české pokusy z 90. let – vedle Mrštíka zmiňuje K. M. Čapka Choda – zasadila do širšího literárního kontextu.

Není náhodou, že oba romány, jak Santa Lucia, tak Nejzápadnější Slovan jsou vystavěny jako rámcový příběh. Rámcová kompozice autorům umožňuje experimentovat s vypravěčskou perspektivou. Rámec v obou případech tvoří objektivní vyprávění vypravěče stojícího mimo příběh. Jádro obou románů je ale vyprávěno jinak. Především se situace „zde a nyní" mění ve vyprávění retrospektivní. V retrospektivě vypravěč ztrácí svou neúčast, není jen nezaujatým referujícím, ale do jeho vyprávění vystupují dialogy postav i pohledy do vnitřního života ústřední postavy. Prostřednictvím vypravěče vstupujeme do jejího vědomí, spoluprožíváme její pocity, přejímáme její vidění světa. I když ani jeden z autorů neužívá vnitřní monolog (tento

postup v české próze 90. let ještě nezdomácněl), jeho funkci plní vyprávěný vnitřní monolog, technika, která se postupně prosazovala v naší próze od 60. let 19. století.

Uvažujeme-li o českých románech „citové výchovy“, nemůžeme opominout variantu, kterou představují první prózy **Růženy Svobodové** *Přetížený klas, Na písčité půdě a Ztroskotáno*, psané v období, které sledujeme. I jejich hrdinky prožívají svou „citovou výchovu“ poté, co se ideály, s nimiž vstoupily do dospělosti, zbortí pod náporem životní reality. Jen prostor jejich deziluze je jiný. Příběhy Svobodových, Čapkových i Mrštíkových hrdinů se odehrávají v široce zalidněném společenském prostoru, zasahujícím od světa studentských hospod a chudých podnájmů po svět zámožné smetánky, a jejich deziluze zahrnuje i zklamání, které jim přináší stav společnosti, ztrativší – podle jejich názoru – ideály. Zde se pohybujeme v intimním prostoru uzavřených měšťanských rodin, které dívky chrání a zároveň determinují, omezují jejich sociální kontakty. Jiná je i představa, s níž do života přicházejí: jejich ctižádost nepřesahuje tento soukromý prostor, hledají partnera, kterého budou nezištně milovat a který jim otevře cestu k bohatšímu duševnímu životu. Zdrojem jejich deziluze jsou osobní a rodinné vztahy. I pro Svobodovou je lákavé kompoziční schéma rámcového příběhu, v němž se mění časová perspektiva i pozice vypravěčky. I u ní sledujeme silnou subjektivizaci vypravěče/vypravěčky, která je nejen pozorovatelem příběhu, ale především jeho sympatizujícím a soucítícím svědkem, schopným nahlížet do vnitřního světa lidí, jejichž příběhy vypráví. Náladový obrázek letní idyly v novele Přetížený klas je rámcem příběhu, do nějž je vypravěčka vtažena. Vyprávění, které plyne klidným tokem výrazně lyrického obrazu přírody, je přerušeno setkáním se složitou lidskou bytostí, do jejíž duše vypravěčka na okamžik nahlédne. Introspektivní situace je tu prezentována jako u Čapka Choda (i u Mrštíka) zprostředkovaně, soucítícím a empatickým vypravěčem. Na rozdíl od Čapka Choda i od Mrštíka má její vypravěč, individualizované rysy. Je to mladá vnímavá žena, jejíž osobní zkušenost, byť nijak v textu nereflektovaná, ji předurčuje k pochopení problémů dívky, o níž vypráví. Představuje moderní typ ženy, která sama musela řešit a vyřešit podobné problémy, jako její náhodná známá. Mezi vyprávěním o duševním stavu postavy a vnitřním monologem je už jen malá přehrada.

Intenzivní lyrismus, schopnost slovy evokovat vizuální představy, je další rys charakteristický pro české romány citové výchovy: Mrštík, stejně jako Svoboda a jako

Svobodová své příběhy zasazují do působivého lyrického rámce. Měnící se obraz Prahy umocňuje pocit beznaděje, který zažívá Jordán při svém bloudění Prahou, stejně jako líčení přírodní scenérie u Svobody naopak jde ruku v ruce s „probuzením“ jeho hrdiny. Nejsou ilustracemi či ozdobami, změkčujícími obrysy příliš drsného příběhu, naopak, jsou jeho integrální součástí, dávají mu širší a obecněji platný smysl. V Mrštíkově případě je to obraz Prahy, vysněného města, který zvyšuje pocit zoufalství mladíka hledajícího naplnění svého snu. Ve shodě s představou, že literatura nemá řešit, ale zobrazovat, a to zobrazovat život v jeho komplexnosti, lyrismus textu je důležitým nástrojem, jak tuto tezi naplnit.

Šalda v obraně povídky Analýza vysvětloval, proč volil tak intenzivní a nezvyklý obraz aleje, v níž Schlaag čeká na dívku a zároveň prožívá mučivé pocity nejistoty a rozháranosti, jako prostředek, kterým zapojuje váhání svého hrdiny do světa, který ho obklopuje. Intenzivní lyrismus Mrštíkových či Svobodových či Svobodové (a pozdějších Sovových) textů působí, že vnější obrysy konkrétního příběhu ustupují, jsou náporem lyrických obrazů jakoby rozostřené, těžiště se přesouvá z konfliktu hrdinů s okolním světem do jejich nitra. Díky tomu se mění i pozice vypravěče, který vstupuje do jejich vědomí. V polovině 90. let se situace mění: většina prozaiků generace moderny mířící k široce koncipovanému románu a usiluje o komponovanou románovou strukturu, která přijímá podněty z poetiky realisticko-naturalistického románu. Tento zájem o románový žánr je výrazem úsilí o syntetické zobrazení světa, dosud zachycovaného převážně v empiricky založených sondách. Je výrazem snahy pokročit od obrazu člověka jako jedinečně cítící a jednající bytosti k obrazu člověka vevázaného do tkáně rodových a společenských vazeb, jako člena určitého kolektivu, jako sociálního typu.

Zdá se, že odklon od naturalistického programu, který naznačovala Šaldova kritická interpretace Mrštíkovy Pohádky máje, byl ve většině případů jen krátkodobý. Autoři se vesměs nevzdávají nalezených prostředků lyrizace prózy, v ohnisku jejich zájmu je ale příběh. Přímo modelový je vývoj F. X. Svobody, který svými prvními díly výrazně přispěl k lyrizaci prózy a který se v druhé polovině 90. let pokouší o rozsáhlou epickou skladbu. Je jí dvoudílný román *Rozkvět* /1898/ líčící vzestup a pád jedné rodiny. Vypráví tu v podstatě příběh svého otce, který se vypracoval z postavení zemědělského dělníka a stal se úspěšným podnikatelem, aby se na sklonku života dožil úpadku. Jeho děti ale už vstupují do života lépe připraveny a v jejich úspěchu pak rodový vzestup vrcholí.

Je zřejmé, že se zájem prózy přesouvá z vesnice do města. Mění se ale i obraz tohoto města. Přestává být snovou kulisou, jakou bylo u Zeyera v Janu Marii Plojharovi, či nepřátelskou nedostupnou krásou, jakou bylo v Mrštíkově románu Santa Lucia. Není ani scénou kuriózních příběhů podúředníčků a kupeckých mládenců z děl Ignáta Herrmanna /1854–1935/ či hokynářek a zelinářek deroucích se „do panského stavu" Popelky Biliánové /1862–1941/ *Do panského stavu* /1907/, *Paní Katinka z Vaječného trhu* /1924/ aj. Autoři objevují v souvislosti s tím nový typ hrdiny v postavách úspěšných podnikatelů a příslušníků inteligence, kteří se v novém prostředí prosadili.

Česká literatura celé 19. století usilovala o vytvoření románu ze společnosti. Proces poměšťování české prózy a nově objevený typ hrdiny, který objevuje česká próza na přelomu století, k tomu konečně otevřel cestu. Dějištěm nových románů se stává nyní městský salon. Do salonu je umístěn vrcholný román Boženy Vikové-Kunětické /1862–1934/ *Minulost* /1895/, stejně jako řada prací **Matěje Anastasia Šimáčka** /1860–1913/. Šimáček bývá připomínán zejména jako autor obrázků ze života cukrovarských dělníků, v nichž ukázal, na svou dobu objevně, temné stránky jejich existence (*U řezaček* /1888/, *Duše továrny* /1894/). Ve stínu zájmu zůstala podstatná část jeho tvorby, jejíž hrdinové jsou úředníci, venkovští lékaři, lidé s uměleckými ambicemi hledající nový životní styl. Odmítají tradiční morální normy maloměstské buržoazie, striktní sexuální morálku, relativizují pracovitost a střídmost jako základní lidské ctnosti. Chtějí prožít bohatý život, užít v životě co nejvíce (*Lačná srdce* /1904/, *Chci žít!* /1908/). Šimáček se snaží své v podstatě ještě maloměstské hrdiny „zesvětáčtět", jak říká, nechce svět kolem nich přetvořit, ale učinit ho pohodlnějším, luxusnějším, příjemnějším. Charitativní sklonění se k chudým a trpícím, okázalé tolstojovství, které je druhou stránkou jejich bonvivánských charakterů, je výrazem dobové módy, stejně jako intenzivního hledání, jak má takový protagonista románu ze společnosti vypadat. Růžena Svobodová naopak zobrazuje své hrdiny velkého světa jako lidi výrazně kultivované, netoužící po požitkářském pohodlí a luxusu, ale usilující o kultivaci vlastního nitra, mezilidských vztahů, a ovšem i vztahů milostných (*Zamotaná vlákna* /1899/, *Milenky* /1902/, *Zahrada Irémská* /1921/).

Zvláštní místo v úsilí o román ze společnosti má **Václav Hladík** /1868–1913/, žurnalista, překladatel a propagátor francouzské kultury u nás. Literární historie ho zná jako vehementního polemika, svižného publicistu a dramatika a svého času ceněného a čteného romanopisce.

Námětem jeho vrcholných děl se stal život „lepších kruhů“. Jejich hrdiny jsou téměř bez výjimky představitelé bohatých vrstev, podnikatelé, advokáti, politici. Uvedl k nám, nepochybně pod francouzským vlivem, typ člověka velkého světa, který do „malých českých poměrů“ přináší vzruch, konfrontuje zápecnictví a pohodlnost domácích Kondelíků s dynamickou energií Západoevropanů. Život je hra na lásku, vzrušení z politického zápasu, z podnikání. Elegantně oblečení hrdinové se pohybují v dobře zařízených salónech a ovládají umění konverzace (*Vášeň a síla* /1902/, *Evžen Voldán* /1905/, *Valentinovy ženy* /1905/, *Vlnobití* /1908/, *Dobyvatelé* /1910/, *Artuš* /1912/. Už dobové nekrology (Hladík zemřel pětačtyřicetiletý v roce 1913) postřehly umělost světa, o kterém Hladík psal. František Khol ho označil za *básníka pražské plutokracie* a konstatoval, že na jeho pohřeb přišla sice řada jeho literárních přátel i nepřátel, ale ze sféry, jíž věnoval celé svoje dílo, se neobjevil nikdo. Jedním z důvodů bylo, že „plutokracie“, o které Hladík psal, v Praze neexistovala. Ta, co zde žila, se v Hladíkových románech nepoznala. Byla totiž jiná.

Daleko blíž pravdě o vznikající české buržoazii byl **Karel Matěj Čapek Chod** /1860–1927/, který v *Turbině* /1916/, a zejména ve *Vilému Rozkočovi* /1923/, ukázal její arogantní kulturní ignoranci, na hony vzdálenou Hladíkově zjemnělému snobismu. Ukázal ji také ne jako uzavřenou kastu, ale jako nehomogenní, vnitřně proměnlivou a dynamickou vrstvu společnosti, do níž pronikají lidé „zdola“ a v níž je možné zažít všechno jiné než nudu, která ničila světáky z Hladíkových románů. Čapek Chod akcentuje ve svých knihách vůli k životu, která se láme na osudových překážkách, robustní životní sílu, s níž se jeho hrdinové pouštějí do zápasu o úspěch a sebeuplatnění. Svět bohatých vrstev představuje jako svérázné, groteskní a někdy i tragické teatrum mundi.

V dějinách české literatury mívá Čapek Chod epiteton constans naturalista. V příručkách stojí vedle Josefa Karla Šlejhara, Jiřího Sumína, bratří Mrštíků, Josefa Merhauta, Karla Elgarta Sokola a podle Bedřicha Václavka představuje vrchol českého naturalismu. Čapek Chod zařazení mezi naturalisty sám indukoval tím, že tohoto termínu užil v titulu a v podtitulu svých prací: poprvé v trojnovele *Nejzápadnější Slovan* /1893/, jejíž první část nazval *romantickou,* druhou *realistickou* a třetí *naturalistickou*, a podruhé v novele *Zpověď naturalistova* (Nové patero /1910/).

Obě novely, jak Nejzápadnější Slovan, tak Zpověď naturalistova, vyprávějí příběhy v základě romantické: vedení syžetu i jeho rozuzlení je odvozeno – jednou v rovině ironizující, podruhé v rovině groteskně-tragické – z romantického příběhu s tajemstvím, který ústí do racionálního vysvětlení záhady. V tomto smyslu navazuje Čapek Chod na arbesovské romaneto, jak mnohokrát explicitně říká podtitulem svých kratších próz. Toto racionální vysvětlení je ovšem u Čapka Choda ironicky převráceno a relativizováno: člověk spoléhající se na suverenitu rozumu se ukáže otrokem vlastní iracionality. Ve chvílích, kdy se zdá, že už už rozum triumfuje a že člověk je pánem svého osudu, je zaskočen, nejčastěji sám sebou, svou *psychologií bez duše,* svou fyzickou a fyziologickou podstatou.

Nelze nepostřehnout, že naturalistou ze Zpovědi naturalistovy tu neníní autor sám sebe, ale – s dávkou ironie – literární postavu vypravěče příběhu: ten nejprve jen sleduje s neosobním zájmem dívku, která ho zaujala, postupně je ale do života, který jen pozoroval po vzoru naturalistů, vtahován: přestane být neosobním pozorovatelem, zahraje si na kunderovského „boha příběhu“, ovšem jeho zásah urychlí katastrofu.

Novely, které jsme zde připomněli, spojuje navzájem ne naturalistická metoda neúčastného lidského přírodopisu, ale naopak ironická relativizace jeho základních principů, ústící do obrazu debaklu naturalistova, který se tematizuje i v mnoha dalších Čapkových prózách. Toto téma je jakýmsi zrcadlovým obrazem tématu romantické deziluze, řečeno s Šaldou *odlučování od romantismu*, které je příznačné pro romány citové výchovy, jaké Čapkova generace v devadesátých letech hojně psala. Jak instruktivně naznačuje novela Nejzápadnější Slovan, staví Čapek Chod obě témata vedle sebe a proti sobě, a v průsečíku romantikovy deziluze a debaklu naturalistova pak nazírá lidský osud jako nelogický, a zejména nekauzální řetěz tragických, komických, hořkých, ironických a groteskních náhod. To, co se mohlo – viděno izolovaně – zdát v Nejzápadnějším Slovanu jako virtuózní hříčka autora schopného střídat polohy a styly, se ukáže v další tvorbě jako základní stavební princip.

Je totiž celkem běžné, že se na terénu jedné Čapkovy prózy objevují a prolínají různorodé kompoziční postupy a dějové motivy charakteristické jak pro románový typ ztracených iluzí, tak pro deziluzi naturalistickou. Zmínili jsme se, že základní způsob vedení syžetu je u Čapka Choda odvozen z romantického příběhu s tajemstvím, avšak jeho rozuzlení ukazuje už k próze překonávající romantismus. Postava objektivního vypravěče-svědka se u něj střídá a prolíná v

četných rámcových novelách, k nimž patří jak Nejzápadnější Slovan, tak Experiment, s postavou vypravěče – hrdiny příběhu. Příběh sám je zmnožován nejen řadou vedlejších příběhů vázaných na epizodické postavy, ale zejména do důsledku realizovaným kompozičním postupem rámcové novely: Tato zvláštní koexistence různých vypravěčských subjektů v jednom prozaickém útvaru umožňuje autorovi nejen uchopit základní situaci v několika rovinách a polohách simultánně, ale zároveň tak, jak objektivní vypravěč rozrušuje sebeinterpretace (a iluze) vypravěče subjektivního, ukázat její ambivalentnost, ironicky ji nasvítit, zlomit do paradoxu, do tragikomické grotesky. To všechno jsou ovšem postupy, které repertoár tvárných prostředků naturalismu překračují.

Až do vydání *Kašpara Léna mstitele* /1908/ si kritika Čapka Choda příliš nevšímala a příliš ho necenila, i když měl za sebou román V třetím dvoře a řadu výrazných novelistických a povídkových souborů. Vydáním tohoto románu na sebe pozornost ale upoutal. Názor na Čapka Choda změnil i F. X. Šalda, který ovšem interpretoval Čapkův román jako román monografický, jehož cílem je *postižení vnitřního dramatu Lénova*. Výtky, které vyslovuje, odmítají všechno, co je z tohoto hlediska nadbytečné. Přesněji vidí dílo Čapkovo M. A. Šimáček, který hodnotí, že se v tomto románu zbavil Čapek Chod tendence psát žánrové obrázky a přiklonil se k nové umělecké metodě.

Tuto metodu Čapek Chod plně realizoval ve svých vrcholných románech, *Antonínu Vondrejcovi* a *Turbině*. Oba romány svým názvem signalizují román monografický, ale metodou, jíž jsou zpracovány, tento typ překračují. U Antonína Vondrejce, který vznikl spojením a rozšířením pěti novel, otištěných v různých souborech před válkou (*Patero novel* /1904/, *Nové patero* /1910/, *Patero třetí* /1912/) a jedna jeho část vyšla samostaně v roce 1915 (*In articulo mortis*), je to zejména zřejmé.

Porovnáme-li Antonína Vondrejce (definitivní podoba vyšla ve dvou dílech r. 1917 a 1918) s románem Santa Lucia Viléma Mrštíka /1893/, jehož příběh se v základních rysech shoduje s ústředním příběhem románu Antonín Vondrejc, je na první pohled patrno, jak daleko se Čapek Chod od tohoto románového modelu vzdálil. Zatímco Jiří Jordán je nejen ústřední, ale téměř jedinou postavou díla (ostatní mají jen epizodický charakter), Vondrejc má v románu několik velmi silných spoluhráčů, eventuálně protihráčů. Vedle Anny, jeho milenky, jsou to zejména – v titulu jedné z vondrejcovských novel vytčený – redaktor Hejhola, dále Vondrejcův překladatel

doktor Freund, kamarád Floryš Vystyd a další, kolem nichž krystalizují příběhy, které svým rozsahem a významem přerůstají charakter pouhé epizody a stávají se – alespoň po určitou chvíli – příběhy paralelními s Vondrejcovým. Tyto další příběhy a postavy rozšiřují pohled na Vondrejcův osud, zasazují jej – jako dobově příznačný – do konkrétního času a prostoru (tak konkrétního, že místy máme pocit, že čteme román klíčový). Zatímco Mrštíkův román je sevřen do rámce Jordánova umírání na nemocniční posteli a jeho životní příběh je vyprávěn jako předsmrtná rekapitulace, Čapkův román, rovněž končící hrdinovou smrtí, je rozevřen do řady poměrně samostatných epizod, které ho přenášejí do různých životních situací a prostředí. Je pro Čapka charakteristické, že tato prostředí jsou pojednána v různých stylech: v romanticko-ironickém tónu se vypráví Vondrejcova milostná historie, pro niž opustil Kroměříž, jako žánrový obrázek je postavena scéna z Upanišády, mihne se tu folklorní črta při setkání s Floryšovou Maryšou, jako hrůzná groteska je viděna scéna Vondrejcovy svatby atd. Navíc je do románu vložen celý epos Živý zvon sevillský, který básník skládá v horečkách na úmrtním loži. Autor tu postupuje podobně jako Holeček v Našich, kde, jak jsme ukázali, celek díla je tvořen z částí značně různorodých jak tematicky, tak zejména žánrově.

Mrštík míří jednostranně a jednosměrně k obrazu Jordánova ztroskotání a smrti. Naproti tomu Čapek líčí život a umírání svého hrdiny v kontrastu s kypící vitalitou jeho milenky: čím víc slábne básník, čím víc se propadá do horečné fantazie a mrákot, tím silněji stojí Anna v reálném životě, přejímá v jejich vztahu vůdčí roli, a přímo jím manipuluje. U Vondrejcova úmrtního lože se hlásí život o svá práva křikem právě narozeného dítěte. Osobní tragédie jedince se uzavírá, ale život nekončí, jde dál, k ní lhostejný. Tato divergence dvou osudů, nemocného, fyzicky upadajícího muže, který se odpoutává od vnějšího světa, a ženy kypící životem a rozkvétající mateřstvím, je zároveň symbolem protikladu světa duchovních hodnot a světa živočišné vitality, který nad duchem vítězí. Tento motiv Čapek Chod rozvinul ve vší jeho paradoxnosti a s ironií ve své poslední novele, v *Psychologii bez duše* /1927/ (posmrtně). Román *Turbina* /1916/ proměnu románového žánru ukazuje ještě výrazněji. Už mnohovýznamný název (Turbina je přezdívka jedné z hlavních postav, turbina je konkrétní stroj, ale i symbol industrializovaného věku, který vpadá do staropražské patriarchální idyly) sám obrací pozornost k tomu, že román nemá jen jeden dějový a významový plán a jednu ústřední postavu.

Jádrem Turbiny je rodinný příběh. Toto sevření úzkými rodinnými a osobními vztahy, jejichž charakteristickým rysem je určitá ambivalentnost, zvýrazňuje mnohovýznamnost rafinovaně skloubeného románového děje. Jen jediná postava je mimo rodinný rámec: polský Žid Leib Blumenduft, jehož první příchod na Papírku, kam je situováno centrum děje, román otvírá a druhý tvoří jeho epilog. Z tohoto hlediska – je ovšem jedním z možných a nepostihuje celou složitost románové skladby – je celkem nasnadě intepretovat Turbinu jako román o úpadku rodiny Ullikovy a spojit ji s typem románu, jaký představují v evropském kontextu díla Balzacova, Gorkého Podnik Artamonových, Buddenbrookovi Thomase Manna či v Čechách Stará rodina Anny Marie Tilschové. Znamenalo by to, že bychom však pominuli onu zvláštní dvojznačnost vyznění, ono groteskní pointování, které znejišťuje hodnocení jednotlivostí i celku.

Román sice končí tím, že nikdo z rodiny Ullikovy ani z jejího okruhu nedosáhl toho, po čem toužil, ale že zároveň končí idylickým obrázkem křtin a svatby. Všechno dopadlo sice jinak, než jak si hrdinové přáli, ale vesměs se s náhradním programem snadno a docela rádi smiřují. Román deziluze končí tedy smířením se s malým a všedním štěstím, snadným a bezbolestným odloučením od velkých plánů a ctižádostivých snů. Příběh o úpadku staré rodiny končí měšťanskou idylou. Život jde dál, jen v novém stylu, v novém převleku, takovém, jaký je adekvátnější době industrializace, která jakoby pokrývá šedí onen kouzelný barevný obrázek života na karlínské náplavce, předtím, než byla Vltava regulována. Je to řešení v české literatuře té doby časté, příslovečně spojené zejména s díly Fráni Šrámka (Léto, Měsíc nad řekou, Past), s tvorbou Dykovou (Zmoudření Dona Quijota) a dalších autorů.

Podle názoru dobové kritiky Čapek Chod zahlcoval své příběhy nadmírou detailů a epizodických odboček. Detail však bývá vesměs vztažen k charakteristice postavy (je z něho odvozena), jež nebývá sjednocující, ale právě díky množství detailů mnohotná. Tato mnohotnost je pak autorovi prostředkem nasvícení zobrazené postavy a děje z mnoha různých stran a úhlů tak, že vynikne její vnitřní bohatost, aby se v průsečíku kontrastů, vysokého a nízkého, ušlechtilého a vulgárního, naivního a rafinovaného, krásného a ošklivého, reálného a fantastického, komického a tragického objevila podstata života. Těmito prostředky se vzdaluje Čapek Chod poetice monografického románu a směřuje ke značně uvolněné kompozici románu

složeného z řetězce epizodických příběhů, který se stane v příštích letech románovým typem značně produktivním.

Na literárním díle Karla Matěje Čapka Choda můžeme demonstrovat vlastně všechny etapy vývoje, jimiž próza jeho generace prošla. V jistém smyslu právě Čapku Chodovi bylo dopřáno dovršit proměnu, již generace české moderny v 90. letech započala. Pro to, jak velice se vzdálil generačním východiskům je příznačná i kritika, jíž Čapka Choda právě ve vrcholném období jeho tvorby, kdy prolamuje generační konvence a míří mimo generační horizont, vystavil v řadě článků F. X. Šalda.

Prozaičky na přelomu století

Jedním z rysů kulturního klimatu období, o kterém mluvíme, byl zájem o „ženskou otázku“ spojený s úvahami o specifickém přínosu umělecky činných žen. Ty byly součástí diskusí o postavení žen ve společnosti, o jejich občanských právech, přístupu ke vzdělání a k samostatným povoláním. Směřovaly k přehodnocení role ženy – spisovatelky k formulaci nových a svým způsobem náročnějších úkolů. Vyústily do požadavku vytvářet svébytné a nezastupitelné hodnoty ze specificky ženské zkušenosti na základě ženské senzibility, na základě ženské odlišnosti. Tuto proměnu ovlivnila nejen světově významná díla, jako bylo Poddanství žen J. S. Milla a Žena v minulosti, přítomnosti a budoucnosti Augusta Bebela, ale zejména krásná literatura, díla jako Lva Nikolajeviče Tolstého Kreutzerova sonáta a romány a dramata severských spisovatelů Bjørna Bjørnsena, Henrika Ibsena a Augusta Strindberga, která k nám v té době pronikají, a ovšem díla evropsky proslulých žen – spisovatelek a feministických aktivistek, jako byla Ellen Keyová, Marie Baškircevová, Soňa Kovalevská, které ztělesňovaly dobový typ moderní ženy.

V devadesátých letech se vyhraňuje tvůrčí profil autorek narozených mezi lety 1850–1860 (Anna Řeháková, Teréza Svatová, Felix Téver a zejména Teréza Nováková) a zároveň se přihlašují prvními knihami autorky o generaci mladší (z autorek narozených mezi rokem 1860 a 1870 jde především o Jiřího Sumína, Boženu Vikovou-Kunětickou, Růženu Svobodovou, Růženu Jesenskou, Gabrielu Preissovou a Hanu Kvapilovou), po nichž nastupují celkem kontinuálně autorky narozené mezi léty 1870–1880 (Luisa Ziková, Božena Benešová, Anna Marie Tilschová, Zdeňka Hásková, Helena Malířová, Olga Fastrová). Připočteme-li k těmto jménům ještě autorky, které tiskly pouze časopisecky, je celkem jasné, že žena spisovatelka přestala být v tomto období v naší literatuře čímsi zvláštním a výjimečným, jako tomu bylo v době, kdy debutovala Božena Němcová nebo sestry Rottovy, Karolina Světlá a Sofie Podlipská. Na druhé straně jen málokteré se podařilo získat si autoritu tak nespornou, jakou kdysi měla Němcová a později Světlá. Jen málokteré ze jmen, které jsme uvedli, zůstalo trvalou součástí našeho literárního povědomí.

Autorky starší generační vrstvy navazují na tradici realistické prózy, zpracovávají venkovská témata či se věnují nepříliš náročným pohledům na současný život (Arne Novák řadu z nich zmiňuje ve svých Dějinách v kapitole Literatura zábavná a konvenční) a stejně jako

v tematické rovině, tak umělecky jsou jejich díla neprůbojná. S výjimkou Terézy Novákové, která na přelomu století u nás reprezentuje vrcholné kvality realistické prózy, zůstává v živé paměti vlastně jen Gabriela Preissová, a to zdaleka ne svým rozsáhlým dílem prozaickým (sebrané spisy, vydávané u Otty v letech 1910–1915, měly 18 svazků, po roce 1915 Preissová pilně tvořila a publikovala dále ještě téměř třicet let), ale dramaty, *Gazdinou robou* a *Její pastorkyní*, které navíc žijí (a staly se světoznámé) spíš v upravené podobě jako libreta k operám Zdeňka Fibicha Eva (Gazdina roba) a Leoše Janáčka Jenůfa (Její pastorkyňa).

Když vstupovala do literatury Božena Němcová, vytkla českým ženám obecně a spisovatelkám zvláště úkol vlastenecké a mravní výchovy žen a mládeže. Tento program platil vlastně až do konce 19. století. Spisovatelky se soustavně a programově obracely ke svým čtenářkám s vědomou snahou formovat mravní ideál ženy a zachytit víc než typický ženský osud příkladný.

V románu *Anna* /1893/ vypráví Sofie Podlipská příběh dívky, která v mládí ztratila matku. Celá léta žila s otcem, vedla mu domácnost, pomáhala mu v jeho živnosti. Když dospěla, otec jí našel ženicha, svého dlouholetého přítele a vrstevníka, zámožného starého mládence. Otcova nová žena, chudá (a vypočítavá) mladá švadlena, usiluje o uspíšení Annina sňatku. Anna se nevzpírá, i když miluje mladého muže, s nímž se náhodně seznámila. Ví, že nemá jiné východisko než přijmout otcem sjednaný sňatek. Román ale nakonec skončí po několika překvapivých zvratech pro všechny šťastně: Anna se provdá za muže, kterého miluje. Ukáže se totiž, že je ztraceným synem jejího původního ženicha, který rozumně synovi ustoupí.

Nebylo by nesnadné najít archetyp tohoto příběhu někde na počátku 19. století v evropském měšťanském románě, například u Jane Austinové, která je zakladatelkou tradice románu o mravech buržoazní společnosti a tvůrkyní typu rozumných, charakterních a statečných dívek, které si dovedou na osudu vyvzdorovat štěstí. Tyto hrdinky se objevují v literatuře anglické, německé stejně jako v dalších evropských literaturách (u nás lze najít stopy tohoto typu v povídkové tvorbě první novočeské autorky Dobromily Magdaleny Rettigové), v mnoha slavných knihách a posléze i v konvenční literatuře. Toto pojetí ženského osudu se v době, o které mluvíme, přesouvá z velké literatury do literatury „užitkové“, do zábavné a výchovné četby pro dívky, nebo – řekněme Šaldovými slovy – do penzionátové literatury, jak to sledujeme například na tvorbě **Elišky Krásnohorské** /1847–1926/, která své romány (jsou

často adaptacemi cizích, většinou německých předloh) staví na konfrontaci dvou ženských typů, jednoho charakterního, opravdového, pilného a statečného, a druhého koketního, lehkomyslného a egocentrického. *Svéhlavička* /1887/ (o její odmítavé hodnocení jako banální dívčí četby se zasloužila zejména další pokračování, která základní příběh rozvedla do mnohosvazkové ságy, jež postrádá jemný humor a psychologický postřeh prvního dílu) je příběhem výchovy živé a živelné dívky v ušlechtilou a kultivovanou ženu. I zde stojí proti sobě dva dívčí typy, příběh je ale veden tak, že „svéhlavička" je příkladem své milované přítelkyně, která představuje typ ušlechtilý, dovedena k rozumu. Charakterní přítelkyně však není osudem za svou ušlechtilost odměněna, střízlivá Krásnohorská jí určí velmi skromný osud ženy vdovce s několika dětmi. Méně známé romány *Celinka* /1901/ a *Jediná* /1904/ jsou postaveny na sporu mezi oběma typy, přičemž je typ charakterní odměněn, lehkomyslný potrestán – a posléze napraven.

V období, které stojí v centru našeho zájmu, se toto pojetí ženského tématu mění. Proměnu lze velmi dobře demonstrovat, postavíme-li vedle sebe dva romány zpracovávající stejnou látku, osudy Zdeňky Havlíčkové, dcery Karla Havlíčka Borovského. Jedná se o *Maloměstský román* Terézy Novákové /1890/ (byl to její románový debut) a o *Legendu ze smutné země* /1907/ Růženy Jesenské

Pro Novákovou je Zdeňka Havlíčková (v románě Svatava Krovecká) do velké míry obětí národních poměrů: stalo se pro ni osudným, že se jí dostalo nesoustavné a mravně laxní výchovy. Vynikající rodiny národních předáků, v nichž žila, byly vlastenecké dost vnějškově, vlastní děti vychovávaly bilingvně (ne-li přímo německy), a ze Zdeňky vychovaly náročnou a povrchní dívku bez životního ideálu, která se pak zákonitě stala obětí šlechtického hejska, jehož rodina sehrála v tragédii jejího otce velmi prominentní úlohu. Tento motiv se stává nositelem romantické zápletky, která osobní tragédii Havlíčkovy dcery zasazuje do politických souvislostí. V románu Růženy Jesenské, která otevřeněji než Nováková přiznává svou inspiraci Zdeňčiným osudem (knihu píše o sedmnáct let později a leckdo z aktérů Zdeňčiny tragédie už nežije), je v podstatě totožný příběh interpretován z jiného úhlu. Do popředí zájmu se dostává konflikt mezi právem lidského jedince, a navíc ženy, na lásku, a povinností plnit nadosobní poslání, tedy konflikt, který akcentuje právě generace z přelomu století.

Růžena Jesenská /1863–1940/ zdůraznila ve své žánrově rozmanité tvorbě (krom toho, že psala prózy, svého času byla i velmi ceněnou básnířkou – Josef Václav Sládek ji označil za českou Elizabeth Barrett-Browningovou – a hranou dramatičkou) snad jako žádná z jejích vrstevnic erotické téma. Blízká okruhu Moderní revue, pojímá své literární postavy jako nositelky kultu vášnivé lásky. Věří v její neomezenou moc. Hrdinka Legendy ze smutné země prožije svou tragédii pro Jesenskou příznačně jako tragédii milostnou. Ženská otázka pro Jesenskou nemá parametry sociální, chápe ji, v souladu se svým novoromantickým názorem, výrazně individualisticky. Pohrdá banalitou všedního života, objevuje v lidském životě chvíle vytržení, opojení, tajemství. Z tohoto úhlu modeluje i postavu Zdeňky Havlíčkové především jako bytosti toužící po ideální lásce a narážející na přízemní všednost. Krásná temperamentní dívka nechce hrát roli památky po národním mučedníkovi, jde za svým štěstím. Právo na lásku hájí před vnucenou pseudopovinností, volí svobodně svou životní dráhu a její tragédie je v tom, že jí „smutná země“, jak Jesenská nazývá Čechy, toto právo upírá. V tom smyslu je Jesenská daleko typičtější představitelkou nového pohledu na roli ženy jak v umění, tak ve společnosti, která se v době, již sledujeme, formuje, než Nováková.

Dobový zájem o ženskou otázku, dobové diskuze o postavení ženy ve společnosti, o jejích občanských právech, přístupu ke vzdělání, možnostech vykonávat náročnější povolání, ssebou nesl i přehodnocování role ženy spisovatelky v kontextu národní literatury. Položil na ni nové, svým způsobem náročnější úkoly. Žádal od ní, aby vytvářela svébytné a nezastupitelné hodnoty ze své specificky ženské zkušenosti. Jejím úkolem je především zobrazit moderní, novodobou ženu, vymezit její duchovní obzor, její sociální, existenciální a mravní problémy, jak je nastínily dobové diskuze.

Do centra zájmu píšících autorek se dostává tragicky pojatý příběh mladé dívky, velice záhy rodiči provdané za lovce věna či životem unaveného světáka. Hrdinka po sňatku prožije otřes, způsobený nejen intimní zkušeností, na niž nebyla připravena, ale i zjištěním, že pro muže nemá jako člověk žádnou cenu, že ho nezajímá její duše, její sny a přání.

Tak Růžena Svobodová založila svá raná díla na zachycení momentu deziluze, kterou prožije mladá citlivá dívka, vychovaná v pohodlném a chráněném závětří měšťanské rodiny, když se poprvé konfrontuje se skutečným životem. Čím je citlivější a vnímavější, tím intenzivněji si uvědomuje, že byla vychována v ideálech, které sice společnost, k níž patří, hlásá, ale nijak se

jimi neřídí. Dochází k bolestným konfliktům, které mladou bytost hrozí zlomit nebo skutečně zlomí: představa o světě se zbortí a dívka ochromená zklamáním a bolestí se musí pokusit najít nové záchytné body, nechce-li zahynout.

V prvních románech a povídkách mladé **Růženy Svobodové** /1868–1920/ (*Ztroskotáno* /1896/, *Na písčité půdě* /1895/, *Přetížený klas* /1896/ atd.) lze najít většinu motivů, z nichž jsou složeny příběhy Anny, „svéhlavičky" Zdeňky, Celinky a dalších hrdinek Podlipské a Krásnohorské. Povídka *Hluchavky* /1895/, knižně *Pěšinkami srdce* /1902/ dokonce v základních rysech příběh Anny jakoby parafrázuje. Anna z románu Podlipské přijímá svůj osud s vědomím, že ať je jakkoli nepříznivý, naplňuje se jím přirozený řád života, k němuž patří přijmout otcem sjednaný sňatek a najít lidský vztah i k muži, který ji vlastně odpuzuje. Svobodové hrdinka je povrchní, zhýčkaná a neschopná se otcově autoritě podřídit ani bránit. Rezignuje na svůj život, zhroutí se a zemře. Podlipská líčí svou Annu se zřejmou sympatií. Svobodová od své hrdinky zachovává odstup, nelituje ji příliš, protože si svůj osud zasloužila svou pasivitou. Povídku rámcuje úvahami o zbytečnosti takového života.

Svobodová přes všechen pesimismus, který ve většině svých knih vyjadřuje, věří ve smysluplnost a cenu lidské existence. Člověk podle ní nežije proto, aby byl šťasten, žije pro druhé. Štěstí může dosáhnout jen tehdy, když přestane usilovat o své osobní blaho a dokáže je s radostnou myslí obětovat. Proto preferuje mezi svými hrdinkami ty dívky, které bojují o smysluplné naplnění svého života.

Příběhy žen a dívek v románech Boženy Vikové-Kunětické jsou rovněž postaveny na střetnutí dívčí naivity s mužskou vypočítavostí a citovou vyprahlostí. Konflikt románu *Pán* /1905/ je budován jako konflikt dvojí sexuální morálky: přísné ženské a mužské, nesrovnatelně permisivnější. Román vyznívá jako beletristická ilustrace dobových diskuzí o manželství, o „boji pohlaví" apod.

Proti jednoznačné, až žurnalisticky polemické Vikové-Kunětické, která míří s odvahou a neobvyklou otevřeností k citlivým otázkám, které tehdy řešilo ženské hnutí, Svobodová pracuje s větší mírou literární stylizace, soustřeďuje se k vylíčení duševního stavu hrdinky, hledá umělecké prostředky, jak její citové a psychické naladění ztvárnit. Hrdinka Vikové-Kunětické si mnohomluvně zoufá, nemůže-li dosáhnout životního štěstí, a mstí se muži. Svobodové hrdinky hledají pozitivní východisko a nacházejí je mimo osobní život ve službě kulturnímu či

humánnímu ideálu, v činnosti, v naplnění života hodnotnou prací, směřující nad individuum. Pokoušejí se svoji vegetativní existenci, pro niž byly připraveny výchovou, proměnit v cílevědomý a užitečný život. V další fázi tvorby Svobodové jsou postavy naivních dívek, tápajících v citových zmatcích, vystřídány typy žen zralých, životem poraněných, které z těchto ran vyvodily poučení, někdy zmoudřely či častěji zatrpkly. Jsou to složité, citově rafinované a často mimořádné osobnosti, které nepřijaly ženský úděl žít v rodině, pro muže a pro děti (*Zamotaná vlákna* /1899/, *Milenky* /1902/).

Svobodové řešení ženského příběhu vyznívá akcentem na aktivitu. Nehledá viníky tragédií svých žen a dívek v jejich okolí, činí je plně zodpovědnými za vlastní osudy. Téměř u ní neexistuje dobově příznačná polarita mezi ženským a mužským světem, naopak je nastolena polarita mezi citem, spontaneitou, přirozenou mravností, ale i životní aktivitou, a na druhé straně okoralostí, lživostí, lhostejností a setrvačnou společenskou konvencí. Svobodová nechce polemizovat, ale pokouší se vypracovat novou koncepci, nový model ženské postavy. Tuto koncepci životní aktivity u ní nejlépe ztělesňují postavy umělkyň, které se vzepřou tradičnímu určení ženy a najdou hodnotnou odpověď na otázku po smyslu svého života.

Nicméně jen některé znich novou roli ženy-spisovatelky přijímají a svou tvorbou k těmto problémům míří. To, že dvě významné spisovatelky té doby, Amálie Vrbová a Anna Lauermannová, si volí mužský pseudonym (Jiří Sumín a Felix Téver), je z tohoto hlediska symptomatické, stejně jako je signifikantní, že autorka, která se významně angažovala v ženském hnutí a patří mezi největší umělecké zjevy tohoto období, Teréza Nováková, se svou literární prací vlastně k ženské problematice téměř nevyjádřila, ačkoli intenzivně pracovala v různých ženských organizacích (Spolek paní a dívek, Minerva, Ústřední spolek žen českých), redigovala ženské časopisy (Ženský svět) a jako publicistka se vyjadřovala k problematice ženského vzdělání, možnosti společenského uplatnění žen apod.

Podobně **Gabriela Preissová** /1862–1946/ se vřazuje daleko spíš do kontextu realistické prózy a dramatu než do kontextu literatury modernistické. Nicméně v převážné většině svých literárních děl si všímá zejména ženských postav – ať jsou to naivní selská děvčata, či vášnivé ženy jdoucí za svými láskami i proti konvencím a uznané morálce. Její nejslavnější dramatické práce řeší dobově příznačné problémy svobodných matek a neformálních svazků muže a ženy. Pohled na tuto problematiku není ovšem zasažen tendenčním feminismem ani teoriemi volné

lásky. Preissové ženské postavy jsou v jistém smyslu idealizovány, jsou obětí okolností, které je vykolejují z normální dráhy. Stojí jako hrdinky antických tragédií mezi dvěma imperativy, láskou a společenskou normou a z jejich situace neexistuje východisko.

Poněkud jiná situace byla v tvorbě **Jiřího Sumína** (vl. jm. Amálie Vrbová /1863–1936/), který překračuje rámec regionálního realismu, z něhož vyšel, a konfrontuje se s nově se formujícími literárními programy. V řadě novelistických prací (v knihách *Dvě novely*, 1906, *Když vlny opadly* /1910/, *Kroky osudu* /1912/, *Příčina rozvodu* /1913/, *Zápas s andělem* /1917, *Děti soumraku* /1918/) vypráví především modelové příběhy žen z různých sociálních vrstev – od venkovanek a dělnic přes služky a příslušnice měšťanských vrstev až k postavám šlechtičen –, ostře vnímá jejich sociální situaci, vidí v nich, jak sám cituje socialistu Augusta Bebela, „otrokyně otroků", ať jsou to ženy těžce fyzicky pracující, nebo ženy a dívky vychované v měšťanském prostředí k tomu, aby se zajistily, jak se říkalo, vhodnou partií. V centru pozornosti se ocitají ženy osamělé, vdovy, živitelky početných rodin, osiřelé dívky, jejichž život se stal nesnesitelným řetězem starostí, žen osamělých, jakoby vyvržených smrtí otce či muže na okraj světa, v němž vyrostly, živořící bez zájmu okolí, bez lásky, bez porozumění. Jsou to příběhy utajovaného zápasu o existenci a lidskou důstojnost. Tyto ženy a dívky se nedovedou samy uživit, protože nebyly na tuto situaci připraveny, a i kdyby to uměly, stálo by je to jejich společenské postavení, které je základní – a často jedinou, byť velmi pochybnou – hodnotou jejich života.

Právě u Sumína čteme v drasticky věcném podání příběhy dívek vdávajících se ne z naivity, jako je tomu u Svobodové, ale z vědomí bezvýchodnosti svého sociálního postavení za muže, které nemilují, kteří jsou jim odporní, jen aby se zajistily hmotně. Čteme tu příběhy citlivých a vnímavých žen, které ženich opustil pro sokyně hloupé, ošklivé a nicotné jen proto, že s nimi vyženil větší věno.

Sumínovo dílo nemělo ve své době větší ohlas nejen proto, že autorka žila poměrně osaměle na moravském venkově bez užších kontaktů s kulturními centry, ale i proto, že většinou nedovedla svůj vynikající smysl pro situaci a přesný sociologický postřeh podřídit širšímu plánu díla. Přesto právě Sumínovo dílo koriguje obraz ženského osudu, jak ho známe z tvorby Svobodové či Vikové-Kunětické, bezpečnou znalostí sociální reality. Ta dává jeho povídkám zvláštní drsnou atmosféru deziluze, která vesměs nekončí dramatickým zlomem, po němž často

následuje katarze, jak tomu bylo u obou jmenovaných autorek, ale tíživou bezvýchodnou monotonií dlouhého neradostného života. Sumínovou zásluhou se tak pojetí ženy jako citlivé a zraňované bytosti zápasící o štěstí, spjaté zejména s tvorbou Růženy Svobodové, ukazuje jako pojetí v jistém smyslu idealizující a luxusní. Její hrdinky svou „ženskou otázku" řeší v daleko víc existenciálně exponované situaci, v situaci, kdy jim doslova jde o život. S rostoucím psychologickým zájmem, který se u Sumína objevuje zhruba okolo roku 1900, sledujeme jeho směřování k příběhům a postavám vybočujícím z rámce ustáleného společenského pořádku, postavám různě vyšinutým, poznamenaným či traumatizovaným. Pointou těchto povídek je obrana práva jedince na důstojný život, i když se liší od společenské normy, i když je tento jedinec jen ženou nechráněnou bezpečím rodiny. Konflikt se tu neodehrává uvnitř jednoho etického a sociálního systému, v podstatě pevného a vnitřně konzistentního, ale ve světě nezceleném pevným mravním a sociálním řádem, ve světě, kde stará pravidla už neplatí a nová ještě nevznikla, ve světě, kde je člověk sám, vydaný všanc lhostejnému osudu. Tímto pojetím světa a člověka v něm Sumín svými nejlepšími díly pomáhá konstruovat nový model ženské hrdinky a jejího osudu.

Druhým tématem, které se v dílech spisovatelek na přelomu století objevuje, je téma dítěte. Najdeme ho v tvorbě Jiřího Sumína stejně jako Boženy Benešové. Nejvýrazněji se prosazuje u Růženy Svobodové. Povídky s dětskými náměty psala **Růžena Svobodová** vlastně celý život. Vyšly v knihách *Pokání Blaženčino* /1908/, *Dětská srdce* /1913/, *Jarní záhony* /1916/ a *Hrdinné a bezpomocné dětství* /1920/. Přestože mnohé z nich vyšly poprvé v dětských časopisech a plnily funkci dětského čtení, nebyly svou intencí dětskou literaturou. Toho si byla od počátku vědoma i kritika, která je interpretovala jako integrální a významnou část díla Svobodové. Zdůraznila objevnost jejího pohledu i uměleckou náročnost, jíž se vymykala z běžné úrovně tehdejší nejen dětské literatury. F. X. Šalda například na okraj Pokání Blaženčina v roce 1908 napsal: „Dětský svět u pí autorky jest úžasně vážný, opravdový, horký, napjatý a tragicky nejistý, jakým také vpravdě jest dětský život. Zde žije se opravdově, horečně, se zvýšeným napětím i se zvýšenou pozorností; jest to život vpravdě velmi přísný a tragický, zalitý lítostí, zneklidnělý stíny, které do něho vbíhají temnými předtuchami se všech stran. Nic malicherného, titěrného a hravého v knize pí Svobodové: malicherní bývají jen dospělí, nikdy ne děti" (Šalda, 1953, s. 63).

Sociální motiv, který poprvé u Růženy Svobodové výrazně zazněl v črtách *V odlehlé dědině* /1898/, se stává trvalou složkou příběhů o chudých a opuštěných dětech, o dětech proletářů, o dětech, které postrádají zájem a péči svého okolí a hynou stejně následky hmotné bídy jako nedostatku porozumění a lásky. Jinou povídku uvádí příznačné moto z Dostojevského: „Buďsi bláhovost prositi ptáky za odpuštění; ale vždyť i ptákům bylo by snáze, i dítěti, i každému zvířeti kolem tebe, kdybys sám byl lepší, než jsi nyní, třeba jen o maličkost, ale bylo by“ (Dostojevskij, cit. dle Svobodová, 1908, s. 40).

Ačkoli povídky s dětskou tématikou Růžena Svobodová často tiskla v sociálnědemokratickém tisku (v té době byla členkou této strany), nestaví základní konflikt jako třídní konflikt mezi chudými a bohatými. V jejím pojetí hlavní vinu na osudu dětí má lidská lhostejnost, necitlivost a sobectví, které jsou stejně vlastnostmi chudých jako bohatých. Bídu vidí jako demoralizující sociální zlo, které mrzačí nejen chudé, ale i bohaté. I povídky o dětech, které žijí v chráněné oáze spořádané měšťanské rodiny, nejsou idylickými obrázky. Ani zde není dítě zcela šťastné, protože naráží na hranice této oázy, vnímá iluzivnost bezpečí, které je obklopuje. Prožívá různá traumatizující střetnutí, je zraňováno konflikty, které je poznamenávají na celý život. Jeho zkušenost není tak tragická jako zkušenost chudých dětí, nejde mu o holý život, ale „jen“ o hodnoty jeho charakteru a o ryzost srdce. V těchto střetnutích, někdy zdánlivě malicherných, se bortí jeho vnitřní jistoty, ztrácí se důvěra k lidem, kteří vytvářejí jeho svět, důvěra v morální příkazy, jimiž je poutáno. S dojemným heroismem se pokoušejí malí hrdinové hájit svou víru ve spravedlnost.

Od poloviny desátých let se u Svobodové objevují povídky o dětech, které svou ryzostí a čistotou prozařují celé své okolí jako pohádkové víly nebo dobří skřítkové (*Hlídačka studánky, Helenčin stařeček, Nadace Isotčina*). Nejsou to děti, ke kterým byl život mimořádně laskavý, každé z nich se muselo ke svému jasnému názoru na život protrpět, zvítězit nad vlastní bolestí, překonat trpkost. Jsou to často děti nemocné, tělesně postižené, podivínské, některé pocházejí z ubohých poměrů. Jejich příběhy se objevují i mimo rámec dětských knih, například v *Černých myslivcích* (*Dianka, Dětský ráj*) nebo v *Posvátném jaru* (*Proserpinka*). V těchto povídkách vytváří Svobodová ke svým tragickým vykořeněným dospělým hrdinkám protiklad v bytostech, které, alespoň na prchavou chvíli, ztělesňují kladné životní hodnoty, šíří okolo sebe křehkou harmonii a vnitřní mír. Všechny tyto příběhy vyjadřují hluboké vědomí toho, že štěstí je

výjimečný dar, milost osudu, které se dostává jen vyvoleným, a i těm jen na okamžik. Toto poznání prostupuje knihu povídek *Posvátné jaro* /1912/, zejména povídku *Pokojný dům*.

Povídkami Proserpinka, Dětský ráj a Pokojný dům se dětský motiv definitivně přesouvá z dětských knížek do samého centra tvorby Růženy Svobodové: jeho prostřednictvím sílí prvky aromantického cítění, znovu se obnovuje – pro její mladou tvorbu příznačná – schopnost přesného, ostrého a neiluzivního vhledu do vnitřního života člověka, odvaha objevovat v něm zasutá místa, pohnutky a city, nelomit tragiku jeho údělu útěkem do snu. Pokojný dům je svým lyrismem v jistém smyslu pandánem k Černým myslivcům, ale především otvírá nový pohled na život a jeho hodnoty. Pozdní tvorba Svobodové tak nabývá nové rysy. Na jedné straně pracuje v té době na definitivní podobě *Zahrady Irémské*, na druhé straně se objevují stále častěji autobiografické náčrty, které nakonec vyústily do pokusu napsat vzpomínkovou knihu *Ráj*.

Řadu motivů, které se zde objevují, autorka užila již dříve (povídka *Z rodné vsi* /1892/). Ty nyní v novém kontextu dostávají novou platnost. Kniha je otevřena několika lyrickými obrazy, které zachycují smyslové vjemy děvčátka, první okouzlení krásou okolního světa. Do této situace zazní ostrý disonanční tón: je jím matčina bolest nad ztrátou dvou starších dcerušek, bolest, která se obrací proti třetí, která jí zůstala zachována. Zároveň s poznáním krásy světa tak dítě pocítí trýzeň. Dítě je ozvučnou deskou, která rezonuje zvuky světa kolem sebe. Mravní cítění se v něm rodí pomalu, je burcováno nespravedlností, ale především je utvářeno příkladem rodičů, příkladem často srozumitelným až po letech, ale naprosto autoritativním. Dítě už ví, že okolní svět je nepochopitelný, často zlý a ne všichni lidé přátelští, ale nebojí se, cítí se proti němu bezpečné. Je obklopeno hradbou rodiny, která je chrání. Jedinou jeho skutečnou trýzní je matčina neláska, tvrdost jejích výčitek pronesených ve chvílích svrchovaného utrpení, výčitek, které cítí jako nezasloužené. To je ono základní trauma, které otravuje ráj dětství, které indukuje až nedětské úvahy o smyslu vlastní existence, o tom, co je podstatné a co ne, a tedy je vlastně z tohoto ráje vyhání.

Ráj zůstal torzem (dokončen byl pouze první díl, věnovaný nejstarším vzpomínkám až po odstěhování rodiny z Moravy do Prahy v době, kdy bylo Růženě šest let; z druhého dílu bylo napsáno jen několik úvodních stran). Je budován jako proud vnějších nárazů, které probouzejí dětské vědomí, vytvářejí obraz světa, stále přesnější a určitější. Tyto nárazy znamenají skoro

vždy trauma či zklamání: v prvním díle dítě zažije bolest z nedorozumění s matkou, ztratí kamarádku a loučí se s důvěrně známým domovem plným přátel a vlídných věcí. Tato loučení rozrušují zdánlivě idylický proud plynoucího času, dítě se s nimi musí vyrovnávat, a zároveň s tím, jak se s nimi vyrovnává, si začíná klást otázky po smyslu své existence. Primární pocit bezpečí a jistoty mizí tím rychleji, čím rychleji roste sebeuvědomění mladé bytosti. Jedinou dosud neotřesenou jistotou zůstává postava milovaného otce. Ráj měl však skončit jeho smrtí: on byl poslední hradbou mezi bezpečím domova a vnějším světem.

Stylem se Ráj dost podstatně liší od většiny tvorby Růženy Svobodové: navazuje na linii prvních románů a dětských povídek svou konkrétností a živým smyslem pro kresbu prostředí, postav, pro situace, které jsou sice zdánlivě bezvýznamné, ale stávají se příznakovými pro další vývoj postav. Zároveň sílí účinnost lyrických pasáží: značné místo zde patří emocionálně vypjatým scénám a situacím, v nichž se děj jakoby zastavil, rozplynul, ale které vlastně znamenají jeho zvrat, transpozici do další roviny. I vizuální inspirace je tu patrná ještě výrazněji než kdekoliv v jejím díle; nikde jinde ale není tak organicky zapojena do celku díla, tak významově zatížena. Fakt, že jde o knihu vzpomínek, odsunul stranou kompoziční principy, ale i filozofická a ideologická schémata, která si Svobodová během své literární dráhy vytvořila, a přiměl ji hledat novou cestu. Popisuje, reflektuje, líčí. Z celého díla Svobodové je Ráj metodou nejblíže rané knize črt *V odlehlé dědině*, napsané v prvních letech její literární činnosti. Předčí ji však zralým vztahem k životu, a především jednoznačnou oslavou lidské aktivity.

Význam Ráje ještě vynikne ve srovnání s marným zápasem o dokončení Zahrady Irémské, románu, který měl být vrcholem jejího díla, shrnující sumu poznání, k němuž došla. Usilovala tu vyjádřit svou touhu po absolutnu dobra, čistoty, pokory a krásy, nahradit reálnou skutečnost snem. Přes všechno úsilí dílo, na němž pracovala od devadesátých let a jehož první verze byla otištěna knižně mezi léty 1906–1913, stále nesplňovalo autorčinu představu. Nejenže nezvládla ke své spokojenosti kompozici mnohovrstevnatého celku, který vybočoval z tradice monografického románu metodou konfrontací různých lidských typů a splétáním různých lidských příběhů, metodou, kterou již před Irémskou zahradou s úspěchem zvládla v jednodušších Milenkách, ale také nenašla nosné lidské typy. Daleko jednodušší struktura Ráje, syžet uměleckých memoárů, jako by ji vysvobodil z pasti jejího přestylizovaného výrazu a překomponované kompozice. Ale nejen to, Zahrada Irémská měla také vyslovit její představu

o smyslu lidského života, ukázat na příbězích různých lidských typů i cestu k dokonalosti, k životnímu kladu. Vysnění hrdinové a hrdinky nebyli však přesvědčivými příklady vlastností, které Svobodová považovala za podstatné a základní hodnoty života. Ve svém dělném, obětavém a statečném otci, který byl ústřední postavou Ráje, však nalezla takový lidsky přesvědčivý příklad, srozumitelný a citově působivý. Svobodová tu stanula na prahu nové tvůrčí etapy, jak o tom hovoří některé drobné texty psané v posledních měsících života spolu s Rájem. Náhlá smrt ovšem tento vývoj přervala.

Za žačku Růženy Svobodové bývá považována – ne zcela právem – **Božena Benešová** /1873–1936/. Datem narození stejně jako opožděným debutem /1909/ je mezigeneračním zjevem: v prehistorii své umělecké tvorby se pokoušela o generační román vzestupu a pádu starých rodin, tedy o románový typ, který se ustálil pod vlivem naturalismu a o který usilovali autoři generace moderny ve svém období zralosti, a v závěru své tvůrčí dráhy akceptovala, podobně jako příslušníci další generace, nastupující na počátku století, řadu impulzů, které do literatury 20. století přinesl expresionismus. Těžiště její rané tvorby leží v psychologické analýze postav a postaviček maloměstské buržoazie, lidí determinovaných svou příslušností k ní a bouřících se proti této determinaci. První knížkou, kterou však tato prozaička vydala, byla sbírka básní *Verše věrné i proradné* /1909/, výběr z rozsáhlé básnické tvorby jejího mládí. Až o rok později, v roce 1910, vyšla knížka próz *Nedobytá vítězství*, spojená tématem nudy a životní prázdnoty, jakou pociťuje mladá žena a dívka z dobré rodiny, již sociální postavení zbavilo nutnosti pracovat a nenabídlo jí smysluplný životní program.

I její povídky vycházejí z dobově příznačného ženského příběhu: *Rozbitá kytara* (vznikla 1907, otištěna byla v souboru *Tiché dívky* /1922/) je toho klasickým dokladem. Ušlechtilou a citlivou dívku opustí snoubenec pro bohatší nevěstu a perspektivu postupu v tchánově továrně. Ta se se zklamáním vyrovná: podobně jako hrdinky Růženy Svobodové najde štěstí nebo alespoň smíření v obětavé práci pro druhé. Složitější je to v povídce *Hladina* (knižně v souboru *Kruté mládí* /1917/), která na první pohled rovněž kopíruje schéma dobově příznačného ženského příběhu. Hladina jako by parafrázovala raný román Růženy Svobodové Ztroskotáno. Nicméně postavy Benešové se od hrdinek Svobodové liší. U kořene různých tragédií a debaklů, o nichž Benešová ve svých povídkách píše, bývá často nadměrná introvertnost jejích hrdinek,

jejich neschopnost otevřeně komunikovat a skutečně milovat. Ženský příběh se tu mění v příběh o marném hledání lidského citu, příběh o sobeckém a okoralém srdci.

Jestliže Svobodová zachytila své hrdinky ve chvíli, kdy prožívají základní konflikt svého života jako konflikt mezi touhou po štěstí a nemožností ho dosáhnout, a akcentovala hodnoty přirozeného citu proti společenským pravidlům a Jiří Sumín popsal bezprávnost žen a jejich vydanost jak mužské libovůli, tak společenské konvenci, která jim znemožňuje najít si samostatnou existenci zajišťující důstojný život, když ochranná péče otce či manžela selže, pro Benešovou se určující konflikt posouvá do roviny osobní morálky. Nebojuje ani proti společenským konvencím, a už vůbec ne proti mužskému sobectví, ale zejména a především proti povrchnosti, slabosti, lhostejnosti a pasivitě. Její hrdinky, nedůsledné, slabé, jakoby s ochrnutou vůlí k životu, jsou neschopné vykročit z prostředí, ve kterém vyrostly a které je formovalo, neschopné unést odpovědnost za svůj život. V klíčových momentech, kdy stanou na pokraji revolty, kdy mají vítězství na dosah ruky, si s hořkostí uvědomují, že nemají dost síly ani dost vůle ji dovést do konce, rezignují, vřazují se zpět do světa, proti kterému revoltovaly, nebo hynou dobrovolnou smrtí. Proto vítězství nedobytá, možná dokonce spíš nedobývaná. Ochromenost, citová chudoba, mravní laxnost, neschopnost překročit meze svého prostředí byly v povídkách *Krutého mládí* /1917/ (do této knihy Benešová soustředila nejstarší vrstvu své povídkové tvorby včetně povídek, které otiskla v *Nedobytých vítězstvích*) chápány jako tragická vina, za niž hrdinky platily nejvyšší cenu. V povídkové knize *Myšky* /1916/ k těmto svým postavám zaujímá autorka výrazně kritické stanovisko. Jistá melancholie či melancholický soucit se tu mísí s ironií. Autorka příběhy nenaplněných životů nyní vidí často v groteskním nasvícení, své postavy nelituje, ale v ostře pointovaných příbězích konfrontuje jejich životní postoje, halené do rádoby ušlechtilých frází, s realitou. Zkoumá partnerské vztahy jako domluvené hry, v nichž každý z partnerů, determinovaný světem, který ho vychoval, hraje předem určenou roli, z pohledu autorky často neautentickou a groteskně umělou. Jen ve výjimečných situacích, které jsou právě ve středu jejího zájmu, padají masky a lidé se objevují ve své prapodstatě: sobci, samolibí pozéři, dětinové, dravečkové a pošetilci.

Povídka s dobrým koncem /1908/, knižně v *Krutém mládí* /1917/, je budována na pozadí klasického příběhu chudé dívky, do které se zamiluje boháč. Tato situace má dvě tradiční řešení: chudá dívka sňatkem přijde ke štěstí, nebo ji svedenou milenec opustí. Benešová obě možná

řešení zkoumá a posléze nepřijímá: všechno je jinak, protože její hrdinové, byť se v počátku příběhu chovali podle literárního schématu, jsou jiní. Nejenže dívka není mladá a krásná, jak by odpovídalo ustáleným normám takového příběhu, ani její svůdce – ve skutečnosti ji nesvede – není suverénní světák, ale svým způsobem chlapec stejně naivní a zranitelný jako ona sama. Navíc se ukazuje, že nad romantickou iluzí, vytvářenou četbou, kterou Miloš Matyldě ve snaze ji „povznést" nosil a která vlastně jim vnucovala role románových hrdinů a hrdinek, vítězí zdravý smysl pro realitu.

Benešová příliš nestraní emancipovaným ženám, jaké zalidňovaly prózy Boženy Vikové-Kunětické, daleko blíž jsou její hrdinky postavám Růženy Svobodové. Oslabuje však, ne-li přímo eliminuje, erotický motiv u Svobodové vždy alespoň latentně přítomný. Její ženy a dívky se netrápí milostným zklamáním, ale tím, že nejsou takové, jaké si myslely, že jsou. Nejkladnějším typem je pro ni citově bohatý, vstřícný člověk, který svou vřelostí dovede změnit lidi kolem sebe, rozbít jejich uzavřenost.

Láska u Benešové v sobě obsahuje vždycky prvek sebezapření nebo dokonce sebeobětování, ale zahrnuje v sobě i soucit. To se jeví velmi výrazně v povídkách tematicky čerpajících ze života dětí. Nejsou to ovšem povídky pro děti ve smyslu dětské četby, ale – podobně jako u Svobodové – náročné psychologické studie, směřující k postižení základních traumatických situací, které z citlivých lidských bytostí, otevřených světu a náchylných k dobru, vychovávají společenské stvůry, lidi citově chudé, zakřiknuté, zmrzačené. Ať jsou to již rasové, či sociální bariéry, které se mezi děti, dosud svorné a vzájemně přátelské, staví, ať jsou to předsudky rodičů, vždycky způsobí ve světě dětí citové trauma, a jindy přímo tragédii. Dětství je pro ni dobou bolestného zařazování se do společenské soustavy, které s sebou nese řetěz drobných krizí a traumat, jež formují lidský charakter.

Zatímco většina postav Krutého mládí a Myšek je za svůj osud spoluzodpovědná, dětští hrdinové *Tří povídek* /1914/ a *Oblouzených* /1923/ nemají na svých osudech vinu. Touží se vší horoucností svých čistých srdcí po družnosti, přátelství a jsou připraveni se pro ně angažovat. Tyto postavy se nedostávají do sporu samy se sebou, jsou plny důvěry a jistoty, že existuje pravda, poctivost, skutečný cit, vůle k životu nezkarikovanému předsudky. Mladí hrdinové, kteří zde trpí a hynou, nejsou už oběťmi své neschopnosti žít v souladu se sebou, komunikovat,

milovat, hledají – často marně a často s nasazením života – způsob, jak prorazit kruh necitlivosti, jak projevit svou přirozenou lidskost.

Mění se i vnější kulisa povídek. Rozplývá se konkrétní atmosféra malého moravského městečka, přítomná v nejstarší vrstvě povídek, a s ní mizí i autobiografický přízvuk příběhů. Najednou to nejsou Napajedla autorčina mládí, ale jakési přesněji neurčené městečko, není tu autorka sama a její spor se světem, ale mladí lidé spíš z generace jejího syna než její vlastní vrstevníci.

Výchozí (a v první fázi autobiografické) ženské téma, jímž se Benešová v literatuře prosadila, nebylo ovšem jejím prvním tématem. V její literární pozůstalosti se nachází několik pokusů o román (na troskách těchto pokusů vznikly některé povídky, například Hladina nebo Povídka s dobrým koncem), které naznačují její zájem o velkou románovou strukturu, založenou na konfrontaci generačních a osobnostních postojů. Okolo roku 1900, kdy tyto pokusy vznikaly, autorka nejenže byla nezkušená, aby je mohla dovést do uspokojivé podoby, ale také vývoj českého románu jí k tomu nepřipravil půdu. Když se k jednomu z těchto fragmentů, jmenoval se Román o mládí, v roce 1912 vrátila – stal se zárodkem románu Člověk –, situace už byla jiná. Generační román naturalistického typu byl do té míry žánrově ustálen, že jí poskytl pozadí pro její práci. Zároveň ale, tak jak se objevoval v evropské literatuře vliv expresionismu, nabízely se jí nové impulzy, které ve svém románu využila. To se už emancipovala od Růženy Svobodové a Šaldových estetických zásad (i když přátelské styky s nimi nikdy nepřerušila) a pokusila se najít si vlastní cestu. V té době jí byl umělecky velmi blízký Čapek Chod, podobně jako ona usilující překonat naturalistické dědictví směřováním, které bychom mohli označit jako preexpresionistické. Oba autory spojuje zájem o složité, nejednoznačné lidské charaktery, o groteskní tragikomičnost lidských osudů, liší se ovšem v jejich interpretaci. Čapek Chod zachycuje člověka ve chvíli, kdy ho dostihne lhostejný a výsměšný osud, Benešová usiluje své příběhy pointovat výrazně katarzním motivem vykoupení, osvobození, duchovní očisty. Náznaky této proměny se objevují v některých povídkách Myšek, kde je spojena se schopností hrdiny vyrovnat se s porážkou smíchem. Plně se projevila v románě *Člověk* /1919, 1920/.

Podobně jako Karel Matěj Čapek Chod ve Vondrejcovi i Božena Benešová zde příběh svého hrdiny a jeho životní zápas o dílo (v Člověku jde o příběh hudebního skladatele, ve Vondrejcovi

o osud básníka) zmnohonásobuje příběhy jeho dvojníků a protichůdců. I její hrdina naráží na nepříznivé životní okolnosti, na konflikty s lhostejným a konvenčním světem, který ho strhává všedními starostmi z cesty za vrcholným uměleckým činem. Široce rozpracovaný děj, rozbíhající se do několika pásem, zachycuje různé typy lidí, které spojuje touha po štěstí. Plného štěstí dosáhnou hrdinové románu ve chvíli, kdy v nich zvítězí ryzí lidský cit. Je to však i chvíle jejich smrti. Benešová objevuje pro českou literaturu téma svědomí, trestu a viny, ale také ambivalentnosti rodinných vztahů, kde se mísí láska s nenávistí, touha po odpoutání s touhou po těsnějším přimknutí. Zkoumá mravní stránku těchto vztahů a neváhá ukázat, jak se ve jménu rodinné lásky prosazuje sobectví, omlouvá násilí a podlost. S šokující bezpředsudečností Benešová v mnoha variantách podrobuje analýze axiom o svatosti mateřské lásky a o neporušitelnosti rodinných pout. Činí to v době, kdy v Praze na toto téma píše slavný Dopis otci Franz Kafka.

Toto téma je exponováno v románové trilogii *Úder* /1926/, *Podzemní plameny* /1929/ a *Tragická duha* /1933/. Těmito romány se Božena Benešová zdánlivě vrací na terén ženského příběhu. Její ústřední postavy jsou stejné typy, jaké známe z povídek. Autorka je zastihuje ve chvíli, kdy se pod nárazem války bortí všechny jejich životní jistoty založené na majetku, privilegiích, bezpečném zázemí rodiny i dosud pevných svazcích. Zůstává jediná hodnota: pravá a nesobecká láska, ono vroucí a soucítící srdce, které je mimo konvence i pověry. Na začátku války slepá mateřská láska zlomí dceři srdce, na konci lidé, kteří prošli válkou, v níž ztratili skoro všechno, co milovali, sbírají síly k novému životu: tak, jak se do jejich srdcí vrací schopnost odpouštět a milovat, se zase stávají plnohodnotnými lidmi. Příběh zmařené lásky a dívčího hledání se postupně prolíná s polyfonně budovaným obrazem života, je konfrontován s hodnotami, které přesahují jedince a jeho touhu po štěstí. Téma dívčí deziluze se stává tématem hledání základních etických hodnot. Nad základní otázku ženského příběhu, nad řešení otázky vztahu muže a ženy se dostává otázka hodnot, lidských postojů, otázka smyslu lidského života. Válka je tu pojata jako velká mravní krize, v níž se z tradičního a již vyčpělého vlastenectví rodí nový vztah k národu a vlasti.

Vývoj od individuálního příběhu k rozsáhlé společenské fresce sledujeme i v tvorbě **Anny Marie Tilschové** /1873–1957/. Tilschová, původem z Prahy, z patricijské rodiny, našla své základní téma právě v prostředí, z nějž pocházela. Zaujala ji konfrontace neměnného pořádku

a důstojného klidu, do nějž se tyto rodiny zahalovaly, s útoky moderní doby, přinášející touhu člověka po svobodnějším životě. Pro Tilschovou se stal východiskem problém rozpadu ustáleného rodového pořádku. V jejích dílech proti tradici vystupují do popředí nové hodnoty, zejména životní aktivita, práce jako něco, co člověka vnitřně osvobozuje, dává jeho životu smysl.

Po románech *Fany* /1913/, *Stará rodina* /1916/, *Synové* /1918/ a *Vykoupení* /1923/ toto téma načas opouští, klade si otázku smyslu válečného utrpení, jehož podobu zachytila na obrazech ze sociálně neklidného zázemí i perspektivy poválečného vývoje v románu *Haldy* /1927/ situovaném na Ostravsko. Obě autorky, zejména pod vlivem zážitku války, kladou důraz na odpovědnost, na absolutní měřítka lidských skutků, která platí pro každého, ať je z jakékoli společenské vrstvy. Benešová stejně jako Tilschová nevnímá válku jako prvek demoralizace společnosti, ale naopak jako smršť, která vyčistila život a umožňuje začínat bez balastu minulosti.

Poetika románů Tilschové i Benešové se v mnohém liší: Benešová vyniká schopností vystihnout postavy trochu záhadné, dvojlomné charaktery, pracuje s uměním ironie a grotesky, která umožňuje zobrazit velmi subtilní stavy lidského nitra. I když míří ke společenskému problému, její těžiště je právě v psychologické a etické rovině. Tilschová pracuje víc z pohledu zvenčí, staví dramatické scény z konfliktů založených především generačně, těží z výrazné charakteristiky postavy jako sociálního typu.

Básnířky na přelomu století

Zatímco českou prózu 19. století si nelze představit bez píšících žen, poezie byla v Čechách až do nedávné doby doménou mužů: po celé 19. století se soustavněji poezií zabývala jen Eliška Krásnohorská a Irma Geisslová, ostatní ženy básnířky vydaly sotva jednu knihu, pokud se vůbec pokusily své práce vydat jinak než časopisecky. Vedle Marie Čacké, oné fiktivní selky, za jejímž jménem se skrývala Františka Božislava Svobodová, stojí snad za připomenutí jen **Berta Mühlsteinová** /1841–1887/, aktivní v okruhu Amerického klubu dam, která vedle tvorby pro děti a dvou románů napsala povídky, vesměs určené dospívajícím dívkám. V roce 1872 vydala jako svou prvotinu sbírku *Pohrobky*, knihu poezie inspirované ohlasovou poezií Čelakovského a milostnou lyrikou Hálkovou.

Ani v generaci, která je středem našeho zájmu, nebyla situace výrazně jiná: mihnou se tu jména Marie Baarové (*Bublinky* /1901/), Hermy Pitbauerové (*Kytice básní příležitostných* /1895/, *Z duše* /1896/, *Vlčí máky* /1914/), Anny Simerské (*Básně* /1906/), dnes již dokonale zapomenutá. Ani velmi podrobný Lexikon české literatury je nezaznamenává. Nepochybně v dobových časopisech se objevují též básně podepsané ženami, které nikdy nevydaly knihu, i když některé jsou zajímavé a ne bez talentu. Příkladem za mnohé může být Božena Dapeciová /1884–1959/, studentská láska a múza Arthura Breiského, která v pozdějších letech poezii tiskla v krajinských časopisech, ale též např. v Topičově sborníku, nicméně ke knížce jí chybělo zřejmě sebevědomí. Trvalejší stopu zanechaly tři autorky: vedle pilně poezii píšící a publikující Růženy Jesenské se tu objevují jména Terezy Dubrovské a Boženy Benešové. Pro všechny tři je příznačné, že poezie tvořila jen část jejich literárních aktivit, které zasahovaly od prací redakčních, překladů, literární kritiky, prózy, dramatických pokusů až právě k poezii.

Růžena Jesenská /1863–1940/ (též pseudonymy Eva z Hluboké, Martin Věžník, Milena Durasová) do svých čtyřiceti čtyř let působila jako učitelka, většinou v Praze na měšťanské škole u sv. Tomáše. Po odchodu na odpočinek (odešla, když jí bylo 44 let) se věnovala plně literární práci. Nikdy se neprovdala. Redigovala Kalendář paní a dívek českých a další časopisy, zejména určené mládeži, a pilně pracovala na svých dílech. Její bibliografie zaznamenává okolo 50 položek, rovnoměrně rozložených mezi prózu, dramata, knížky pro děti a poezii včetně poezie pro děti. Přes žánrovou rozrůzněnost má její tvorba jeden spojující článek: je jím lyrismus, akcent na citovost i výrazně subjektivní prožívání příběhů, které vypráví. Víc než

kterákoli tehdejší spisovatelka vkládá do svých děl kus svého životního pocitu, charakterizovaného vnitřní rozervaností, rozkmihem mezi milostným okouzlením a hořkým zklamáním.

V její poezii převažuje žánr milostné lyriky, zrcadlící příběhy jejích lásek a posléze smutků z jejich nenaplněnosti. Východiskem je jí písňová forma, charakteristická pro první sbírky (Úsměvy vydal Jan Neruda v Poetických besedách). Ty mají výrazně konfesní charakter: odrážejí sen o lásce, která po období šťastných plánů do budoucnosti vyústí do pocitu samoty, z níž se lyrická hrdinka marně snaží vymanit. Poezie, zřetelně inspirovaná ohlasovou poezií z doby raného obrození, působí dnes až insitně. V pozdějších letech se její dosud prostý výraz mění: vlivem Julia Zeyera a nastupující dekadence se komplikují výrazové prostředky, objevuje se tu řada topoi charakteristických pro dekadenci, i když základní životní obsah se příliš nemění: je to stále přítomná touha po lásce, která má vyplnit samotu. Vedle plachého snění o netělesné lásce se tu však objevují na tehdejší dobu odvážné erotické motivy. Slunečná česká krajina folklorního popěvku se mění v imaginární krajinu kdesi na břehu moře, denní světlo tu vystřídalo přítmí kalného západu, objevují se tu další rekvizity dekadentní poezie. Vystihl to F. X. Šalda letmou a dost krutou glosou utroušenou na okraj její činnosti v redakci Kalendáře paní a dívek českých: „Slečna Jesenská […] prodělala veliký vývoj literární od prvních zpěvánek á la Hejduk k dnešním svým dílům černé magie a satanismu“ (Šalda, 1956, s. 102). Naopak velmi pozitivně její básně hodnotil Jiří Karásek, který v ní viděl výraznou básnickou osobnost. Je třeba říci, že její poezie dnes působí značně odvozeně, příliš dekorativně, a rozhodně nedosahuje standardu tehdejší vysoce kultivované lyriky dekadentní. V její lyrice převažuje potřeba sebevyjádření nad kultivací formy. Vystihla to i dobová kritika, která jí vytýkala chaotičnost. Dodejme k tomu, že tu vládne jistá monotónnost. Patří jí však primát v jiné věci. Ve své milostné poezii vyslovila, že láska neznamená pro ženu jen duši, ale také tělo. Přesto její jméno zmizelo z povědomí současných milovníků poezie.

Podobný osud mělo i dílo **Terézy Dubrovské** (vl. jm. Terezie Koseová, roz. Mixová /1878–1951/), básnířky inspirované zejména Vrchlickým a souznící s predekadenty. Vyšlo v deseti básnických knihách: do období, které leží v centru našeho zájmu, patří sbírky Písně /1903/ a Nové písně /1906/, ostatní byly vydané po první světové válce. Teréza Dubrovská prožila život pro české spisovatelky neobvyklý: pocházela z bohaté rodiny – byla vnučka prvního českého

podnikatele v hornictví – a to určilo její životní styl, tak odlišný od píšících učitelek a manželek drobných úředníků. Dostalo se jí vynikajícího soukromého vzdělání, mluvila několika jazyky a věnovala se na vysoké, byť amatérské úrovni hudbě – její sestra Jarmila se podobně věnovala malířství. I tím se odlišovala od většiny tehdejších spisovatelek, které často obtížně hledaly cestu ke vzdělání a jen pozvolna, pokud vůbec, se dopracovávaly vyššího kulturního standardu. Její poznámky o jazykovém vybavení Růženy Svobodové, ale i o překvapivě prostém zařízení jejího bytu naznačují sociální přehradu mezi ní a tehdejší literární komunitou, která se pohybovala na hranici hmotného nedostatku. Provdala se v osmnácti letech za významného lékaře, ale bezdětné manželství bylo asi po deseti letech rozvedeno. Vedla náročný společenský život, stýkala se nejen s českými umělci, ale měla přátele v uměleckých kruzích ve Francii, v Anglii i na Balkáně. Jako mecenáška podporovala spisovatele a umělce v nouzi, dokonce za tím účelem založila Spolek pro strádající umělce výtvarné, literáty a žurnalisty, zakládala veřejné knihovny atd. Soukromá galerie manželů Koseových obsahovala díla vynikajících domácích i zahraničních malířů.

Rozhodující vliv na ni měl Vrchlický a jeho „škola“, tedy predekadenti. Jaroslav Kvapil jako rodinný přítel, v té době redaktor Zlaté Prahy, povzbuzoval literární začátečnici, redigoval její první pokusy a sestavil z nich i její první básnickou sbírku. V literárních snahách ji podporovali i další osobnosti tehdejší literární scény. Její společenské postavení jí otevíralo všechny dveře. Imponovala svou společenskou zběhlostí, rozhledem a nepochybně i svým majetkem – paradoxně ji to všechno ale stavělo mimo „normální“ život české intelektuální elity, s jeho každodenními starostmi o obživu.

Její literární tvorba byla jen málo původní: i přátelé, kteří ji zahrnovali lichotkami, dobře chápali, že je to literatura odvozená, nezaložená na hlubokém prožitku ani na soustavné umělecké práci. A tak její sbírky, na radu Vrchlického obsahující zejména básně „pocitové“, jsou spíš svědectvím nadané a kultivované diletantky s poněkud konvenčním okruhem představ a výrazových prostředků. Recenzent první sbírky celkem přesně napsal: „Příjemným dojmem působí verše tyto […] Je v nich sice mnoho líčeného citu i lásky a následkem toho i mnoho sentimentálnosti, ale překvapující jsou u debutantky plynnost verše, zvučnost rýmů a jistota formy“ (cit. dle Šajtar, 2001, s. 40). Ani v další básnické tvorbě (knihy vycházejí mezi válkami vesměs vlastním nákladem v náročné bibliofilské úpravě, doprovázeny výtvarnými díly

významných výtvarníků) se Dubrovská nevzdaluje svým vzorům: zůstává věrná poetice pozdního Vrchlického a repertoár jejích námětů se nemění: je to ona sama, její lásky, její smutky, její rodina, její vztah k umění.

Pozoruhodné je, že jak Jesenská, tak Dubrovská vycházejí z poezie, kterou označujeme jako ohlasová, tedy takové, jaká se v Čechách psala v době předbřeznové. Jejich básně zřejmě vyrůstaly z lidové písně, kterou měly zažitou a jíž nebylo nesnadné se inspirovat. Vývoj české poezie od Máchy přes Nerudu či Lumírovce jako by autorky minul. Snad se dá říci, že jejich vzdělání jim neotvíralo cestu k moderní poezii. Na rozdíl od svých vrstevníků – mužů, kteří prošli ve své většině vzdělávacím programem rakousko-uherských gymnázií, kde byl položen velký důraz na studium latiny a řečtiny, a tedy i antických básníků s jejich propracovanou poetikou, v ženských vzdělávacích programech zřejmě tato složka chyběla. Také prostředí středoškolských gymnaziálních studií bylo příznivější pro vzájemnou výměnu prvních básnických pokusů i inspirací k pokusům o jejich publikaci. To, že mladí začínající básníci komunikovali s různými redaktory, kteří jim radili s problémy básnické tvorby, bylo dalším důležitým stimulem. Ten však začínající básnířky postrádaly. Je rovněž charakteristické, že další vývoj obou básnířek výrazně ovlivnily přátelské kontakty, které jim – vlastně až v dospělosti – pootevřely vhled do modernějších typů poezie. Evidentní vliv Kvapila na Dubrovskou a přátelství Jesenské s Karáskem stojí za proměnou jejich poetiky. Co se ovšem i pak nemění, je jednostrunnost a sebestřednost jejich poezie, neschopnost povznést se nad své osobní bolesti a větší či menší životní trampoty a najít polohu obecněji platnou: to jsou nejpodstatnější slabiny jejich tvorby.

Z tohoto ne příliš potěšujícího obrazu ženské poezie se vymyká **Božena Benešová** /1873 – 1936/. S výjimkou *Veršů věrných i proradných* /1909/, jimiž debutovala, poezii tiskla jen časopisecky, zato ale celý život. Po autorčině smrti se v její literární pozůstalosti našlo pečlivě uspořádaných devět knih básní. Rozsáhlý výběr z nich připravila do tisku Pavla Buzková, přítelkyně a první editorka Boženy Benešové. Buzková, po poradě se Šaldou, který poezii Benešové znal a cenil si jí, podstatně zredukovala básnické knihy autorčina mládí, naopak v úplnosti nechala poslední, nejméně známé a básnicky nejvýraznější. Do rukou čtenářů se tak dostalo pozoruhodné básnické dílo, o jehož objemu i originalitě neměl vlastně do té doby snad nikdo tušení.

Nabízí se tu srovnání s dalšími ženami-básnířkami, jejichž dílo se dostalo ke čtenáři až po jejich smrti, básnířkami, které celý život psaly a jen sporadicky, eventuálně v úzkém kroužku své básně publikovaly, jako např. Američanka Emily Dickinsonová či Češka **Irma Geisslová** /1855–1914/, jejíž pozoruhodné básnické dílo bylo za života autorky málo známé a dočkalo se souborného vydání až dlouho po její smrti, aby překvapilo svou intenzitou a originalitou. Lidský osud Boženy Benešové se ovšem už na první pohled liší od osudu Geisslové nebo Dickinsonové, které prožily svůj život v ústraní, jako trochu podivínské staropanenské tety pečující o rodinné nemocné a rezignující na osobní štěstí, když se ve své první lásce zklamaly. Benešová nejenže prožila normální ženský úděl manželky a matky, navíc jako prozaička se dočkala uznání, významných literárních cen, žila ve společnosti nejen své široké rodiny, ale i přátel a literárních kolegů. Přesto její poezie má v sobě onu zvláštní zdrženlivost, charakteristickou pro obě jmenované básnířky, vyjadřuje velmi podobný životní pocit osamění, životního nenaplnění, rezignace, kterou ve své próze velmi úspěšně skrývala.

Zatímco v próze usiluje Benešová, v začátcích procházející školou naturalismu, o objektivitu a nadhled a má dar specifického černého humoru, její poezie je především intimním deníkem. Jestliže se v próze velmi pečlivě vyhýbala tomu, aby vyprávěla svůj vlastní životní příběh, je její poezie osobní. Čteme-li její básně v chronologickém sledu tak, jak vznikaly, máme před sebou nejprve tvář mladé dívky, která sice patří ke smetánce městečka, v němž žila, ale která o této smetánce nemá nejmenší iluze. Je to „dívka z dobré rodiny“, která ví, co se patří, ale ironizuje svou vychovanost a poslušnost, je hluboce nespokojená sebou i světem, který ji obklopuje a s mladickým siláctvím věří, že se mu dokáže s úspěchem vzepřít.

Milostný motiv, který je tu přítomen, je hodně sublimovaný a dokresluje základní problémy mladé dívky: i do něj se promítá především touha překonat nedůvěru, vnitřní spoutanost, svazující loajalitu k rodině i k hodnotám, ve kterých byla sice vychována, ale v něž už nevěří. Přerostla své prostředí intelektuálně, zároveň je miluje a zároveň jím pohrdá. To všechno je silnější než spontánní cit, než probouzející se dívčí erotika. Mladá dívka, která psala tyto básně, touží po lásce, ale není jí schopná. Je zavalená četbou, oslněná moderními filozofy i romanopisci. Její svět je světem probouzející se intelektuálky, která si neví rady ani se svým bystrým rozumem, ani se svým něžným srdcem romanticky snící křehké dívky. Touha po lásce, pubertální dívčí snění má ještě druhou stránku: touží nejen po muži-milenci, ale ještě více po

muži jakožto intelektuálním vůdci. Jen v několika málo básních nacházíme snění o lásce, náznak spontánního okouzlení. A pokud ho najdeme, je záhy potlačeno ironickým posměškem, mířícím ovšem na autorku samu. Nevidí okolo sebe nikoho, kdo by jí imponoval, kdo by ji upoutal tak, aby ztratila svůj posměšný odstup. V sérii básní, nazvaných Domov, čteme ironické trojverší na adresu jihomoravských Napajedel, v nichž vyrůstala, i lidí kolem ní:

Ač jsem prošla prachu spousty,
potkala jsem jenom chrousty,
ale nikde člověka.

Benešová: Domov, *Verše,* 1938, s. 21

Za touto ironií je však přítomna teskná touha, smutek ze samoty, jíž přináší výlučnost, ale i trýzeň z neschopnosti spontánního citového kontaktu se světem a lidmi, kteří ji obklopují. Do imaginárního portrétu muže, zatím spíš snu o muži bez konkrétní podoby, který se v těchto básních mihne, se promítá všechna tíseň a všechna touha po životě, který nepřichází, po světě, kde nebude potkávat jen „lidské chrousty“, jak o tom mluví v citované básni, ale lidi, kterých si bude moci vážit, a mezi nimi i někoho, koho bude milovat. V muži, o němž sní, vidí především naději, že jí pomůže prorazit z úzkého kruhu domova, který miluje i odmítá, doufá, že právě on jí pomůže najít cestu do velkého a skutečného života. Vždy přítomný bystrý intelekt ovšem takové doufání ironizuje. V několika básních se objevuje velmi sarkastický portrét takovéhoto hrdiny dívčích snů a s ním i velmi kousavý autoportrét autorky samé.

Z autorčina životopisu víme, že se v roce 1896 provdala a že to nebyl sňatek z rozumu, jak v jejím prostředí nebylo neobvyklé, ale sňatek, pro který se rozhodla sama. Její muž svým kulturním rozhledem převyšoval své okolí – mladou dívku upoutal svou sečtělostí i kontakty na pražské umělce. Po sňatku však diskuze o literatuře ustaly. Muž měl své všední a náročné povolání, mladá žena se nudila doma: měla vařit, starat se o domácnost i o dítě. Zápisníky s literárními pokusy měly být pohřbeny v nejhlubší zásuvce. Mladá žena se s tím nedokázala vyrovnat: krize podle svědectví sestry Elišky hraničila s myšlenkami na sebevraždu. Hluboké zklamání, pocit samoty, do níž se dostala, když si přestala rozumět s nejbližšími, se pak

promítly do její poezie. Není v ní stopa po období zamilovanosti a prvního manželského štěstí. Ani v druhé knize veršů, Básně z let 1896–1903, která vznikla právě v době bezprostředně po sňatku, nenajdeme báseň, která by byla svědectvím probuzené erotiky. Naopak. Milostný motiv mizí, posměvačná sebeironie těžkne, zato se tu objevuje rozčarování, melancholie a snad i rezignace. Tyto básně nepíše dívka na prahu života a ani šťastná novomanželka a nadšená mladá matka, ale člověk, který se dostal do bezvýchodné situace. Ve svých básních se loučí s mladými sny a postupně rezignuje, přijímá osud, jaký jí přichystalo její prostředí, ale i jaký si zvolila sama. Přestává snít o velkém životě, realita všednosti ji zaskočila. Loajalita k rodičům, k manželovi, k synovi ji svazují. Všechno je šedší, nudnější a méně dramatické, než si představovala. Vědomí definitivní osobní prohry je tématem vlastně všech předválečných knih, čím dál tím hořčích a bezvýchodnějších. Její srdce je vyhaslé – či spoutané povinností, závazkem, který na sebe vzala. Zdá se tu rýsovat reminiscence na prožitou milostnou tragédii, která ji zbavila schopnosti lásky.

Láska, o které zde mluví, byla pro ni zdrojem morálního dilematu. Skoro až hypertrofované svědomí a morální absolutismus, které měla autorka společné s některými z hrdinek svých próz, stálo mezi ní a radostí z milostného vztahu, chladilo roztoužení, okouzlení i radost ze života, vnutilo jí krajně přísné normy chování. Dokázala je nepřekročit, ale poezie Svatého pole a Koktaného dramatu, tedy posledních sbírek, které vznikly do první světové války, je poezií plnou zoufalství, v níž mizí s milostným motivem i jakákoli životní perspektiva. Tyto básnické knihy, vznikající v poměrně dlouhém období, jsou plné pocitu zmarněnosti, zoufalství ze samoty, z bezvýchodnosti. Jsou ale i svědectvím snahy vymanit se z tohoto pocitu, najít lidsky důstojné východisko, vytvořit si k manželovi snesitelný lidský vztah, když už ztroskotal její pokus o lásku, vyjadřují pocit viny za to, že mu nenabídla stejně oddaný cit, s jakým k ní přišel on, vědomí viny za to, že nedovede oplácet lásku láskou, ale i podrážděnost člověka zahnaného do bezvýchodné situace. Není to láska, po čem nyní touží, ale klidné přátelské porozumění, rezignovaná touha po klidu, když už nemůže dosáhnout štěstí.

Představa štěstí jako vrcholné životní hodnoty byla pro ni jedním z problémů, které v té době řešila. Závěr románu Člověk, kde nadřadila osobnímu štěstí splnění životního závazku, nebyl pro ni jen teoretickým problémem, abstraktním filozofováním, ale měl i výrazně osobní aspekt. Teprve první světová válka, která pro ni znamenala impulz k vnitřnímu přerodu, podobnému,

jaký prožil hrdina jejího románu Člověk, hořkost jejího milostného zklamání zmirňuje. V poválečné poezii se objevuje moment smíření, klidný nadhled. Uplatňuje se tu perspektiva člověka, který vzpomíná, bilancuje, hodnotí. To je poloha, která bude pro její další poezii charakteristická: zaznívá tu nejen stesk někoho, koho láska minula, ale i melancholický úsměv někoho, koho bolest přebolela a kdo s vyrovnanou rezignací přijal svůj osud. Základní okruh metafor jí poskytuje podzimní příroda: listí servané se stromů, ocúny, podzimní mrazy s jíním a prvním sněhem, který dopadá na ještě teplou zem, jsou obrazem nitra, v němž ještě doutná láska a bolest, ale je už překryta pocitem nenávratnosti. Všechno minulo, vše je ztraceno, zůstává jen vzpomínka, která už ani příliš nedrásá. Shrnuje nyní i svůj milostný příběh, tragiku jeho nevyžitosti do pregnantní, hořké a lehce sebeironické formule:

Po lukách májových jsme spolu chodili
před horkou senosečí
my viděli tam – mládí tragické –
ocúny rozkvétat
a léto nikdy ne.

V průlinách topolů se bělá rodné město,
jeden dům čeká na nás.
U stolu vlídného pojíme spolu
své lásky hořký chléb.
Své lásky hořký chléb a skoupě lámaný,
za clonou ocúnů dva smutní lakomci.
Dva smutní lakomci, jež svému skrblictví
říkali s bledou tragikou:
Hevel hevelin.

Benešová: Po lukách, *Verše*, 1938, s. 416

Básně tohoto ladění jsou čím dál tím méně hořké, jejich smutek je sublimovaný, spojený se vzpomínkou na uplynulé mládí, na jeho zápasy, výhry a milostné prohry, na přátele i na zmařenou lásku. Vzpomínka dostává dimenzi loučení: loučení, v němž je obsažena i víra v shledání tam, kde bude mít znovu smysl.

Básně z posledních let jsou plné vnitřní jistoty, že vše, čím člověk v životě prošel, má svůj smysl, neztrácí se a nedevalvuje, že láska, byť nevyžitá, zůstává trvalou hodnotou. V jednom z posledních dopisů, který napsala tři roky před svou smrtí F. X. Šaldovi, s nímž ji pojilo dlouholeté přátelství, to formuluje takto: „Jsem stále velmi smutna, život ve mně zhasíná a jen myšlenka na několik lidí mne trochu vzpružuje a vědomí, že i když zhasíná život, láska ne“ (archiv autorky). Láska, byť ve své podobě lásky k milenci nevyžitá, se nyní stává absolutní hodnotou, která překonává i smrt.

Pozdní poezie Benešové představuje svébytnou básnickou hodnotu. Autorka se v ní zbavila sarkastického chladu i nedůvěřivé zdrženlivosti, které oslabovaly a zakrývaly žhavé lyrické jádro její poezie. Teprve v tuto chvíli se důsledně zbavuje své příznačné rezervy a naplno vyjadřuje svůj životní postoj, k němuž se léty dopracovala. Není to už poezie milostná. Milostný motiv, motiv milostného zklamání, který prostupoval její ranou tvorbu, byť často byl vyjádřen jen náznakem a jen v podtextu, se tu transponuje, přerůstá do reflexe lidského osudu, do řešení základních problémů člověka. Na troskách svého osobního štěstí nachází důstojné východisko, smysl života i pevnou víru, že každý poctivě vedený zápas, jímž člověk v životě prošel, má svou metafyzickou hodnotu.

V tomto momentě je na místě znovu připomenout Emily Dickinsonovou, kterou jsme zmínili na počátku úvah o básnickém typu Boženy Benešové: je to nejen cudná zdrženlivost, která obě autorky spojuje, ale také způsob, jak se milostný motiv v jejich pozdní tvorbě transponuje, milostné zklamání a pocit nenaplněnosti života jsou překonány metafyzickou jistotou v jeho smysluplnost i smysluplnost oběti, kterou přinese člověk tím, že rezignuje na osobní štěstí a zápasí poctivě a vší silou o nadosobní smysl života.

Uvažujeme-li o Benešové v kontextu ženské poezie psané její generací, je zřejmé, že z ní vyniká především svou neodvozeností. U Jesenské i u Dubrovské nelze nevidět jejich literární inspiraci, stylizaci jejich nálad a naladění jejich lyrického subjektu do módních vzorců. Jejich životní prožitek se ztrácí za literárními představami o lásce, smutku, samotě apod. Benešová se

necítí vázaná ani dobovou normou ani dobovou módou. Jestliže u Jesenské a někdy i u Dubrovské cítíme pózu, exhibici, tato poloha je pro Benešovou neznámá. Obě básnířky svou poezií volaly po sdílení, Benešová básně většinou psala pro sebe, neměla potřebu se jimi svěřovat, až na výjimky je nepublikovala. Její svět je intenzivní, do sebe uzavřený, výraz je komprimovaný do hutné formule, za níž jen tušíme dramata, které autorka prožívala. Nejvýrazněji se ovšem od obou autorek liší tím, že dokázala svůj individuální životní prožitek přetavit do obecněji platné formule, zbavila se otevřené konfesnosti, kterou je poezie Jesenské a Dubrovské zahlcena, nepodlehla potřebě sdělovat, jak se v životě zklamala, ale ze své životní zkušenosti vytvořila nesentimentální životní postoj, inspirující svou vnitřní přesvědčivostí.

Poezie psaná ženami na přelomu 19. a 20. století rozhodně nekonkurovala mužskému psaní: jako prozaičky byly ženy v té době úspěšnější. Jejich úspěch přinášela schopnost fabulovat, ale také rozšiřovat pole literatury o svou osobní zkušenost a svůj osobní pohled. Básnící ženy vycházely zprvu z poezie ohlasové s jejím idylickým a v té době již vlastně umělým světem, postupně se přikláněly ke vzorům, které nabízel přelom století: ovlivňovala je, kromě Vrchlického a Zeyera, predekadence a dekadence svou dekorativností i velmi výrazným repertoárem básnických prostředků. Tento vliv trvá ještě v době, kdy se mu literární vývoj vzdálil: poezie Dubrovské z 20. a 30. let se v podstatě dále nevyvíjí, Jesenská sice rozšiřuje záběr o historizující epiku, ale její pojetí je opět ovlivněné českou dekadencí. Pohybovaly se v konvenčních vzorcích a v umělých světech, do nichž projektovaly dost prvoplánově svůj osobní příběh. Jediná Benešové se dále vyvíjí. Neprochází obdobím ohlasovosti, které se tak silně projevilo v tvorbě Jesenské a Dubrovské. V jejích začátcích je zřetelný vliv Vrchlického, brzy ale opouští tuto inspiraci a sbližuje se, aniž by to deklarovala, s výrazovými prostředky i s polohou poezie expresionistické. Její doménou je snaha vyjádřit složitý duchovní svět ženy, která v životě rezignovala na osobní štěstí, a přesto nezahořkla a uchovala si schopnost lásky.

Druhá generace moderny. Odklon od symbolismu

Neumannův vývoj, o kterém jsme se zmínili v předchozím výkladu, je charakteristický pro další proměnu, jíž literatura na přelomu století prochází. Nositeli této proměny se stávají autoři narození koncem 70. let 19. století. Pro tuto generaci se užívá několik alternativních označení: Bedřich Václavek (1935) hovoří ve svých dějinách České literatury XX. století o předválečné generaci, Arne Novák (1946), vrstevník této skupiny, ve známých Přehledných dějinách české literatury ji „rozpouští" do několika kapitol. V posledním období se vžil především termín Františka Buriánka *generace buřičů* (studii s tímto názvem vydal roku 1968), vycházející z anarchistické orientace jedné části této generace.

Zatímco předchozí generace měla ve svém středu několik velmi dobrých (F. V. Krejčí, Vilém Mrštík, Hubert Gordon Schauer, Jiří Karásek, Miloš Marten aj.) a jednoho výjimečného kritika (F. X. Šalda), kteří reflektovali literární směřování svých generačních druhů, vedli o něm mezigenerační i generační polemiky, tato nová generace se vyznačovala minimální teoretickou aktivitou. Neměla kritiky, kteří by zformulovali její východiska a cíle (datem narození se k ní blíží Arne Novák a Otokar Fischer, kteří ovšem nikdy jako generační kritici nepůsobili), nepsala programová prohlášení a skupinové manifesty. Dokonce ani nezakládala skupinové časopisy. Většinou prošli ve svých začátcích Moderní revuí a Neumannovým Novým kultem, aby posléze publikovali v anarchistických, sociálnědemokratických a národněsocialistických periodicích. Tvořila ji však řada vynikajících básnických osobností, jejichž nonkonformita umělecká byla stejně vypjatá jako nonkonformita občanská.

První vlnu reprezentuje čtveřice básníků Fráňa Šrámek /1877–1952/, Karel Toman /1877–1946/, Viktor Dyk /1877–1931/ a František Gellner /1881–1914/. Všichni prošli ve svých začátcích vlivem symbolistně dekadentní poetiky. Pečeť Moderní revue nese Dykova první sbírka *A porta inferi* /1897/, stejně jako Tomanovy *Pohádky krve* /1898/ nebo Šrámkova poezie z gymnaziálních let, zčásti nedochovaná a zčásti vydaná až v šedesátých letech 20. století pod titulem *Rozbolestněný ženami* /1964/ z pozůstalosti básníkova přítele.

V podstatě souběžně s Neumannovou sbírkou *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* /1903/ vznikají knihy, které signalizují nástup poetiky nové: po sbírce *Síla života* /1898/ vydává Dyk *Marnosti* /1900/, Gellner prvotinu *Po nás ať přijde potopa* /1901/, Toman *Torzo života* /1902/, dále Gellner publikuje *Radosti života* /1902/ a Dyk *Satiry a sarkasmy* /1905/. Roku 1905 se

objevuje Šrámkova první básnická kniha *Života bído, přec tě mám rád!...* (předtím už vydal dvě drobné prozaické knihy *Sláva života* /1903/ a *Ejhle člověk..!* /1904/).

Slovo život, opakující se v názvu těchto knih, je příznačným generačním emblémem. Tato poezie se ostře lišila od poezie symbolistické a dekadentní okázalou autentičností, s níž vypovídala o životě. Mladí básníci se s uvolněnou spontánností zpovídali ze svých lásek a nelásek, ze svých často šokujících zážitků. Opustili *přetopený dekadentní skleník*, jak řekl o svých začátcích Fráňa Šrámek, a vystavili se drsnému větru života. Tématem jejich poezie nebyl model života, sen o životě, sublimovaném do abstrakcí, ale život sám ve své podstatě, nesnadný, drsný, často těžko snesitelný – a přece milovaný. Není tu už stav mezi životem a smrtí, umdlená atmosféra konce století, ale energická vůle poměřit své síly se životem. S tím je spojeno i gesto provokace, vzdoru, výsměchu. Lyrický hrdina této poezie není symbolický bard, titánský nadčlověk, obzírající lidské hemžení, ale reálný člověk, ztotožňující se s lidmi z okraje společnosti, s vyvrženými, se zběhlými studenty, tuláky, prostitutkami. Posmívá se měšťákům, idealistům, ale i sobě samému:

Přivřel jsem oči. V dálné výši slyšet
údery křídel bylo příšerné.
Z moudrých a známých předpokladů vyšed
jsem viděl, jak je všechno titěrné:

boj o život a blaho jednotlivce,
za ideální statky národa,
hrdinný čin, psí něžnost k milé dívce,
umění, syphilis a svoboda.

Z bordelu zněly ke mně hlasy ženských
vábících smíchem vilné samečky.
Jak prapor míru z okem kasárenských
komisní bělaly se podvlečky.

Z města jsem vyšel. Šel jsem podle řeky,
a vrby chtějíce mne poděsit,
volaly na mne posměšnými skřeky:
Příteli, bratře, pojď se oběsit!

Gellner: XXXV, *Radosti života,* 1903, s. 59

Na první pohled se zdá, že je tato generace blíž Macharovým deziluzivním začátkům než symbolistické poezii, jejíž školou prošla. I zde drsnost této poezie zvýrazňuje její slovník. Nevyhýbá se expresivním hovorovým výrazům, vulgarismům a obratům současné žurnalistické hantýrky. Všudypřítomná ironie zmnohovýznamňuje básnickou výpověď, akcentuje její emocionalitu. Svět se v jejich pojetí polarizuje.

V mnohém tato generace, otevřeně (Viktor Dyk) i nepřímo polemizující s březinovským symbolismem, navazuje na podnět Macharovy rané sbírky Confiteor… a dotváří tak linii nerudovskou a havlíčkovskou. Zájem o všední život, neiluzivní vztah k společenským hodnotám, které je spojují, je zde obohacen o zvláštní emocionalitu: jejich deziluze se netýká osobních a intimních vztahů, ty naopak jsou – ve své nonkonformitě – hradbou proti okolní citově okoralé a falešné společnosti. Zejména Viktora Dyka lze v jistém smyslu označit za Macharova žáka, i když on sám toto označení odmítal s poukazem na citový chlad Macharovy poezie: „Macharismus je ochuzení poezie (…) matematika citu, mechanická konstrukce“ (Dyk, cit. dle Med, 1988, s. 74).

Polemika Viktora Dyka s Josefem Svatoplukem Macharem byla nejen polemikou romantika, který nemohl akceptovat vyhraněně racionální pojetí světa a zejména dějin, jaké Machar představoval, byla to také polemika s racionalistickou mentalitou masarykovského realismu. Kriticismus této generace byl jiný než generace macharovské, byl plný emocionálního napětí, přes všechnu drsnou otevřenost obsahoval romantickou touhu *po cestě za nejkrásnější z hvězd* (Šrámek) i romantické deziluze dykovského zmoudření. Tato výrazná emocionalita je zdrojem lyrické intenzity výrazu, která je pro ně charakteristická.

Poezie se tu vrací do konkrétního světa konkrétních životních situací, básník přestává být výlučnou osobností, která je mluvčím nějakého kolektivu nebo ideje, ale vypovídá o své situaci,

o své zkušenosti, o sobě. Básník se necítí vyvázán z normálních sociálních vztahů, a ani poezie tu není exkluzivní činnost, která ho odděluje od každodenního života: naopak, roste z něj, je jeho přirozenou součástí. V citované Gellnerově básni to signalizují zcela nepoetická slova, jako *podvléčky, syfilis, bordel*, i okázalé pohrdání hodnotami pro národní společnost dosud svatými. Nejvýrazněji se to projevuje na milostné poezii, která je rámována výrazem nedůvěry k hodnotám uznávaným většinovou společností. V této poezii se ostentativně pohrdá citem (Gellner hovoří například o *psí něžnosti*) a milenci se v ní setkávají jako lidé spříznění svou vyvržeností. Tato situace je spojuje stejně silně jako milostné okouzlení a erotická přitažlivost. Milostné téma je také tématem letmého setkávání osamělých lidí, kteří si v kritické chvíli svého života podají ruce.

Poučení symbolismem se však z této poezie neztrácí. Zdaleka není prvoplánová, jak sugeruje. Jen zdánlivě jsou její slova pouhými pojmenováními holé skutečnosti. I zde, jako v poezii symbolistické, slovo s sebou nese odkazy na další významové plány. Je to poezie jen zdánlivě antiintelektuální a antiliterární, pracuje s množstvím citátů, narážek a parafrází odvolávajících se k dobové kulturní a společenské situaci, ke čtenářům avantgardní evropské literatury (Každý den tři čteme autory, / lijem krev pod třemi prapory [Šrámek, 1905, s. 2]), k horizontu návštěvníků literárních kabaretů i šantánů, v té době v Praze moderních a populárních. Je to poezie silně idiomatická, pracující výrazně intertextuálně.

Není dnes docela snadné rozšifrovat všechny narážky situující ji do dobového kontextu, narážky, které byly v prostředí, k němuž se autoři především obraceli, tedy k anarchistické bohémě, dokonale čitelné (např. slovo vrba, v této poezii hojně frekventované, je akronymem hesla francouzské revoluce VOLNOST, ROVNOST, BRATRSTVÍ). Zůstává však intenzivní pocit jisté víceznačnosti, přítomnost podtextu, ať je to podtext silně ironický (zejména Gellner), nebo intenzivně romantický. S tím souvisí i odklon od volného verše, inspirace písňovou formou.

Konečně je to možná věc,
že ještě něčím budu.
Do Afriky se vypravím
dobývat zlatou rudu.

A nebude-li ze mne nic,
co tulák bez professe
budu se s šelmami o závod
prohánět po pralese.

Za ženu vezmu si gorillu.
Myslím, že shodneme se.
Má srdce divoké jako já
a též je bez konfesse.

Gellner: XX, *Radosti života*, 1903, s. 34

Antimilitaristická poezie Šrámkova (sbírka *Modrý a rudý* /1905/) vyjadřovala náladu roku 1905, ale také v širším smyslu i generační pocit jeho vrstevníků. Proto některé Šrámkovy texty zlidověly jako texty písní. Podobně zlidověly básně Gellnerovy. Charakteristické je, že tato poezie se vzdává představy básníka jakoby vyčleněného z lidské komunity, postaveného nad ni, nad její normy: nadčlověka, který ví víc a silněji prožívá skutečnost, chápe její vnitřní složitost a symbolickou hodnotu. Vyjadřuje nyní postoje a pocity demonstrativně všední, obyčejné, sugeruje neliterárnost svých textů: to vše pak vyúsťuje ve snížení společenského statutu básníka a v nápadně problematizující postoj k poezii. „Poezie jednoznačně pozbývá ezoteričnosti, výlučnosti, které se těšila v kulturním projektu symbolismu, ale přestává být také čestnou službou, piedestalem hodnocení a soudu, jak ji nepřímo zařazoval macharovský realismus. Obojí se stává pro generaci buřičů vlastně nepřijatelné: poezie je nyní vnímána mnohem střízlivěji“ (Hodrová a kol., 1993, s. 61).

Vstup **Fráni Šrámka** /1877–1952/ do literatury byl prozaický: debutoval povídkou *Sláva života* /1903/, po níž následovala povídka *Ejhle člověk..!* /1904/ a aktovka *Červen* /1905/. V roce 1905 vyšla také jeho první básnická knížka *Života bído, přec tě mám rád!…*, po níž se jen s ročním odstupem objevil cyklus dvanácti antimilitaristických básní *Modrý a rudý* /1906/. Jeho tvorba vychází z vyhroceného pocitu znechucení životem, ze skepse a ironie, s níž se

konfrontuje s tradičními hodnotami (láska, autorita rodiny a společnosti). Autostylizací tuláka, zběhlého studenta, člověka bez vazeb k okolnímu světu dává najevo svou nezávislost a odpor ke všem konvencím a nechuť se podřídit. Ztělesněním této autority je zejména vojenská mašinérie, s níž přišel Šrámek do styku jako jednoroční dobrovolník a posléze na císařských manévrech v roce 1905, které pro něj skončily vojenským vězením. Armáda (modrá barva odkazuje k barvě rakousko-uherských uniforem, je ovšem také barvou romantiků) se mu, podobně jako dalším autorům této generace, která zatím ještě nepoznala bezprostřední hrůzy války, stává symbolem utlačující moci, která člověka zbavuje lidské důstojnosti (básně Píšou mi psaní, Curriculum vitae, Raport aj.). Proto proti ní tehdy přesvědčený anarchista (odtud rudá) protestuje.

Poezie **Františka Gellnera** /1883–1914/, který vydává v roce 1901 sbírku *Po nás ať přijde potopa* a v roce 1903 sbírku *Radosti života*, vychází ze stejného životního postoje. Je stylizována jako autentická výpověď o životě, mísí se v ní reflexe, ale také záznamy příznačných životních situací. Kompozice sbírky působí dojmem deníkové tříště, vědomě sugeruje představu autentičnosti a neliterárnosti, kterou ještě umocňuje užívání výrazně nepoetických slov, často vulgarismů, a slov ze soudobého žurnalistického slangu. Gellner často cituje a parafrázuje, většinou s neskrývanou ironií, s níž se obrací proti všemu, co vytváří uspořádaný měšťácký svět. Objevují se tu básně hlásící se do prostředí městského folkloru, popěvek, kuplet, písnička z kabaretu.

Méně provokativně, ale neméně důsledně se vypořádával se symbolistickou tradicí **Karel Toman** (vl. jm. Antonín Bernášek /1877–1946/). V *Pohádkách krve* /1898/ je ještě pod vlivem symbolismu, ve sbírce *Torzo života* /1902/ už stojí zcela na pozici nové poetiky: i jemu jde o poezii neliterátskou, takovou, která by byla výrazem životního postoje, jeho lidské nonkonformity. Jádrem sbírky je hořká milostná poezie, zrcadlící tragicky vyústivší básníkovo citové drama, zároveň se v této sbírce objevuje příznačný hrdý a nezávislý postoj k životu, pro nějž básník nachází hutnou a čistou formuli. I pro Tomana je příznačná tendence k písňové formě, ne náhodou se slovo „píseň“ objevuje přímo v titulech jeho básní, ať již rozvinuté přívlastkem, nebo v podobě holé: v Torzu života dvakrát, v Melancholické pouti třikrát, ve Slunečních hodinách /1913/ jednou. V Tomanově poezii, která zní velice autenticky, je však celá řada literárních aluzí, naznačujících, jak je tato neliterárnost záměrnou stylizací. V

Melancholické pouti /1906/ se zrcadlí nejen básníkova zkušenost, již získal na svých tuláckých cestách Evropou, ale i rozčarování a skepse, kterou pociťovala celá jeho generace po neúspěchu revolučního roku 1905. V básni Píseň cizí bolesti se objevuje emblematické slovo vrba v příznačném spojení *smuteční vrba* jako refrén v básni o *smutku marné revolty.*

Lucerna tichá šeptala mi
v ztraceném koutě předměstí
tvůj život. Klesáš pod ranami.
Kdo pomůže kříž donésti?

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

Mé srdce vichří. Vítr sténá
a v něm tvůj pohřební zpěv zní,
smuteční vrbo, zasazená
do dlažby čtvrti tovární.

Toman: Píseň cizí bolesti, *Melancholická pouť,* 1906, s. 16

Další Tomanovy sbírky, *Měsíce* /1918/, *Hlas ticha* /1923/, *Verše rodinné a jiné* /1918/ a *Stoletý kalendář* /1926/, ukazují, že se ústředním tématem jeho poezie stává motiv času jako organizujícího prvku lidského života a motiv domova jako životní jistoty. Zdánlivě prosté básně jsou rafinovanou básnickou strukturou, plnou citací a parafrází jak vysoké literatury, tak textů lidových a obecně známých. Toman zde využívá ustálených symbolů, aby jimi evokoval ve zkratce celý komplex složitých významů.

V divokou vřavu světa

hlas domova se ozval zádumčivě.
Pěšinkou, která nikdy nezaroste,
vyšel jsem hledat rodný dům.

A topole a lípa
šuměly posud nad ztemnělou střechou,
pokrevné našel jsem, však srdcem cizí
a nových pokolení chlad.

Pod krovem, jenž byl svatý
vzpomínkám dětství, posupně teď mlčí
hlad zisku číhavý a obchodnictví,
vypočítavé pohledy.

Ty jediný jsi zůstal,
hřbitove, věren podobě své staré.
Jen u tvých hrobů moh' jsem uvěřiti,
že nalezl jsem rodný dům.

Toman: Domove, domove..., *Měsíce – Hlas ticha*, 1923, s. 40

Zcela zvláštní místo v této generační vrstvě má **Viktor Dyk** /1877–1931/, jehož rozsáhlé a žánrově rozrůzněné dílo patří k nejzajímavějšímu v tomto období. I Dyk prochází zpočátku vlivem symbolismu a dekadence, když ještě jako středoškolský student pod pseudonymem Viktor Souček tiskl své první verše. Jeho první sbírky, *A porta inferi* /1897/, *Síla života* /1898/ a *Marnosti* /1900/, jsou toho dokladem.

Po dekadencí ovlivněných počátcích vývoj Dykův směřuje k tvorbě, která má základní rysy společné s poezií jeho generačních druhů: je to poezie útočná, ironická, která míří proti ustáleným podobám měšťáckého života, poezie pracující s množstvím intertextových odkazů, poezie se smyslem pro břitkou pointu (*Satiry a sarkasmy* /1906/, *Pohádky z naší vesnice,* /1919/,

Prohrané kampaně /1914/ aj.). I pro Dyka-básníka se aktualizoval macharovský typ poezie, i pro něj báseň setřásala se sebe nános symbolistické stylizace a tíhla k věcnému a antiiluzivnímu pojmenování skutečnosti, v níž básník žil. „Viktor Dyk tvoří spojnici mezi léty devadesátými a generací těsně předválečnou a válečnou. Nikdy to není vidět lépe, než právě na jeho rýmu. V svých počátcích se jevil učenlivým a technicky velmi nadaným žákem básníků kolem Moderní revue, jeho další tvorba znamená pak osobité rozvíjení a přetváření jejich formálních výbojů“ (Jirát, 1946, s. 145).

Viktor Dyk neprošel vlivem anarchismu, nepatřil k přátelskému kruhu Neumannovy olšanské vily jako básníci, které jsme jmenovali výše, rozhodující vliv na jeho názory mělo pokrokářské hnutí, kterého se ještě za dob svého středoškolského studia zúčastnil. Zkušenost z politického zápasu se stala cenným námětem pro jeho „studentské romány“ *Konec Hackenschmidův* /1904/ a *Prosinec* /1906/, které tvoří torzo plánované tetralogie Akta působnosti Čertova kopyta, a satiricky pojaté romány psané na toto téma se značným odstupem, *Prsty Habakukovy* /1925/ a *Můj přítel Čehona* /1925/.

V Dykově lyrice ožívá, po Havlíčkovi a Nerudovi, politické téma jako téma osobní a hluboce prožité. Dyk intenzivně vnímá českou politickou situaci, s bolestí přijímá politické prohry, ale ještě více ho traumatizuje občanské klima české společnosti před válkou:

Raněný k smrti příliš malým časem,
reflexem doby k smrti zoufalé,
výmluvným dnes bych nechtěl mluvit hlasem
k době, jež smysl má jen pro malé.

Ne, mluvit ne, kde nestačila slova,
ne varovat, kde nikdo neslyší.
Jen v širé zemi zasít zuby dračí,
jen vznítit bouři, jež se neztiší,

očistnou bouři nad svou zemí rodnou,
jež odnesla by nános století.

Očistnou bouři, bouři zdravou, plodnou,
jež život je a jež je rozpětí.

Dyk: Únor 1913, *Prohrané kampaně,* 1914, s. 49–50

Viktor Dyk se neztotožnil s žádným uměleckým směrem ani politickým programem, hledal hodnoty, které by přesáhly jeho individuální osud, které by byly „pevným bodem" v rozkolísané době. Touto jistotou mu byl národ, vlast, kterou však neoslavoval, ale chtěl jí sloužit. Službou rozuměl kritiku, to, že malý a zplanělý život měřil absolutním ideálem. „Zklamání a bolest jsou mu ostruhy, jež ho ženou k novému útoku, k novému výboji učinit život krásnějším a bohatším (Toman, cit. dle Dyk, 1990, s. 23).

„Viktor Dyk – hlasatel národní energie a hrdosti – chtěl především burcovat ‚ospalé Čechy', chtěl je probouzet k činu, protože doslova fyzicky trpěl vidinou národa, který ‚abdikoval už' a dusil se ve své kondelíkovské malosti. V tomto duchu útočil na vše a proti všem; byl nejen proti kompromisnictví a bezpáteřnosti, ale odsuzoval i českobratrský kvietismus a masarykovskou humanitu […] jako málo vhodné prostředky v boji za národní osvobození. […] Čím hlubší byla propast mezi básníkovými ideály a žitou všednodenností, s tím větším odhodláním se vrhal do boje, jako by nebylo skutečnosti a vše kolem se podřizovalo zákonitostem antického dramatu" (Med, 1990b, s. 202).

Dykova politická poezie má velmi osobní zabarvení, není deklarativní a tezovitá, jak často politická poezie bývá, je to skutečně lyrická výpověď o nitru člověka, v podstatě romantického, pro nějž hranice mezi snem a skutečností je rozmytá. Vrcholem této poezie je válečná tetralogie *Lehké a těžké kroky* /1915/, *Anebo* /1918/, *Okno* /1921/ a *Poslední rok* /1922/, jejíž básně Země mluví a Píseň noci 29. října, které jsou výzvou k aktivnímu životnímu postoji a k obhajobě ideálu, byly velice často recitovány v dobách národních krizí.

Romantické ladění se projevuje v celém Dykově díle, zejména tam, kde sahá po cizích látkách a adaptuje je, ať už zpracovává příběh „rytíře smutné postavy" dona Quijota (drama *Zmoudření Dona Quijota* /1913/), krysaře (novela *Krysař* /1915/), mořeplavce a dobyvatele (básnická skladba *Guiseppe Moro* /1911/) nebo velmi literární družiny loupežníků v *Milé sedmi loupežníků* /1906/.

Podobně jako poezie i próza usilovala vytvořit okázale neliterární výpověď o životě své generace, vymanění se ze symbolistických i naturalistických konvencí a zároveň hledala cestu, jak podat co možná syrovou výpověď o životě. Vedle Fráni Šrámka a Viktora Dyka, kteří stejně intenzivně zasáhli do vývoje poezie jako prózy, je třeba v této souvislosti jmenovat Ivana Olbrachta, Marii Majerovou, Josefa Uhra, Jaroslava Haška, Jiřího Mahena, Rudolfa Těsnohlídka a Ladislava Klímu. Spojoval je nonkonformní způsob života: vesměs nedostudovali, neměli žádné zaměstnání a živili se příležitostnou literární spoluprací s různými anarchistickými, sociálnědemokratickými a národněsocialistickými časopisy. Jejich životní příběhy v této době se sobě podobají. Jsou to, viděno očima konvenční společnosti, „ztracené existence" a bohémové opovrhující hodnotami usedlého světa, jaké představuje rodina, manželství, solidní postavení, majetek. Diskutují o svobodě, o volné lásce a své ideály také realizují. Karel Toman se prakticky bez peněz potuluje Evropou, František Gellner strávil několik bohémských hladových let v Paříži, Fráňa Šrámek se živil jako redaktor efemérních anarchistických časopisů, Marie Majerová měla za sebou zkušenost nejen děvčete z proletářské rodiny, ale i služky; poznala také život v anarchistické komuně v Paříži. Haškův životní příběh „toulavého housete" či Klímova asketická existence rovněž zcela vybočovaly z rámce života měšťanské společnosti. Chandra ztracených existencí z 90. let, melancholické příběhy lidí, kteří obtížně hledali své místo ve společnosti, jaké psali např. Mrštík či Svobodová, jsou tu vystřídány příběhy neochoty se konformovat, příběhy, v nichž hrdinové uskutečňují svou představu o životě, vyhlašují své opovržení obecně sdíleným hodnotám i za cenu živoření v nejistých hmotných podmínkách. Literární výraz tohoto životního postoje je však velice rozmanitý. Vedle sociální agitační prózy, těžící z naturalistických postupů, se tu objevuje silně emotivní nesyžetová próza čerpající z objevů lyrizované prózy 90. let.

K první linii patří zejména díla, která nacházejí své téma v životě proletářů, zobrazují jejich hořký úděl a vybízejí k revoltě. Přední představitelkou je zejména **Marie Majerová** /1882–1967/, a to svými díly *Panenství* /1907/, *Povídky z pekla* /1907/, *Mučenky* /1921/, *Dcery země* /1918/, *Červené kvítí* /1912/, *Plané milování* /1911/. S výjimkou Panenství se jedná o drobné prózy, jejichž základním tématem jsou příběhy proletářských žen a dívek, příběhy o jejich láskách, o tom, jak jsou vykořisťovány nejen jako příslušnice vykořisťované třídy, ale ještě navíc jako ženy. Zvláštní místo v této tvorbě mají povídky vysloveně autobiografické

zachycující prostředí dělnického Kladna, které se později, v letech třicátých, stanou stavebními kameny *Sirény* /1935/, nejslavnějšího díla Majerové, a román *Náměstí republiky* /1914/ zobrazující život pařížské anarchistické komuny a deziluzi z něj.

S tématem mladých žen a dívek, které se snaží ve svém životě žít podle zásad anarchistické bohémy, stejně jako se sociálními obrázky ze života proletářských žen, se setkáváme také u **Heleny Malířové** /1877–1940/ v povídkových souborech *Lidské srdce* /1903/, *Neviditelné království* /1906/ a v románě *Právo na štěstí* /1908/. Autobiografický román *Popel* /1914/ líčí jen málo stylizovaně autorčin osobní život v okruhu anarchistické bohémy, k níž patřil její manžel, předčasně zesnulý básník Jan Malíř, a deziluzi, která následovala po jeho smrti.

Také začátky **Ivana Olbrachta** (vl. jm. Kamil Zeman /1882–1952/) se váží na toto prostředí. V povídkovém souboru *O zlých samotářích* /1913/ vytváří typy lidí z okraje společnosti, kteří na oplátku za své vyvržení opovrhují společností. Tyto prózy byly tištěny zejména v sociálnědemokratickém tisku, v časopisech Rudé květy (redaktorem byl básník a prozaik Antonín Macek /1872–1923/), Besídka Dělnických listů, Právo lidu. Přechodné rysy má tvorba předčasně zesnulého Josefa Uhra.

Josef Uher /1880–1908/ ve své tvorbě vyšel z tvrdé zkušenosti syna z tkalcovské rodiny, který se jen za cenu zničeného zdraví domohl vyššího vzdělání. Vystudoval učitelský ústav v Brně, po krátké kariéře vesnického učitele podlehl ve svých dvaceti osmi letech tuberkulóze. Uhrova tvorba je nezakrývaně autobiografická. V povídce O spisovateli vylíčil prostředí i okolnosti, za nichž většina jeho prací vznikala: „Kdyby na příklad každý mohl si představiti šerednou jizbu, odporný stav a ztuchlou vůni outku. Pak ještě mého otce tamto skrčeného a vzdychajícího proto, že není na formanku a vůbec naděje na lepší dny, mého otce, který mne plísní a dráždí posměchem za to, že tuhle zbytečně mařím čas a že nic dobrého mi z toho nevykvete kromě úsměšků a popřípadě nepříjemností. A konečně: kdyby uzřel má oteklá záda, zamlklé oči a hubené prsty, kteréž visí od zápěstí jako svazky tenkých klíčů!“ (Uher, 1954, s. 8). Za autorova života byla otištěna jen část jeho díla, *Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza* /1905/ a soubor kratších próz *Má cesta* /1907/. Sbírka povídek *Dětství a jiné prózy* vyšla posmrtně v roce 1909. Představu o celé Uhrově tvorbě podala až edice Miloslava Hýska, který sebral jeho dokončené i nedokončené práce a vydal je ve dvou svazcích v letech 1910 a 1913 a

znovu 1954. Objevil tak čtenářům další prózy, nedokončený román *Bratránci*, soubor krátkých ironicky pointovaných příběhů *Anekdoty*, které autor tiskl časopisecky, a další.

Uher neprošel prostředím pražské bohémy, vyvíjel se dost osaměle, jeho cesta však směřovala stejným směrem jako cesta jeho generačních druhů. Jeho literárním hrdinou – a zároveň jeho autostylizací – je člověk vykořeněný, bez sociálních i citových jistot, člověk životem krutě zraňovaný. Jeho očima nahlíží svět a ostře vnímá jeho drsnost. Nejde mu však o vnější příběhy sociální křivdy, ale o citový svět těchto lidí, o postižení jejich zvláštní emocionality. Autorský subjekt tu splývá s postavami tuláků, páriů i zotročených dětí, autorův životní prožitek se projektuje do životní zkušenosti těchto lidí. V souladu s poetikou své generace oslabuje význam příběhu, který pro něj není páteří prozaického textu, a klade důraz na zachycení nálady.

V Uhrově díle se tak mísí prvky regionálního realismu (byl soudobou kritikou označen za největší naději mladé moravské prózy), pro který je charakteristická schopnost ostře a přesně vidět sociální realitu kraje, zachytit výrazné typy lidových postav, s rysy příznačnými pro prózu generace, k níž datem svého narození i svým životním postojem patřil: s intenzivním lyrismem, schopností emocionálně působivé zkratky. Generačně příznačné je i pojetí vypravěče, který neudržuje od svých příběhů a postav odstup, ale projektuje do nich svou životní zkušenost, ztotožňuje se s nimi. Zatímco jádro generace směřovalo k uvolněné stavbě prozaického textu – platí to jak o Šrámkovi, tak o Mahenovi, kteří představovali protagonisty generační prózy – Uher se nepřestal konfrontovat s realistickou větví prózy. Nevzdával se konkrétního detailu. Tam, kde Šrámek příběh rozostřoval, zbavoval přesného lokálního i sociálního zařazení, aby posílil jeho mnohoznačnou náladovost, Uher trval na konkrétní lokalizaci, na sociální určitosti svých postav. Uhrovi „lidé kočovní“, „lidé ledajací“ jsou stejně sociálními typy jako autorovou autostylizací, jsou odpozorováni ze života, ale i formováni podle literárních vzorů. Těmito postavami se Josef Uher nejvíc přiblížil generační poetice: spojují ho s raným Šrámkem, ale zejména s Ivanem Olbrachtem (*O zlých samotářích*).

Jádro generace těží však především z objevů lyrizované prózy z počátku 90. let. Zatímco ti, kteří tyto objevy udělali, na přelomu století tíhnou k rozsáhlejší epické struktuře, například ke společenskému románu či dokonce románové kronice, jejich impulz rozvíjejí především autoři, kteří tvoří druhou generační vlnu Moderní revue. Dobrým příkladem mohou být Miloš Marten

a Arthur Breisky. Oba tíhnou ke krátké nesyžetové próze a k eseji, žánru charakteristickému pro autory devadesátých let.

Arthur Breisky /1885–1910/ vydal za svého života pouze svazeček esejů *Triumf zla* /1910/, z jeho pozůstalosti vyšly ve dvacátých letech ještě *Dvě novely* /1927/ a soubor povídek *Střepy zrcadel* /1928/. Budil pozornost jak svým poněkud výstředním způsobem života, tak originalitou a stylovou vytříbeností svých próz, které se pohybují na pomezí eseje a fabulované prózy. Pro Breiského je základní inspirací literatura, autoři (Baudelaire, Wilde), a významná literární a kulturní témata (Watteau, postava císaře Nerona). Podobně **Miloš Marten** (vl. jm. Miloš Šebesta /1883–1917/) se věnoval především esejistice (*Otokar Březina* /1903/, *Edvard Munch* /1905/, *Styl a stylizace* /1906/, *Kniha silných* /1910/, *Nad městem* /1917/).

Další osobností, která spojuje tuto generaci s lyrizovanou prózou devadesátých let, je **Rudolf Těsnohlídek** /1882–1928/, jehož raná tvorba je shrnutá v knihách povídek *Nénie* /1902/, *Dva mezi ostatními* /1906/ a *Květy v jíní* /1908/. Základní pocit, který Těsnohlídek svou tvorbou vyjadřuje, je blízký dekadentním náladám konce století: už sám titul první knížky *Nénie* (nářek nad zesnulým) tuto atmosféru indukuje. Prolíná se v nich vliv symbolismu s novým typem lyrizované prózy. Ztvárňuje tu snové vize, v nichž dominuje motiv smrti a osudovosti. Některé z těchto próz vznikaly zřejmě v autorské spolupráci Rudolfa Těsnohlídka s jeho první ženou Kajou, jejíž náhlá a poněkud záhadná smrt poznamenala a prohloubila ještě tragické ladění jeho rané tvorby. Proti dekadentní próze mají Těsnohlídkovy soubory výrazně autobiografický ráz a jejich symbolismus šifruje autentickou výpověď o vnitřním životě autora, který patří k nejsložitějším ze své generace. Těsnohlídek už od gymnaziálních let žil mezi uměleckou bohémou a po příchodu do Prahy roku 1901, kdy začal studovat na filozofické fakultě moderní filologii, se sblížil s anarchismem a Neumannovou skupinou.

Do Těsnohlídkovy literární tvorby, zpočátku silně introvertované, velice osobní a intenzivně lyrické, přináší novinářská praxe (působil dlouhá léta v redakci Lidových novin) nové prvky. V rozsáhlých románových projektech, zachycujících život brněnského předměstí, *Poseidón* /1916/, časopisecky 1913–1915, a *Kolonia Kutejsík* /1922/, časopisecky 1915–1916 pod titulem Kobilenkův rozvod, ale zejména v drobných soudničkách, které se jeho zásluhou z ryze žurnalistického žánru zpráv ze soudní síně staly charakteristickým žánrem beletristickým, objevuje prostředí dosud literaturou nedotčené. Zájem o malé lidi, o jejich často barvitý až

bizarní život, vnímavost pro lidový jazyk a městský slang jsou základní kvalitou Těsnohlídkovy pozdější tvorby. Tak se stává spoluzakladatelem jedné z tradic moderní české prózy, která je trvale spojena s Lidovými novinami, se jmény Karla Čapka, Františka Langera, Karla Poláčka, Eduarda Basse, Eduarda Valenty a dalších autorů, kteří prošli jejich školou. Trvalé místo v české literatuře Těsnohlídkovi zajistila kniha, která vznikla na zakázku jako slovní doprovod ke kresbám malíře Stanislava Lolka *Liška Bystrouška* /1920/ a která se stala v poněkud upravené podobě libretem světoznámé opery Leoše Janáčka.

Důsledný posun k výrazně lyrizované próze zříkající se pevné syžetové výstavby přinesla tvorba **Jiřího Mahena** (vl. jm. Antonín Vančura /1882–1939/). I on prošel prostředím anarchistické bohémy a sdílel s ní nejen její názory na osobní život, ale i hodnocení dobové společenské situace. V *Kapitole o předválečné generaci* Mahen říká: „Typické pro naši skupinu bylo, že byla generací, která byla skoro úplně vytržena z kořenů. […] Přestávali jsme věřiti generacím minulých let, neboť se nám ukazovaly býti dosti povrchními skupinami, které nevydržely tempo své vlastní duševní práce. Rozumí se, že i my nebyli sami sobě spolehliví, a rodila se z toho duševní rozpoltěnost, která zase není dobrou půdou pro velké sny a nového člověka. Z bývalého velkého kulturního zápolení zůstali pro potěchu davu jenom političtí řečníci, kteří nemívali daleko k politickým mluvkům. Zarážela spousta frází, kterými se hleděla vyrovnati neplodná doba s plodnou minulostí, nic se neohlížejíc na to, že budoucnost může býti všelijaká“ (Mahen, 1934, s. 18–19). „Snad nešlo ani o vnitřní otrávení, ale hlavně o to, že tu nebylo nikde poctivého začátku. Kdy jsme měli jíti ke kořenům národa? Cítili jsme jejich významnou existenci, ale přišli jsme do soumraku, který nedovoloval, abychom věci viděli jasně. Nebyl tu jenom soumrak vlastenectví a měšťáctví, nýbrž i soumrak hesel a revoluční poesie. Přidal bych k tomu ještě krisi protestantismu, kterou jsem musel prodělat v ovzduší, v němž nebylo pro ni porozumění, zatím co jinde jenom o této krisi se píší hory knih. Snili jsme o oráči, který vyoral náhle zlatou přilbu ze země. Zase to nebyl romantismus, nýbrž touha po úplném uplatnění života, žádostivost míti svoje pole a nalézti smysl existence. Místo toho byly tu pomlky, které však nebyly jenom naším údělem. Byli i velcí mistři poesie, kteří ustrnuli na pauzách a nebáli se toho“ (Mahen, 1934, s. 21–22).

Jiří Mahen debutoval dramatem *Juanův konec* /1905/. V roce 1907 vydal lyrickou knížku *Plaménky* a soubor povídek *Podivíni.* Na první pohled je patrné, že hrdinové těchto povídek

jsou autorovou a generační autostylizací: jsou to citliví, nervózní idealističtí mladí mužové, kteří touží po lásce, citovém vyžití i po odpovídajícím společenském postavení, které by jim umožnilo plně realizovat své schopnosti a využít své síly. Titul Mahenova prvního románu, *Kamarádi svobody* /1909/, který se stal jedním z generačních emblémů, zní poněkud ironicky v porovnání s textem knihy: „Hle! Svoboda, svoboda se nám všem zamlouvala, ale v rukou neudržel ji a nechtěl držet nikdo! Kamarádi svobody jsme byli a ničím více. A proto jsme byli tak malomocni a roztesknění" (Mahen, 1909, s. 79). Autorův záměr vyslovit chaos doby, citové klima své generace, si vyžádal nejen výraznou lyrizaci prozaické struktury, ale ovlivnil i pojetí vypravěče, který se stává jednou z jednajících postav a je nositelem výrazného subjektivního angažmá v příběhu. Samotná kompozice románu, která se vzdává logicky řazené posloupnosti a spojitosti příběhu, umocňuje jeho expresivitu.

Výrazně experimentální charakter má soubor sta krátkých textů, próz, básní v próze, črt a anekdot, spojených titulem *Díže* /1911/. Byly napsány během let 1909–1910 a představují soubor žánrově velice pestrý. Jsou to vedle výrazně lyrických próz i politické satiry a také satiry mířící na dobovou literaturu a literáty. Zároveň s Díží vychází kniha *Dvě povídky*, shrnující prózu Démoni a Opájejme se, které časopisecky vycházely v roce 1908 a 1909.

V dalších letech, až do své dobrovolné smrti v roce 1939, Mahen výrazně zasahoval do brněnského kulturního života: vydal řadu knih (*Rybářská knížka* /1921/, *Nejlepší dobrodružství* /1929/), prosadil se jako zajímavý dramatik (*Jánošík* /1910/, *Ulička odvahy* /1917/, *Nebe, peklo, ráj* /1919/, *Nasreddin* /1928/, soubor pěti filmových scénářů *Husa na provázku* /1925/ aj.) a organizátor brněnského divadelního života (např. soubory esejů, tištěných vesměs pod dalšími pseudonymy: *Před oponou* /1920/, *Jak se dělá divadlo* /1921/, *Rozřešme českou divadelní otázku* /1922/, *Režisérův zápisník* /1923/, aj.) Experimentální charakter jeho rané tvorby mu otevřel cestu k srdcím další generace, která si Mahena vážila, viděla v něm svého staršího druha a učitele a rozvinula jeho četné podněty.

Nejzazší pól, kam lyrizace prózy v tomto období došla, představuje tvorba Fráni Šrámka, který nejen nejradikálněji uvolnil syžetové schéma a programově položil důraz na lyrický podtext příběhu, ale zároveň – nejúspěšněji ze své generace – uplatnil nový stavební princip i na rozsáhlejším prozaickém textu. Na rozdíl od Mahena, který zasáhl do procesu lyrizace prózy neméně radikálně, zvládl Šrámek nejen drobné prozaické žánry, ale dokázal vytvořit na nově

nalezených principech i životný typ románu. Mahenovi Kamarádi svobody jsou čtenářsky skoro mrtvá záležitost. Šrámkovy romány, zejména Stříbrný vítr, osvědčily schopnost oslovovat čtenáře mnoha generací.

Jestliže u Viktora Dyka, Jiřího Mahena, Heleny Malířové či Josefa Uhra je osobní zážitek zdrojem proměny vypravěčského gesta i zdrojem lyrizace příběhu, identifikace autorových osobních zkušeností a zážitků s příběhy jeho hrdinů je ve Šrámkově díle znesnadněna. **Fráňa Šrámek** nenapsal nikdy klíčový román jako Mahen, Dyk či Malířová. Jednotícím tématem jeho tvorby je romantická deziluze, již prožívá mladý člověk na prahu dospělosti, kdy poprvé musí konfrontovat své představy o skutečnosti, své sny s životní realitou. Tuto deziluzi Šrámek nesituuje do sociální roviny, ale vidí ji jako prudký citový zlom, který navždy člověka poznamenává.

Navazuje na podněty raných impresionistických próz příslušníků generace devadesátých let a rozvíjí je a dotváří v nových souvislostech. Uvolňuje ještě dále syžetovou výstavbu prozaického textu, podobně jako Mahen rozbíjí pevné kompoziční schéma, tenduje k improvizované výstavbě díla, k jakési antikompozici volně spojených epizod. Už jeho prvotina, drobná povídka s ironickým názvem *Sláva života* /1903/, vzbudila pozornost kritiky. Esejista a kritik Miloš Marten /1883–1917/ nad ní o Šrámkovi napsal: „má zjevný senzitivní dar. Jeho povídka arci není než malý, letmo zachycený obraz bez hlubší perspektivy a chybí mu soustředění a mocnost […] ale na dvou třech stránkách možno chytat haut-gout rozcitlivělé smyslnosti, nervnosti až nemocně chvivé“ (Marten, 1902–1903, s. 550). Zároveň s vydáním knížky básní Života bído, přec tě mám rád!… a s prací na básnické sbírce Modrý a rudý vznikají povídkové knihy *Ejhle člověk..!* /1904/, *Sedmibolestní* /1905/, *Kamení, srdce a oblaka* /1906/ a *Patrouilly* /1909/. Od poloviny prvního desetiletí 20. století se Šrámek vzdaluje anarchistickému hnutí: po odlivu revoluční vlny z roku 1905 postupně utíká do světa citových dobrodružství. Signálem této proměny je román Stříbrný vítr.

Do románu *Stříbrný vítr* /1910/, který první Šrámkovo tvůrčí období uzavírá, jsou integrovány starší texty, které vznikly okolo roku 1905 a byly publikovány v anarchistických časopisech pod titulem Buřiči jako ukázky z připravovaného románu. Ty ale představují jen dost nesourodé epizody v odlišně laděném příběhu. Stříbrný vítr je komponován jako volný řetěz epizod, někdy oddělených značnými časovými úseky a jindy na sebe navazujících.

Už dobová kritika upozornila – s náznakem výtky – na improvizovanou a vlastně nerománovou stavbu díla, v němž se ústřední příběh rozpadá do mozaiky mikroudálostí, volně spojovaných a rozpojovaných, takže příběh Jeníka Ratkina je prezentován sérií detailů, zachycujících jak jeho citové stavy, tak obraz světa, který ho obklopuje. Zejména Jindřich Vodák namítal, že soustředěnost k citové sféře hrdiny a jeho smyslovým vjemům vlastní děj znejišťuje a rozostřuje.

Na rozdíl od románů citové výchovy, v jejichž žánrovém kontextu Stříbrný vítr vznikal, hrdina nedospívá k vystřízlivění či deziluzi; závěrečný akord románu, velmi podobný závěru Mahenových Kamarádů svobody, naznačuje, že si zkouškami, které podstoupil, pronesl svou ryzí citlivost i víru v budoucnost a odvahu čelit životu, který teprve přijde. V tom je také dodnes trvající přitažlivost tohoto románu.

Zcela jiná atmosféra vládne v *Křižovatkách* /1913/. I tento román sahá svou prehistorií až k samým začátkům Šrámkovy tvorby. Některé epizody se objevily už ve Studentském almanachu na rok 1904 pod titulem Na dně našich řek, jeden z motivů byl zpracován v nedokončeném románě Buřiči /1906/. Křižovatky jsou komponovány ze tří dějových pásem, která tvoří příběhy tří postav. Každá z nich prožívá mezní okamžik svého života. Chvíli, kdy se její osud protíná s osudy druhých lidí a toto protknutí je tragické. Je to román o ztrátě ideálu, o nemožnosti dorozumět se, sdílet s někým cit, přátelství nebo lásku.

V další Šrámkově tvorbě sledujeme příklon k elementárním hodnotám života, symbolizovaným mnohovýznamně výrazem „zákon země“. Šrámkův hrdina se vzdává tomuto zákonu, jenž s fatální lhostejností dává člověku rozkvést, prudce zatoužit, pocítit smutek z naplnění a smířit se s osudovou a nevyhnutelnou porážkou (která je od Křižovatek přítomna alespoň v podtextu, alespoň potenciálně v každém dalším Šrámkově příběhu) s klidnou rezignací. V mnoha případech se mluvčí a nositelkou tohoto „zákona země“ stane žena, vrtkavý, zlomyslný bůžek mužského osudu, uctívaný stejně jako nenáviděný. Poprvé se tato představa objevuje v dramatu *Léto* /1915/ a plně rozvinuta je v románě *Tělo* /1919/.

Tělem Šrámek nejúplněji a nejotevřeněji pojmenoval životní jistoty, k nimž se v předválečném období po rozchodu s anarchismem dobral. Zároveň sugestivně naznačuje kritické body a meze těchto jistot. Výstřely první světové války, kterými se Tělo uzavírá, uzavírají i jednu etapu jeho díla. Válka zrelativizovala a popřela nosnost mnoha dosavadních

hodnot a nastolila nové otázky. Šrámkovo řešení konfliktu romantického snu a životní reality, které předložil ve svých poválečných prózách (román *Past* /1931/ a soubory povídek *Klavír a housle* /1920/, *Žasnoucí voják* /1924/ *Bouřky a duhy* /1933/) a v dramatech (*Hagenbeck* /1920/, *Plačící satyr* /1923/, *Zvony* /1921/ *Měsíc nad řekou* /1923/, *Soud* /1924/, *Ostrov velké lásky* /1926/), bylo akceptováno zejména jeho přáteli z mládí se značnými výhradami, ale jeho vliv na českou prózu a na drama byl mimořádný. Svědčí o tom nejen sympatizující přijetí jeho děl Karlem Čapkem, ale i vyznání Vladislava Vančury a dalších autorů mladší generace, kteří ocenili Šrámkovo dílo jako svou inspiraci.

První vlna expresionismu

Z předchozího výkladu je patrné, že próza předválečné generace navazuje na impulzy lyrizované prózy devadesátých let. Dochází k dalšímu rozvolnění syžetu a k uvolnění kompozice, dále se rozvíjí technika prózy jako záznamu proudu vědomí, jak ji k nám uvedli již v devadesátých letech například Jiří Karásek (Stojaté vody) nebo F. X. Šalda (Analýza). Je to zřejmé zejména tam, kde autoři pracují na větší prozaické struktuře, kde objevy lyrizované prózy, dosud exploatované na kratších útvarech, se stávají základními prvky výstavby románu. Lyrizovaný román Viléma Mrštíka Santa Lucia nebo Svobodův román Rozkvět, které znamenaly na začátku 90. let průlom do konvencí realistického románu, ještě uchovávaly románovou strukturu vypracovanou realistickými a naturalistickými autory. V desátých letech našeho století se román tříští do pásma volně řazených epizod a paralelních dějových pásem, které na sebe spojitě nenavazují. Kompozice Mahenových Kamarádů svobody, stejně jako Křižovatek a pozdější Pasti Fráni Šrámka, působí roztříštěně, chaoticky, útržkovitě. Kritika na to vesměs poukazuje jako na určitý umělecký problém, jako na neschopnost autora zvládnout svou látku. Lidské osudy, o nichž vypovídají, se v těchto dílech bortí z iracionálních, těžko postižitelných důvodů, jsou determinovány jakousi osudovostí, která se s ironickým výsměchem staví do cesty lidským plánům a tužbám. Není to jen záležitost mladých autorů, jako byli Šrámek nebo Mahen, tato tendence se projevuje po roce 1910 i v prózách starších autorů, Karla Matěje Čapka Choda, Boženy Benešové a některých dalších.

Pojem expresionismus se užívá v různém smyslu. Jednak je jím označováno široké umělecké hnutí zahrnující vedle vlastního expresionismu i směry, jako byl novoklasicismus, kubismus, kuboexpresionismus, futurismus, kubofuturismus, rozvíjející se v evropských literaturách zhruba mezi léty 1905–1927. Takto byla pojata reprezentativní výstava, pořádaná Národní galerií v Jízdárně Pražského hradu v zimě 1994–1995, k níž byl vydán obšírný katalog, dokumentující řadou odborných statí toto pojetí (např. viz Růžena Grebeníčková, Expresionismus jako hnutí a směr), nebo ho lze pojmout jako jeden z několika uměleckých směrů, které v tomto období působily. V našem výkladu se přidržíme tohoto užšího pojetí, protože se domníváme, že lépe poslouží k demonstraci pohybu uvnitř literatury daného období, přičemž jsme si vědomi jeho vlivu v meziválečném období na tvorbu celé řady významných prozaiků i básníků (K. Čapek, V. Vančura, J. Durych, J. Wolker, B. Reynek, F. Halas aj.).

Pojem expresionismus se konstituoval v prvním desetiletí našeho století v opozici k impresionismu. Expresionisté nechtějí reprodukovat skutečnost, zachycovat její smysly postižitelnou podobu, jak to činil impresionismus, ale vyjádřit uměleckým dílem její vnitřní podstatu, proniknout pod povrch jevů, dobrat se jejich jádra. Pro impresionistu byl důležitý život smyslů, expresionista hledá svým dílem výraz duše, akcentuje „sublimaci skutečnosti", sází na intenzitu výrazu, na citové vypětí. Tvůrčí člověk má svou vizí formovat svět. Umělecké dílo má vyjadřovat nesmyslnost a chaos moderního světa, k němuž jsou expresionisté velmi skeptičtí. Nevěří v racionalitu, logiku, intelekt, kauzalitu – základem je intuice, instinkt, kterým lze pojmout věci poněkud se vymykající všednosti.

Pro formování českého literárního expresionismu před válkou bylo důležitých několik podnětů: první vycházel z oblasti výtvarného umění. Byla to nejen pražská výstava norského malíře Edvarda Muncha, ale i úsilí domácích malířů z okruhu Osmy, který měl četné kontakty zejména s uměleckým děním v Berlíně, Vídni a Drážďanech, a také překlad Estetiky Benedetta Croceho /1907/, který zdůraznil význam intuice.

Dalším impulzem pro toto nové nasměrování byla některá díla světové literatury, která k nám tehdy v překladech pronikla a silně zapůsobila. V první řadě to byl Fjodor Michajlovič Dostojevskij a jeho, v českém prostředí poměrně pozdě objevený román Zločin a trest (překlad vyšel časopisecky v neúplné podobě 1899–1900, knižně až 1924), působil i mravokárný pohled pozdního Lva Nikolajeviče Tolstého (Kreutzerova sonáta) a díla severských autorů, zejména Augusta Strindberga (román Syn služky).

V literatuře ovlivněné expresionismem nebývají šťastní hrdinové a příběhy s dobrým koncem, vyskytují se tu spíš lidé traumatizovaní, zápolící marně se svým nepříznivým osudem, lidé plní morálních dilemat. Charakteristický je konflikt mezi povinnostmi danými obecně přijímanou morálkou a touhou po tom, aby jedinec prožil svůj život plně a užitečně z vyššího, nadosobního hlediska. Oč méně šťastní jsou tito hrdinové v osobním životě, tím silněji touží po transcendenci své existence, po splynutí s nadosobním řádem. Literatura objevuje svět velkoměsta, který je neharmonický, drsný, plný bídy, utrpení, samoty a zoufalství.

I když se expresionismus u nás deklaroval jako umělecký program až po první světové válce (explicitně se k expresionismu hlásí až poválečná brněnská Literární skupina, soustředěná kolem časopisu Host, tj. František Götz, Lev Blatný, Jiří Wolker, Čestmír Jeřábek aj.), tendence

s expresionismem souběžné se objevují už před válkou. Vliv tu mělo nepochybně také pražské německé prostředí, zejména pražská německá divadelní scéna, na níž se hrála vrcholná expresionistická dramata v míře daleko větší a dříve než na scénách českých. Je rovněž charakteristické, že první výstavy Osmy doprovázely dvojjazyčné katalogy: Osma sdružovala Čechy i Němce.

Česká literatura, která vznikala pod vlivem expresionismu, měla ovšem svůj charakteristický ráz, lišila se dost podstatně od tragicky patetického expresionismu německého svým vyhraněným smyslem pro groteskност a absurditu života, smyslem pro černý humor jako reflexi životní zkušenosti. S ním jsou spojena vlastně nejvýraznější a nejoriginálnější díla, která v české literatuře v období mezi roky 1910–1920 vznikají.

První, nebo spíš nultou vlnu expresionismu u nás představují někteří autoři generace moderny, které ovlivnil v počátcích naturalismus, ti okolo roku 1910 procházejí významnou proměnou. Jejich díla nyní v sobě spojují naturalistický zájem o maximálně věrné postižení syrové skutečnosti a smysl pro groteskност světa, vědomí čehosi, co realitu, s takovou péčí studovanou, přesahuje. Vznikají tak díla z hlediska modernistického konceptu nezařaditelná, vybočující, obsahující prvky, které bychom mohli nazvat jako nesystémové. Tito autoři buď stáli ve své generaci stranou a generační kritika k nim měla řadu výhrad (Karel Matěj Čapek Chod, do jisté míry i Božena Benešová), nebo měla potíže s výkladem některých jejich děl (například některá díla Fráni Šrámka, zejména Křižovatky a Past, rozpačité přijetí Švejka Jaroslava Haška, ale také díla autorů, kteří jsou bludnými balvany české prózy, zjevy ojedinělé a vymykající se, jako je Ladislav Klíma, Richard Weiner a Jakub Deml).

Jmenovali jsme autory značně různorodé, jejichž výpověď a myšlenkové světy jsou na první pohled obtížně slučitelné, spojuje je však značná aktivita v oblasti formy, podstatné překročení všech ustálených postupů a stereotypů. Proti románu postavenému na pevně skloubeném syžetu se tu objevuje próza charakteristická svou volnou výstavbou, budovaná z jednotlivých segmentů, na první pohled samostatných, volně spojovaných. Tato metoda spojuje Šrámka s Haškem, jehož vrcholný román, Osudy dobrého vojáka Švejka, tvoří řetězce volně navazujících epizod. Podobně charakteristická je skutečnost, že román Antonín Vondrejc K. M. Čapka Choda vznikl spojením několika novel, samostatně uveřejněných v různých novelistických souborech (*Patero novel* /1904/, *Nové patero* /1910/, *Patero třetí* /1912/), z nichž každá

zachycuje jednu epizodu ze života ústřední postavy. Ani pro román Čapek Chod tuto samostatnost epizod nepotlačil.

Dalším rysem, který se prosazuje, je posun od románu monografického k románu polyfonnímu, v němž je oslabena pozice ústřední postavy tím, že je k ní připojena řada paralelních postav, jakýchsi generačních dvojníků, kteří v sobě nesou alternativní možnosti životního příběhu ústředního hrdiny: Křižovatky Fráni Šrámka, kde je týž příběh vyprávěn ze zorného úhlu tří postav, Člověk Boženy Benešové, kde je příběh hlavního hrdiny konfrontován se zrcadlovými příběhy dvou dalších postav, Antonín Vondrejc K. M. Čapka Choda, v němž je v každé epizodě ústřední postava, básník Antonín Vondrejc, konfrontována s příběhem jiné postavy, jenž je jakousi jeho parafrází nebo i karikaturou. Přibývá tu iracionálních prvků, postavy jednají pod silným emocionálním tlakem, jsou vystavovány výjimečným a vypjatým situacím. Autory zajímají postavy složité, nejednoznačné, trochu přízračné, ale také postavy-loutky, postavy-katalyzátory dění, jakoby bez vlastní vůle, bez vlastního osudu (Švejkova postava). Hybatelem jejich osudů je často náhoda, proti níž je člověk bezmocný. Vystupují do popředí prvky groteskna, absurdity, většinou spojené vpádem „nízkých“ žánrů do literatury „vysoké“: objevují se tu příběhy s tajemstvím, prvky literatury dobrodružné, v neposlední řadě prvky navozující lidové vyprávění a městský folklor.

Důležité je i to, že tito autoři kladou otázky, nebo přímo zpochybňují základní hodnoty, na nichž stojí soudobá společnost. Hrdinové (nebo spíš antihrdinové) jejich knih ztělesňují velmi radikální rozchod s uznávanou morálkou: stejně hrdina Člověka, románu Boženy Benešové, jako ústřední postava Haškova, tak i hrdinové próz Klímových a Demlových se odmítají podřídit morální normě, stojí v opozici proti ní, satiricky ji zlehčují, vysmívají se jí, ukazují její plytkost a lživost. Odvolávají se jistě na Nietzscheho nadčlověka (egodeismus, tj. ztotožnění sebe sama s Bohem, Ladislava Klímy je krajní mezí, k níž docházejí) a jeho vzpouře dávají přízračný, groteskní, snižující ráz. Estetika nízkého a odporného je v napětí s estétstvím symbolistně dekadentní epochy, i když právě v ní se její zárodky projevují (Karásek).

Viditelně se expresionistická poetika prosadila v oblasti divadelní. Po vlně impresionistického dramatu, představeného zejména Jaroslavem Kvapilem (*Princezna Pampeliška* /1897/, *Oblaka,* /1903/), Fráňou Šrámkem (*Červen* /1905/, *Léto* /1915/, *Měsíc nad řekou* /1922/) a Jiřím Mahenem, se tu objevují první díla vykazující rysy jak nového obsahu,

tak nové poetiky. Příkladem může být *Zmoudření dona Quijota* Viktora Dyka /1913/, autorská i režijní tvorba Karla Hugo Hilara /1885–1935/, poválečné dramatické pokusy Františka Zavřela /1885–1947/, *Návrat* /1921/, *Dravec* /1921/, *Vzpoura* /1923/, pro něž je charakteristická modelovost příběhu, v němž divák předem zná postavy a jejich charaktery i zápletku, stylizace dialogu, který nemá kopírovat způsob, jak lidé mluví, ale je plný výkřiků a patetických proklamací. Takové jsou i dramatické pokusy Jiřího Wolkera, aktovky *Nejvyšší oběť* /1923/ a *Hrob* /1923/.

Zvláštní význam má v české dramatické tvorbě groteska (např. *Krkavci* /1920/ Jana Bartoše, *Ze života hmyzu* /1922/ bratří Čapků, *Kokoko-dák* /1922/ Lva Blatného, *Matěj Poctivý* /1922/ Ladislava Klímy a Arnošta Dvořáka, aj.), která v období těsně po válce byla jedním z charakteristických projevů expresionistické poetiky.

Nejsilněji se tato první vlna expresionismu projevila v próze, kde zasáhla autory starší, zejména předválečnou generaci, tj. autory narozené okolo roku 1880, a kde tato inspirace stojí u zrodu nejoriginálnějších hodnot české literatury prvních desetiletí 20. století.

Termín generace buřičů, který pro označení předválečné generace razil František Buriánek s odvoláním na Šrámkův nedokončený román a Dykovu sbírku a který se široce ujal, v původním významu označoval zejména politickou aktivitu autorů této generace, z nichž mnozí prošli vlivem anarchismu a byli výrazně levě orientovaní. Takto interpretován je tento pojem nepřijatelný, protože zužuje spektrum postojů a názorů i estetických konkretizací, jimiž se tato generace vepsala do dějin české literatury, na úzkou vrstvu jejich aktivit (dokonce i u těch autorů, kteří se angažovali v anarchistickém hnutí – Šrámek, Gellner, Toman –, se vztahuje jen vlastně na jednu krátkou etapu jejich tvorby). Pojmeme-li „buřičství“ v širším smyslu slova jako výrazný nonkonformismus, lze ho vztáhnout i na autory, kteří sice měli daleko k anarchokomunistickému buřičství Neumannova okruhu, ale postavili se neméně buřičsky proti ustáleným hodnotám soudobé společnosti, a zejména ustálenému estetickému kánonu. Jsou to osobnosti tak nekonvenční a tvůrci tak originální, jako byl Jaroslav Hašek, Jakub Deml a Ladislav Klíma.

Jakub Deml /1878–1961/ byl dítětem z početné venkovské rodiny. Šel cestou chudých nadaných venkovských chlapců. Po maturitě na gymnáziu v Třebíči vstoupil do kněžského semináře a v roce 1902 byl vysvěcen na kněze. Stal se kaplanem v různých farnostech na

západní Moravě – působil tam do roku 1909, kdy pro nemoc, ale i pro spory s konzistoří (hájil ortodoxnější stanovisko, než zastávali jeho nadřízení, napadal je pro byrokracii, i proto, že mu nechtěli dovolit publikovat) byl poslán na neplacenou dovolenou a následujícího roku 1912 do penze. Žil pak v Jinošově, v Šternberku na Moravě, Topolčianech, nějaký čas v Praze. V roce 1921 se usadil v Tasově, kde žil až do své smrti.

Jako básník prošel Jakub Deml vlivem Katolické moderny, k jeho mistrům patřil Otokar Březina, kterého uctíval. Březina měl vliv na jeho rozhodnutí stát se knězem i na jeho literární dráhu. Již za studií v bohosloveckém semináři se Deml seznámil s časopisem Katolické moderny Nový život (red. Karel Dostál-Lutinov a Sigismund Bouška), Březinovým prostřednictvím se sochařem a grafikem Františkem Bílkem a posléze s vydavatelem, překladatelem a tvůrcem staroříšského vydavatelství Dobré dílo Josefem Florianem. Krátké období přátelství s F. X. Šaldou spadá do let před první světovou válkou. Demlova konfliktní osobnost narážela celý život na problémy, jeho vztahy k lidem i institucím se pohybovaly v krajních polohách obdivu a adorace na jedné straně a nenávistného opovržení na straně druhé. To se týká například jeho vztahu k sokolství (*Sokolská čítanka* /1923/, *Sestrám* /1924/) a k institucím první republiky (pro urážku prezidenta Masaryka byl postaven před soud, Masarykovým zásahem bylo soudní řízení zastaveno). Ve třicátých letech sílí v jeho díle antisemitské tendence. Po válce se za tyto postoje Deml zodpovídal před soudem, byl však očištěn.

Ačkoli jako katolický kněz byl vázán celibátem, velký význam pro jeho dílo měly vztahy k několika ženám, Elišce Wiesenbergové, spisovatelce Pavle Kytlicové, hraběnce Kateřině Sweerts-Sporckové a Marii Rose Junové-Vodičkové, které byly jeho přítelkyněmi, mecenáškami, vydavatelkami jeho spisů, hospodyněmi.

První Demlova knížka byly eseje *Slovo k Otčenáši Františka Bílka* /1904/, po ní následovala kniha básní *Notantur lumina* /1907/ (1917 pod titulem První světla), poznamenaná vlivem Otokara Březiny. Jako výrazná a originální osobnost se Deml projevil knihami *Hrad smrti* /1912/, *Moji přátelé* /1913/, *Tanec smrti* /1914/ a *Miriam* /1916/. Tyto knihy vznikly v období jeho přátelství s Eliškou Wiesenbergovou, manželkou továrníka v Žebráku. Ústředním bodem, k němuž se tato tvorba vztahuje, je prožitek smrti jako základního horizontu lidského života. Takto je akcentován v knihách Hrad smrti a Tanec smrti, kde konkrétní zážitek smrti matky a

také sestry Matylky je impulzem k úvahám o lidské existenci, o polaritě života a smrti. Kniha básní v próze Moji přátelé, nejčastěji vydávané Demlovo dílo, vytváří jakýsi pandán k těmto knihám: síla, kterou se lze stísňujícímu stínu smrti bránit, je láska, integrující smrt do života, přítomností smrti stupňovaná a zniterňovaná. Objevuje se tu typicky demlovské napětí konkrétní, smyslově působivé obraznosti v odkazech na květenu rodného kraje (Demlovými přáteli jsou tu květiny) a reflexe odkazující k hlubší duchovní skutečnosti. Vzniká tak zvláštní snově reálný svět mimořádné působivosti. Knihu Moji přátelé básník vydával v řadě obměňovaných vydání a pracoval na ní dále prakticky celý život.

Od roku 1912 vydával Jakub Deml *Šlépěje* (26 svazků, poslední 1942), zvláštní občasník, kam ukládal básně, prózy, polemiky, komentáře, překlady a otiskoval zde i svou korespondenci. Navázal tu na několik svazečků Rosničky, která byla jakýmsi Demlovým deníkem z prvního období jeho tvorby. Některé svazky Šlépějí vyšly jako samostatné tituly: *Pro budoucí poutníky a poutnice* /1917/, *Mohyla* /1926/, *Z lepších dob* /1927/, *Smrt Pavly Kytlicové* /1932/ aj.

Po smrti Elišky Wiesenbergové se Jakub Deml seznámil se spisovatelkou Pavlou Kytlicovou /1874–1932/, autorkou knih *O dětech, o zvířátkách a o jiných věcech* /1919/ a *Rodiče a děti* /1927–1931/ (5 sv.), která na něho měla harmonizující vliv. Deml se v té době vrátil do Tasova, kde si postavil domek, v němž žil s přestávkami až do své smrti 1961. Prožitek znovu nalezeného domova, návrat ke kořenům rodu, sounáležitost s domovem jej inspirují ke knihám *Hlas mluví k slovu* /1926/, *Mohyla* /1926/, *Tepna* /1926/. V té době se Deml sbližuje se sokolským hnutím, vidí v něm výraz národní pospolitosti a duchovní jednoty. Smrt Otokara Březiny /1929/ a brzy po ní následující smrt Pavly Kytlicové přinesly do Demlova života krizi, kterou prohloubilo všeobecné odmítnutí jeho vzpomínkové knihy *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* /1931/. Toto odmítnutí bylo příčinou dalších dramatických rozchodů s přáteli, s F. X. Šaldou, Jaroslavem Durychem, Emanuelem Chalupným aj.

Nová kapitola Demlova života je svázána přátelstvím s hraběnkou Sweerts-Sporckovou. Ta ho inspiruje k německy psané poezii shrnuté do knih *Solitudo* /1934/, *Píseň vojína šílence* /1935/ (s českou předmluvou), cesta do Dubrovníka pak k básním v próze *Jugo* /1936/. Vzpomínka na zmrzačenou sestru se stává námětem knihy *Matylka* /1937/. V té době vzniká i jeho vrcholné dílo, próza *Zapomenuté světlo* /1934/.

Ústředním tématem prózy Zapomenuté světlo je pro Demla příznačné téma umírání a smrti: osou je umírání selky Zezulové z Tasova, které Deml sledoval a spoluprožíval jako kněz i jako přítel. Toto téma je rozrušováno a prostupováno dalšími tematickými pásmy, zejména polemikou se spisovatelem Ptáčkem, který Demla udal za některé výroky pronesené na přednášce o Otokaru Březinovi, kvalifikované soudem jako urážka prezidenta republiky a hanobení státu. Nevybíravě hrubé výpady proti tomuto muži, ale také proti konvenčnímu uznání, kterého se Demlovi dostávalo a které podle něho bylo jen maskou nepochopení, se tu mísí s jemnou schopností vžít se do světa umírající, s citlivým, odstíněným vztahem k lidským bolestem a smutkům. Deml tu pracuje podobnou metodou jako v knize Smrt Pavly Kytlicové, na jejíž okraj napsal Jan Čep velmi přiléhavou charakteristiku Demlova způsobu výstavby textu. „Tato kniha zajisté není ‚literaturou', jako jí není vůbec žádná Vaše kniha, ale tato ze všech nejméně. Poslední zápas nebožčin je vypravován s přízvukem drásajícím srdce a s podrobnostmi, jejichž prostá jsoucnost je drtivější než všechny vymoženosti umělého pathosu. Obnažil jste tam své srdce s prostotou, která vyráží dech" (z dopisu Jana Čepa ze 7. srpna 1932, cit. dle Olič, 1993b, s. 92).

Text Zapomenutého světla prodělal řadu proměn. Básník sám se děsil své otevřenosti, a jak ukazují dochované rukopisy, pro vydání ve Šlépějích text poněkud zmírnil. Vypustil i opakující se oslovení „paní hraběnko", které ukazuje, že text měl ještě jednu významovou rovinu, rovinu imaginárního monologu, jímž se autor obracel k hraběnce Sporckové a který se vázal k jejich vzájemnému vztahu. I přes tyto zásahy část nákladu Zapomenutého světla byla zkonfiskována a až po začernění některých míst (bylo nařízeno soudním výrokem) uvolněna k distribuci. I toto začerněné vydání však vzbudilo u mnoha čtenářů i kritiků pohoršení. Zároveň ale Zapomenuté světlo vzbudilo i nadšený obdiv, a to jak u katolicky orientovaných intelektuálů, tak mezi surrealisty: „Proud skutečnosti je bezprostředně proudem řeči. Život a text jedno jsou, a jako dříve psal Deml recitativy snu, teď jeho próza je recitativem bdění" (Chalupecký, 1992, s. 106).

Demlovo dílo vycházelo v malých nákladech převážně zásluhou autora či jeho přátel, jednotlivá díla se objevují v různých variantách a pod různými názvy. Básník se k nim vrací, pracuje na nich znova, různě je přetváří. Dobrou představu o celku jeho tvorby mohou poskytnout až kriticky vydané spisy Jakuba Demla, které dají hlubší vhled do spleti jeho díla. I proto je jeho hodnocení nejednoznačné: pro mnohé je vynikajícím básníkem, ne-li největším

českým básníkem 20. století, jiní ho hodnotí střízlivěji, nebo dokonce odmítají, jako tomu bylo u Václava Černého. Po roce 1948 byl Deml vydáván jen sporadicky. Nemohl tisknout své nové práce. Nezvalovy snahy o vydání reprezentativního výboru v padesátých letech ztroskotaly jak na básníkově neochotě ke kompromisům, tak na kulturně politické linii, kterou se řídila státní nakladatelství po roce 1948. Překážkou byl jak katolicismus autora, tak charakter jeho výpovědi o životě, který se nedal smířit s ideologickými požadavky tehdejší kulturní politiky. V reedicích se objevily některé jeho knihy po básníkově smrti až v druhé polovině 60. let.

Do Demlova okruhu patří další nekonvenční osobnost této generace, kterou je **Josef Váchal** /1884–1969/, výtvarník a spisovatel. Ilustroval kongeniálně některé knihy Jakuba Demla (Hrad smrti), překlady díla německé vizionářky Anny Kateřiny Emerichové, ale sám se vedle výtvarné aktivity (byl stejně jako Jan Zrzavý členem seskupení Sursum) věnoval i literární tvorbě. Setkání s Jakubem Demlem, krátké přátelství, které skončilo dramatickým rozchodem, inspirovalo první Váchalovy literární pokusy, zejména *Nový pekelný žaltář, aneb Divové ďábelští* /1913/, kde text je doprovázen 46 autorovými dřevoryty. Originalitu Váchalova textu vystihl dobře brněnský kritik Oldřich Koblížek, který v Moravských listech 17. 6. 1913 uveřejnil obsáhlou kritiku: „Jak chápati obsah této podivné knihy? V dedikaci naznačuje Váchal, že kniha čtenáři způsobí ‚potěšitelnou kratochvíli'. Dikce, plná úmyslných germanismů a pokroucených staročeských slov a vazeb, nebo sofistika nových vyprávění působí humorně. Není snad cílem autorovým ridento dicere verum? Tak nutno asi vysvětliti křesťansko-náboženský ráz posledních kapitol. Možno však též snahu po dokázání vypravovaných příběhů pojímati pouze jako prostředek humoristický? V této spleti otázek jediným vodítkem může býti vlastní umění Váchalovo – Váchal je v prvé řadě výtvarný umělec. Na jeho Žaltář nelze pohlížeti jako na knihu hlásající nějaký filosofický neb náboženský systém, kniha je odleskem bohaté tvůrčí fantasie umělcovy" (Koblížek, cit. dle Olič, 1993a, s. 63).

Další Váchalovy knihy vycházely v nepatrných nákladech (*Píseň strašlivá o bezpříkladném mravů zplundrování v deseti exemplářích* /1913/, *Mystikové a vizionáři* /1913/ v 50 českých a 350 německých výtiscích), mnohé zůstaly v rukopisech. Pro všechny je charakteristická úzká vazba textu na výtvarný doprovod, zejména vynikající autorovy dřevoryty. Nejvýznamnější z jeho literární tvorby jsou dvě díla z roku 1924, *Krvavý román* a *Přírodopis strašidel.* V obou nacházíme ozvuky autorova zájmu o barokní texty, o kramářské písně, městský folklor, starou

okultní literaturu a zejména o triviální literaturu. Na tomto základě pak tvořil originální variace, parodie a travestie na tyto žánry. Po vzoru barokních encyklopedií vytvářel systematický Přírodopis strašidel. Krvavý román je obhajobou tohoto žánru z literární periferie, jehož vynikajícím znalcem Váchal byl. Obdivoval schopnost autorů těchto románů fabulovat, vytvářet napínavý děj, kde logika je nahrazena romantickou tajuplností, napodoboval je a zároveň parodoval.

Řada Váchalových rukopisů, které vznikaly až do autorovy smrti v roce 1969, zůstala neotištěná. Podobně jako Demlova tvorba z posledního období čeká na své editory, stejně jako čeká na reedice jeho dílo starší. V době postmoderní estetiky se aktualizuje jako mimořádně inspirativní.

Ladislav Klíma /1878–1928/ patří k nejoriginálnějším postavám této generace, na vynikající talenty tak bohaté. Podobně jako u Demla je i u Klímy úzká souvislost mezi jeho životní praxí a uměleckou autostylizací. Na rozdíl od Demla pocházel ze vzdělaného prostředí (otec byl středoškolským profesorem), nicméně nevystudoval a nikdy nezakotvil trvaleji v žádném občanském povolání. Žil život volného myslitele a usiloval své filozofické učení vtělit do životní praxe. Jeho filozofie vycházela z Nietzscheho a Schopenhauera, ale také z Berkelyho a představovala radikální individualismus. Ústředními pojmy tu byl egosolismus a deoesence, vyjadřující představu, že místo Boha, jenž je mrtev, zaujme silný člověk, který svět bude utvářet podle své vůle. Tuto vůli Klíma systematicky pěstoval. Jeho první dílo byl filozofický spis *Svět jako vědomí a nic* /1904/. Práce vydaná anonymně byla přivítána jak Otokarem Březinou, tak Emanuelem Chalupným jako historická událost v dějinách české filozofie.

Jeho beletristická díla, vydávaná vesměs až ve 20. letech, vznikala ve většině mezi léty 1906–1910, v relativně klidném období, kdy Klíma žil u svého otce a později u nevlastní matky z malého dědictví po otci. „Půl druhého roku psal jsem zuřivě jen beletrie – den co den – 2–3 tiskové archy, s nevýslovnou radostí – moje nejvlastnější usnulo některé dny skoro tak, jako spalo do mého patnáct. roku; ale byla to nejpříjemnější doba mého života“ (Klíma, 1992, s. 16). Z těchto rukopisů se zachovala jen část (dal je do zástavy svým věřitelům, kteří je zřejmě zčásti zničili jako bezcennou makulaturu, část rukopisů zničil sám Klíma), z nichž autor vydal jen *Traktáty a diktáty* /1922/ a *Vteřina a věčnost* /1927/. Posmrtně vyšly autorem ještě připravené svazky *Soud boží* /1928/ a *Utrpení knížete Sternenhocha* /1928/. Další edice, vydávané po

autorově smrti (*Slavná Nemesis a jiné povídky* /1932/, *Záznamy extatikovy* /1937/, *Vlastní životopis Ladislava Klímy* /1937/, *Boj o vše* /1942/ aj.), byly zčásti editory upravované tak, aby čtenáře méně šokovaly a nenarážely na cenzuru svou obscénností.

Současný zájem o Ladislava Klímu přinesl kromě zfilmování Utrpení knížete Sternenhocha (V žáru královské lásky, režie Jan Němec, 1990) řadu nových edic, které jsou různě spolehlivé. První pokus o vydání Klímových sebraných spisů učinil Jaroslav Kabeš už v roce 1945; projekt obsáhl dva svazky, sazba třetího byla v roce 1948 rozmetána. Pak nadlouho Klíma zmizel z čtenářského povědomí jako úchylný zjev české filozofie, pro jehož pomatené a chorobné myšlenky bude vždy a zejména dnes škoda papíru. Pokusem o návrat Ladislava Klímy do povědomí českých čtenářů byl výbor Josefa Zumra nazvaný *Vteřiny věčnosti* /1967/.

Klímovo dílo obsáhlo desítky novel, romaneta, několik románů, vesměs nedokončených. Nejrozsáhlejší byl *Velký román*, nebo také *Lidská tragédie a Boží komedie* (napsal údajně asi 4000 stran, které představovaly zhruba polovinu plánovaného textu – součástí byl fragment Příšerný konec Fabiův i Bílá svině, blasfemický text inspirovaný Nietzscheho Antikristem), dále *Český román, Údolí největšího štěstí, Román ve věčnosti, Skutečné události, zběhnuvší se v Postmortálii*. Podobně jako Váchal i Klíma byl fascinován triviální literaturou a jejími barvitými, fantastickými příběhy. Parodický ráz Klímových textů, jejich provokativní hrubost, obscenita a černý humor narážely na jedné straně na odpor konvenčnějších čtenářů, na druhé straně inspirovaly další autory, zejména surrealisty, jimž byl blízký propojováním snu a skutečnosti i spojováním zdánlivě neslučitelných představ. Klíma sám velmi výstižně charakterizoval svou uměleckou metodu: „‚Umění' je slastně opojené víření v ‚kráse' rozzářených – v krásu rozzářených – duševních stavů, stupňujících se i k ‚druhému vidění' snu i k extázi... Pěstuju v ‚bel.' nejvolnější styl. Jest jen jeden duševní život bez přehrádek; nenapadne mne oklesťovat jej. Beze všeho vložím vprostřed tklivé pasáže nejabstraktnější větu, vyjadřuje-li danou ideu stručněji, než věta s oficiálním bel. hávem, čerta se staraje, působí-li to nehezky; bez rozpaků věnuju celou kapitolu vztahům pojmů – ‚pravda' a ‚jsoucnost' a následující prašivě málo abstraktní naraci o čtyřech dámách, coëujících současně na jedné posteli se synem Eurovým. Jest mnoho druhů cennosti: filosofická, poetická, propagační, utilní – počínaje od rady, jak zahřát si ruce, až k receptům, jak zabít každý strach – esprit, sprostý humor, ‚fotografie' ze života chátry, detektivní napínavost –: vše to má svou specifickou

hodnotu, vše to má někde své místo – proč se omezovat?… Dosavadní forma románu je těsná. Vytvoření naprosto volné, vše si dovolující jeho formy, nad níž zněl by všude výsměšný smích suverénní, božské skepse, jest jen ‚otázkou času'" (Klíma, 1967, s. 32).

Za první světové války Klíma pracoval spolu s F. Böhlerem na německy psaném dadaistickém románu *Putování slepého hada*, jeho groteskní drama *Matěj Poctivý,* jehož spoluautorem byl Arnošt Dvořák, bylo dokonce ve 20. letech krátce hráno v Národním divadle. Vzbudilo však pohoršení a bylo staženo z repertoáru.

Většina pokusů o interpretaci Klímových děl vychází z analýzy jeho originální filozofie a z jeho životního příběhu, který byl její realizací. Klímův přínos destrukci tradičního českého románu, pokus uvolnit logicky semknutý, jakoby ze života vzatý příběh, položit akcent na fantazii spolu s výraznou emocionalitou jeho textů ukazují, že ke generaci, k níž rokem narození i dobou své vrcholné tvorby patřil, patřil nejen vnějšími atributy.

Další osobností, jejíž dílo se zdá – proti filozoficky zakotvenému dílu Klímovu – jasné a lehce interpretovatelné, je **Jaroslav Hašek** /1883–1923/, který se stal světoznámý zejména svým nedokončeným románem *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1. díl /1921/, 2. a 3. díl /1922/, 4. díl /1924/). Hašek byl známou postavou bohémské Prahy už před válkou a jeho humoresky vycházely snad ve všech humoristických a zábavných časopisech své doby. Napsal jich obrovské množství na nejrůznější témata a vyplývá z nich opovržení životním stylem spořádané společnosti, chuť se vysmát všemu a všem. Jeho prvotina, básnická sbírka *Májové výkřiky* /1903/ (spolu s L. H. Domažlickým), byla poplatná konvenci anarchistické poezie na počátku století. Jeho neobyčejně rozsáhlá povídková tvorba vyšla za jeho života knižně jen zčásti (*Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky* /1912/, *Trampoty pana Tenkráta* /1912/, *Kalamajka* /1913/, *Průvodčí cizinců a jiné satiry z cest i z domova* /1913/, *Můj obchod se psy* /1915/). Mnohé jeho povídky, stejně jako satirické *Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona* /1963/, napsané v roce 1911, byly vydány až po jeho smrti. V 60. letech soustavný průzkum dobových časopisů a životopisného materiálu přinesl snad úplný obraz činnosti Jaroslava Haška před válkou.

Souvislost se světem Franze Kafky, se světem odcizení a pocitu nevykoupitelné viny, je patrná na díle **Richarda Weinera** /1884–1937/. Pocházel z českožidovské rodiny a jeho životní dráha započala zcela jinak, než u předchozích dvou autorů: vystudoval techniku, stal se

inženýrem chemie a jako chemik do svých 28 let působil. Od 1912 se věnoval pouze literatuře. Zpočátku byl dopisovatelem Lidových novin v Paříži. Po vypuknutí první světové války narukoval, roku 1915 byl v důsledku nervového zhroucení zproštěn vojenské služby.

Začínal jasnou, důvěřivou poezií (*Pták* /1913/, *Usměvavé odříkání* /1914/). Válka přinesla změnu: básně a prózy, které nyní vznikají, vyjadřují osamocenost, rozpolcenost, vykolejenost, nevíru v rozum, pocit bezmocnosti člověka ovlivnit svůj vlastní osud (*Lítice, povídky o vojně* /1916/, *Netečný divák a jiné prózy* /1917/, *Rozcestí* /1918/, *Škleb* /1919/). Pro tyto knihy je příznačná podvojnost bdění a snu, „která se nedá vyřešit ve prospěch jen toho či onoho pólu“ (Chalupecký, 1992, s. 22–23), ale i pocit jakési metafyzické viny.

Soubor povídek Lítice přináší první reflexi válečných zkušeností, není však naturalistickým vylíčením hrůz, ty tvoří jen pozadí lidského dramatu, které se odehrává v mysli lidí. Jeho svět je iracionální, plný *metafyzické cizoty* (Chalupecký), nesrozumitelnosti: „Nyní vzpomínám si již jasněji, že otázka, která mne obzvláště zajímala, měla za předmět cosi jakoby psychický úděs a to, co jej vyvolalo, nemusilo býti vždy nutně v příčinné souvislosti, a zadruhé jako by intenzita úděsu a neobyčejnost jeho příčiny nebyly vždy v přímém poměru“ (Weiner, 1996, s. 376–377). Objevuje se často téma literární tvorby, její techniky, inspirace, ale i psychologie tvorby. Weiner sám o zdrojích své tvorby napsal: „hrůza z nenapravitelné opuštěnosti; přesvědčení o neschopnosti vzbudit v komkoli přátelský afekt; o vlastní nízkosti a neschopnosti; jakýsi směšný pocit o svém pouze hospitantství (lze-li tak říci) v životě tom i onom; přesvědčení, že jsem ‚neadaptován‘, že svět a život všech ostatních, i blízkých, má jakýsi jen mně tajemný ezoterický význam; představa předčasné senilnosti a obcházející smrti nevykoupené […] jak by se všemu tomu nedařilo pod ochranou onoho starého mého strašidla, ‚viny spáchané bezděčně, ale nesmiřitelně kleté‘, strašidla, jež někteří kritikové mých povídek atd. také dobře objevili?“ (Weiner, 1967, 287–288).

Řadu motivů, které jsou příznačné pro Weinerovu válečnou tvorbu, známe z děl Weinerova vrstevníka, pražského německožidovského autora světové pověsti, Franze Kafky: i zde je snaha vymknout se z uzavřeného prostoru, přecitlivělost, pocit osamění, vyvrženosti, zoufalství člověka vydaného napospas absurdnímu světu. Weinerovo dílo nepatří však k židovské pražské kultuře, vazba na rodný Písek a na české prostředí stejně jako pak na Francii mu poskytuje jiné

zázemí. Vědomí příslušnosti k národnímu celku se projevilo zejména v jeho publicistice z let 1918 a 1919, tedy po vzniku samostatné Československé republiky.

Po roce 1919 Weiner nějakou dobu rezignoval na literární tvorbu a věnuje se práci pařížského dopisovatele. Pilně informuje české čtenáře o společenském a kulturním dění, o moderní literatuře. Rozhodující vliv na jeho další tvorbu měl Bretonův manifest surrealismu z roku 1924 a sblížení s parasurrealistickou skupinou mladých francouzských umělců (Vailland, Daumal, Gilbert-Lecomte) Le Grand Jeu (Vysoká hra). Tato Weinerova surrealistická tvorba (jedná se o básnické knihy *Mnoho nocí* /1928/, *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* /1929/, *Mezopotámie* /1930/ a o prózy *Lazebník* /1929/, *Hra doopravdy* /1933/) na rozdíl od pozdějšího českého surrealismu, rostoucího z poetistické zkušenosti, je zatížena pocitem existenciální úzkosti a odcizení: „k Bohu že lze dospět jedině důsledným zoufalstvím, totiž zoufalstvím, jehož žádné chlácholení neobelstí a na jehož konci se tomu, kdo tam šel zatvrzele, otvírá propast světla, kam stačí pak už jen střemhlav se vrhnout“ (Weiner, 1998, s. 99–100).

Novoklasicismus

Souběžně s expresionismem se u nás objevuje na počátku desátých let umělecký směr, který působil na první pohled přímo protisměrně: novoklasicismus. Jeho vliv u nás nebyl zdaleka tak významný a dlouhodobý, jako byl vliv expresionismu, ale byl významnou epizodou ve vývoji jednotlivých autorů. Jeho přínosem byl akcent na tvůrčí kázeň, na přesná žánrová pravidla a vnitřní řád uměleckého díla, dosavadním vývojem jakoby poněkud zpochybněná. Modernistické směry devadesátých let i pozdější expresionismus usilovaly o maximální uvolnění tradičních forem, o jejich deformaci a popření. Nyní se objevuje snaha vrátit se k formální kázni, znovuobjevit krásu v uměřenosti. Vzorem bylo klasické pojetí krásy, tak jak je znala antika a znovuoživil v 17. a 18. století francouzský klasicismus, který vytvořil jasnou soustavu pravidel a kritérií reprezentovanou zejména Uměním básnickým /1674/ Nicolase Boileau.

Podobně jako expresionismus přicházely novoklasicistické tendence k nám z Německa, kde se rozvinuly jako výraz kritiky moderních směrů. Významnou informativní statí ho k nám uvedl F. X. Šalda, který jej pochopil jako korektiv zdůrazňující proti umělecké intuitivnosti a spontánnosti metodickou a racionální práci: „Díla básnická, není pochyby o tom, jsou nejprve výtvory obraznosti, ale obraznost není planá a blábolivá fantastika: obraznost jest vysoká theoretická síla duševní, která má svou zákonnou methodu; a methoda ta mimo jiné eliminacemi směřuje k největší ryzosti a vytříbenosti“ (Šalda, 1954, s. 16–17). Šalda ve stati Novoklasicism seznámil českou literární veřejnost především s názory německých teoretiků a literárních kritiků Paula Ernsta a Samuela Lublinského. Lublinski kritizoval modernu za to, že „vykládala, vysvětlovala a omlouvala obšírně slabého a churavého člověka tam, kde měla tvořit člověka silného a velkého; zamilovala si hypersensitivní slabochy, kteří byli vydáni na milost nemilost prostředí; sensualistická mystika vtrhuje do literatury, ale ani jí nedovede moderní poesie stvořiti adekvátní formy“ (Šalda, 1954, s. 18). Šalda dále výstižně říká: „Novoklasicism jest hnutí *puristické* a jako takové má svůj význam a může naší době, která jest opravdu v uměleckých věcech velmi málo čistotná, prokázati nejednu dobrou službu“ (Šalda, 1954, s. 27–28). Novoklasicismus pro něj znamenal však nejen kult formy, ale především kult pozitivního životního programu, *víru v lidskou velikost* a *velký kladný kulturní cíl* (Šalda, 1954, s. 19).

Pro novoklasicismus byl charakteristický příklon k žánrům, které mají tradičně vypracovanou poetiku: vedle lyrické poezie je to novela a tragédie. Paul Ernst věnoval pozornost zejména antické tragédii s jejím osudovým křížením dvojí povinnosti a staví ji nad drama shakespearovské. Teoretici novoklasicismu obnovují zájem o umění vyprávět, které podle jejich názoru silně upadlo. Odmítají popis, líčení a přímou analýzu, protestují proti autorské libovůli vedoucí k amorfnosti moderní prózy. Dívají se skepticky na román a znovuobjevují možnosti novely v podobě vypracované v renesanci.

Náměty novoklasicistických děl nutně nemusejí být historické či historizující, odkazující k starším literárním či výtvarným dílům, hledají také vtělení lidské velikosti a tragické konflikty v moderní době. Paul Ernst podle Šaldy doporučuje čerpat látku nikoli z kruhů lidí sociálně spoutaných, neboť „jsou naprosto nesvobodní jako zvíře před pluhem, mohou buditi jen soucit, ale ne cit tragický. Moderní tragédie může vzniknouti, až si obéře za reky osoby na vrcholu sociálního řebříku, neboť, praví Ernst, čím ‚výše člověk stojí, tím častěji vidí se na rozcestí mezi četnějšími a četnějšími nutnostmi'. Takový člověk netrpí pouze, nýbrž *jedná* také, a tak vedle soudu a rozdrcení jest zde i konflikt a povznešení a tedy možnost tragédie, jejíž specifikon, jak krásně praví Ernst, jest, že ‚vzniká z nejhlubšího utrpení a přitakává přesto životu s nevyšším výskotem'" (Šalda, 1954, s. 23).

Toto pojetí novoklasicismu poněkud korigoval Karel Čapek v Úvaze korektivní, kde odmítá pojetí novoklasicismu jako umění obráceného zpět. Zdůrazňuje, že novoklasicismus v sobě krom obrácení se ke starým krásným kulturám obsahuje i něco víc: „Klasická pravidelnost není to, co by ukojilo moderní smysl pro umění; a byť byla jistota klasické formy skutečnou jistotou, je přece příliš krátká pro neklidný cit, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění. Novoklasicismus je průvodním, jenže nazpátek zatočeným úkazem tohoto neklidu; proto místo vyšetřovati jeho konce a meze je lépe hledati jiné možnosti nové literatury a nalézati všude jisté stejnosměrné vzrušení, z něhož snad má a může skutečně vznikati nové umění" (Čapek, 1984, s. 188–189).

Vlivem novoklasicismu procházejí, podobně jako vlivem expresionismu, autoři velmi různí: stejně příslušníci starší generace jako autoři zcela mladí. Ozvuky novoklasicistického pojetí lidského osudu jako zápasu o kladný životní postoj nacházíme v Šaldově vlastní beletristické tvorbě. Novoklasicismus, tak jak jej prezentoval, v mnohém souzněl s jeho vlastním vnitřním

vývojem, který právě v období, kdy vzniká kniha esejů *Duše a dílo* /1913/, akcentuje u umělce schopnost vytvářet kladné životní hodnoty, umět se vypořádávat se smutky a rozervaností. Tato schopnost se stává důležitým literárně kritickým kritériem, ale také nosnou myšlenkou jeho rozsáhlého románu *Loutky a dělníci boží* /1917/. Podobně vyzněla i *Zahrada Irémská* /1921/, několikasvazková románová skladba Šaldovy přítelkyně Růženy Svobodové, na níž autorka pracovala celý život. Rysy novoklasicistické poetiky i životního názoru jsou zřetelné také v jejích povídkách ze souborů *Černí myslivci* /1908/, *Posvátné jaro* /1912/, *Po svatební hostině* /1916/ a ve vzpomínkové knize *Ráj* /1920/. Novoklasicistickou kázeň vypravěčskou můžeme vidět na povídkách Boženy Benešové, která v dvojdílném románu *Člověk* /1919–1920/ vyjádřila i novoklasicismu blízké pojetí tvůrčího člověka, jehož život je nesen vůlí vytvořit na troskách své osobní tragédie pozitivní a trvalou uměleckou hodnotu. Vlivem novoklasicismu prošel i Antonín Sova (novela *Pankrác Budecius kantor* /1916/), a dokonce i K. M. Čapek Chod (např. novela *Vysoké C*). Pro oba tyto autory je spojen s historizující idylou, s příběhem, který se odehrává mimo konkrétní čas, v jakémsi umělém vzpomínkovém prostoru, v němž staré bolesti a pochyby dozněly a zbyl jen nostalgický úsměv.

Pro mladší autory je charakteristické, že staví svá díla na revokaci starých literárních látek: Viktor Dyk v dramatu *Zmoudření Dona Qujiota* /1913/ zpracoval světoznámou látku Cervantesovu a v novele *Krysař* /1915/ se vrací ke středověké německé pověsti, Otakar Theer se dramatem *Faëthon* /1916/ vrací k antické báji o synu boha slunce Hélia a pokouší se o tragédii antického ražení. I u autorů nejmladší generace mají novoklasicistické pokusy charakter výrazně intertextuální hry, v níž snad ani nejde o obsah, ale o virtuózní stylové cvičení. Autoři těží zejména z komedie dell'arte, která je zajímá jednoznačně vypracovanými charaktery postav a zápletkou, přesně určenou a poskytující autorovi jen velmi malý prostor k obměnám, a z renesančních rozprávek, rovněž žánru s ustálenými pravidly (František Khol, *Rozmary lásky* /1915/, Josef a Karel Čapkové, *Zářivé hlubiny* /1916/, *Krakonošova zahrada* /1918/, *Lásky hra osudná* /1922/, Josef Čapek, *Lelio* /1917/, Karel Čapek, *Boží muka* /1917/, František Langer, *Zlatá Venuše* /1910/, ale také některé rané prózy Vladislava Vančury ze souboru *Amazonský proud* /1923/).

Prózy spojuje postava objektivního vypravěče, který stojí mimo konkrétní čas i prostor a s odstupem prezentuje příběh či situaci jako určité životní exemplum. Rovněž v dramatech je

autorský subjekt výrazně potlačen, dominuje tu daný, pevný a nadčasový řád, za jehož porušení postavy musí platit.

Zrození avantgardy

Od počátku desátých let se objevuje řada statí konfrontujících směry a tendence, které k nám přicházejí ze zahraničí, se snahami domácími. Usilují vytvořit koncepci, která by reagovala na naši soudobou kulturní a zejména literární situaci, jež by byla programem nové moderny. Začíná se objevovat distance mezi F. X. Šaldou, který ve většině případů k nám první přinášel sympatizující informace o těchto proudech, a mladšími básníky a teoretiky, kteří jeho výklad přijali s řadou výhrad. Jedna z takových polemik, vedoucích k pokusu o vlastní teoretickou formulaci základních principů nového umění, se otevřela mezi F. X. Šaldou a Karlem Čapkem. V polemikách Karla Čapka s F. X. Šaldou, které se přiostřily zejména po Čapkově odmítavém postoji k Posvátnému jaru Růženy Svobodové, je patrné, v čem se nastupující generace lišila od generace předchozí. Karel Čapek volal po tom, aby nové umění zobrazovalo nové látky, Šalda namítal, že v látce novost není a Čapkovo stanovisko označil jako materialistický fanatismus a nový naturalismus.

Karel Čapek své názory formuloval v řadě literárních kritik, ale i souhrnně ve stati *Několik poznámek k moderní literatuře*, uveřejněné v Přehledu v roce 1913. Vymezuje zde svou představu umění, které „stále nově se rodí a vystupuje z neumění, ze života, z brutálních skutečností světa. Je neustále nově získáváno, nebo aspoň v dobách takového uměleckého vývoje, kde nejsou tradice přervány, neustále nově přibírá do sebe věci ze sféry neumění a přetvářejíc je přeměňuje se jimi. Protože forma je skutečnosti nadřazena, nemusí se jí bát; umění vskutku formální nepotřebuje ze skutečnosti vybírat jen ty nejkrásnější věci a zastírat nedostatek formy krásou syžetů a prostředků. […] Hledat přítomnou realitu znamená zbavit ji literárních přežitků a zbytků, epitet, hodnot atd. Moderní umělec musí zvyšovat svou senzibilitu pro věci světa, znovu se pro ně vzrušiti a nově se k nim obrátit; tak získá nový pohled na věci a nové zjevení světa a pocítí nové senzace, jež nepochybně jsou příkřejší, věcnější a vůbec povahově jiné než třeba ty, které přijímal Werther z přírody“ (Čapek, 1984, s. 344). Zdůrazňuje protinaturalistický ráz nového umění, odpor k „opisování a obkreslování“ přírody. Proti individualismu předchozího období staví *hromadná hnutí,* proti subtilnosti jedinečných dojmů *krásu dojmů hrubých a silných, nových a ostře vzrušujících*. Proti individuálnímu obecně lidské. Soudobou českou literaturu dělil Čapek na literaturu duchovědnou – předním představitelem

mu byl Šalda –, hlásající nadosobní hodnoty, usilující o absolutno, a literaturu, kterou označoval jako přírodovědnou, založenou na věcném a neiluzivním pohledu na svět.

Současně s Čapkovými statěmi, věnovanými otázkám nového umění, vznikají i eseje S. K. Neumanna, shrnuté po válce do knihy *Ať žije život!* /1920/, stati Otakara Theera a Otokara Fischera. Jedním ze společných generačních témat se stává otázka volného verše, který se znovu dostává do popředí zájmu: proti symbolistickému volnému verši a jeho funkci, jak ji známe například z tvorby Otokara Březiny, je v jejich pojetí volný verš trochu jiný. Je nástrojem, kterým lze vyjádřit dynamiku moderního světa; proti verši vázanému není spojen s jediným tématem (Karel Čapek), je výrazem nového civilního patosu (S. K. Neumann), zachycuje stále se měnícího lidské nitro (Otakar Theer), umožňuje vybít dramatické napětí a rozpory moderní duše (Otokar Fischer). Tyto diskuze se objevovaly na stránkách časopisů Přehled, Umělecký měsíčník aj.

Proměna, kterou sledujeme, se odrážela ve všech rovinách uměleckého díla. Její kořen tkví v proměně filozofických východisek, zejména v rostoucím vlivu francouzského filozofa Henri Bergsona. Proti vypjatému individualismu 90. let, který žádal, aby umělec hovořil za sebe a vyjadřoval svou osobní, nezaměnitelnou, jedinečnou zkušenost, která se liší od zkušenosti ostatních lidí, nyní je kladen důraz na to, co je lidem společné, na ty rysy lidské zkušenosti, které lidi spojují. Jedná se ne už o odstíny, rafinované prožitky překultivovaného individua, ale o základní lidské hodnoty. Nové umění se pokouší rozostřit hranici mezi uměním a ne-uměním, objevovat estetické kvality ve všedním životě, v předmětech či jevech intencionálně neuměleckých. Nové umění objevuje krásu předmětů denní potřeby, řemeslných výrobků, ale i umění přírodních národů, které fascinuje právě onou „brutální krásou“, po níž Čapek volal. Poetika se polemicky vyhraňuje proti poetice 90. let, ale zároveň navazuje na její nejdůležitější podněty (např. volný verš, úzké sepětí všech druhů umění a vzájemné ovlivňování zejména literatury a výtvarného umění), hledá nový obsah, a z tohoto hlediska je jí bližší generace šrámkovsko-tomanovská, programově se zříkající představy o exkluzivitě umění a přehodnocující impulzy moderny.

Umělecké realizace těchto názorů nebyly stejně výrazné jako programové formulace, které se objevovaly zejména v uměleckých časopisech. Zejména tvorba tehdy velmi mladých Čapků neodpovídala svým významem sebevědomí, s nímž se pouštěli do boje za nové umělecké

směry. Nejvýznamněji vlastně novou modernu svou tvorbou reprezentovali S. K. Neumann a Otakar Theer, tedy autoři již zkušení, mnoha pouty spojení jak s generací 90. let, tak s generací předválečnou.

S. K. Neumann v tuto dobu prožívá své vrcholné umělecké období: po určité stagnaci, která následovala jeho *Sen o zástupu zoufajících* /1903/ a byla spojena především s agitačně politickou lyrikou (*Hrst květů z různých sezón* /1907/, *České zpěvy* /1910/), vznikají básně jeho vrcholné sbírky *Kniha lesů, vod a strání* /1914/, spojené s jeho pobytem na Moravě. Kniha lesů, vod a strání má svůj doplněk v souboru fejetonů *S městem za zády* (vycházely zejména v Lidových novinách, knižně až 1922–1923). Spojují je zážitky městského člověka, který opustil navyklý způsob života a v lesích a ve volné přírodě prožívá období životního znovuzrození. Přírodní téma, které sbírce dominuje, je spojeno s oslavou přirozeného života, který je *příšerně krásný* (báseň Ryba, *Kniha lesů, vod a strání*).

Oči se mi zavírají,
zpívá pták a stromy hrají
v samotě a v tichu.
Splývám s trávou, splývám s kameny
člověk chůzí unavený
modlím se k lesu.

By mne přijal za své dítě
a mne změnil okamžitě
v tvrdou krásu dubu,
by mne zdvihl rovně k nebi
s věnci v rozložené lebi,
modlím se k lesu.

Pevně utkvím v živné zemi,
domov ptáků s nadějemi,
porostu a uzrám.

Přijde člověk, podetne mě,
padnu, zachvěje se země,
neshniju, shořím.

Neumann: Pomalu se vleču, vleču, *Hrst květů z různých saison,* 1907, s. 56–57

Ve jménu tohoto života Neumann odmítá vládnoucí ideologie, zejména jakékoli náboženství, zdůrazňuje plný prožitek krásného okamžiku. Spolu se *Splavem* Fráni Šrámka a *Slunečními hodinami* Karla Tomana představuje vyvrcholení básnického úsilí předválečné generace.

Druhou významnou osobností, spojenou s formulací programu nové moderny, je **Otakar Theer** /1880–1917/. Jeho dílo v sobě spojuje různorodé podněty modernismu 90. let, zejména symbolismu a dekadence, s proudy, které se objevují v prvních desetiletích našeho století. Byl to typický básník přechodné doby, který vycházel z impulzů formující dekadenci, z krajního individualismu ústícího do aristokratické stylizace a titánského gesta. V mládí, stejně jako dekadenti, byl ovlivněn Nietzschem a Schopenhauerem, z nichž si vzal i kult heroické vůle. Tvorbu chápal jako její vrcholné vzepětí.

Pocházel z rodiny rakousko-uherského důstojníka. Otec záhy zemřel, matčina zámožná a vlivná rodina se postarala o jeho vzdělání. Studoval práva a filozofii, během studia nějaký čas pobýval ve Francii, aby zde shromáždil materiál k disertační práci o Honoré de Balzacovi a jeho Lidské komedii. Až do své smrti pak působil jako knihovník v Univerzitní knihovně v Praze. Jeho život se svým klidným během podstatně lišil od života většiny generačních druhů, kteří se rozešli s představou spořádané existence, potulovali se po světě a žili jako bohémové bez hmotného zajištění.

Časopisecky publikoval už jako gymnazista. Používal pseudonym Otto Gulon, pod nímž otiskl i svou první knihu, básně a krátké prózy *Háje, kde se tančí* /1897/, ovlivněné jak domácí, tak cizí dekadentní literaturou. Základním konfliktem, ze kterého roste jeho literární dílo, je konflikt mezi jasným a poučeným intelektem a smyslovostí, která nedochází naplnění: ústí do deziluze, do nepřeklenutelného rozporu snu a skutečnosti (*Výpravy k Já* /1900/). Jako u řady dalších autorů z okruhu dekadence se v jeho prvních knížkách vedle sebe najdou básně psané

ve vázaných i volných verších, básně v próze i lyrizovaná próza. V Lumíru byla v roce 1901 otištěna románová próza *Příchod ženy* /1901/, 1903 vydal soubor povídek *Pod stromem lásky.* Po skoro desetileté odmlce v roce 1911 vyšla další básnická sbírka, *Úzkosti a naděje,* a 1916 jeho poslední sbírka *Všemu navzdory.* Theerova poezie vesměs vyjadřuje pocity romantického titanismu: ten je také základní polohou jeho dramatu Faëthón, v němž zpracoval antický mýtus o synu řeckého boha slunce Hélia, který se pokusil proti vůli svého božského otce řídit sluneční vůz, ale nezvládl otcovo spřežení, zřítil se a zahynul. Válečná poezie přinesla výraznou proměnu Theerova básnického postoje. Výlučný, individualistický, v podstatě pesimistický Theer objevuje prostřednictvím filozofie Henri Bergsona kladné hodnoty života (báseň *Má poetika*), válečná situace v něm budí pocit sounáležitosti s osudem národa. Báseň *Mé Čechy* představuje vedle Dykovy básnické tetralogie (*Lehké a těžké kroky* /1915/, *Anebo* /1918/, *Okno* /1921/, *Poslední rok* /1922/) vrchol vlastenecké lyriky, vzniklé v době první světové války.

Zatímco i nejvýraznější literární tvůrci proklamující nové postupy v umění zůstali svou tvorbou na půl cestě k jejich realizaci, výtvarné umění je realizovalo podstatně úspěšněji. Je velice těsně spojeno s děním jak v německé a skandinávské oblasti (Munchova pražská výstava, expresionismus), tak s vývojem v románské oblasti (kubismus, fauvismus, futurismus). Mladí výtvarníci se s nimi konfrontují nejen na četných studijních cestách, ale i na výstavách pořádaných doma. Proti literární generaci šrámkovsko-tomanovsko-haškovské (k níž patří Otakar Theer i o několik let starší S. K. Neumann), která, jak jsme ukázali, je v této chvíli nositelem nejradikálnějších změn v literatuře, jsou přibližně o pět let mladší, což znamená zejména to, že vstupují na uměleckou dráhu v době, kdy už utichlo sociální napětí roku 1905, které poznamenalo generaci literátů, a naopak vývojové tendence moderního umění byly výrazněji čitelné. Dovršují rozchod se secesí, impresionismem a s novoromantismem konce století.

Poprvé se seskupili v roce 1907 na výstavě Osmy (Emil Filla, Vincenc Beneš, Otakar Kubín, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Max Horb, Bedřich Feigl), kterou o rok později opakovali. Spojila je snaha po expresivním výraze, akcent na barvu a obrys. Byli velice dramaticky odmítnuti. Roku 1911 se zformovala Skupina, jejímž orgánem se stal Umělecký měsíčník. K původní Osmě (oslabené o Kubištu) se tu připojují další umělci: Josef Čapek, Václav Špála, Otto Gutfreund, architekti Josef Gočár, Pavel Janák, Vlastislav Hofman a teoretik

Václav Vilém Štech. Programem je kubismus pojatý jednak ortodoxně (Emil Filla, Vincenc Beneš, Otto Gutfreund), jednak jako otevřený estetický systém, propojený s futurismem (Čapci). V témže roce se představuje i brněnská skupina Sursum, spojená s novou vlnou symbolismu (Jan Zrzavý, Josef Váchal, František Kobliha). Charakterizuje ji silný lyrismus, zniternění a zjemnění obraznosti.

Oba směry, jak kubismus, tak futurismus, byly výrazně antitradicionalistické: umění v jejich pojetí má držet krok s moderní civilizací, má ji vyjadřovat. Výtvarný kubismus byl inspirován retrospektivní výstavou Paula Cézanna v roce 1907 a jeho iniciátory byli Pablo Picasso, Georges Braque a François Léger. Znamenal především novou prostorovou koncepci obrazu, zjednodušování přírodních tvarů na hranoly, válce a další geometrické tvary.

V literatuře je s kubismem spojován zejména Guillaume Apollinaire (vl. jm. Apollinare de Kostrowitzki), přítel Picassův, Braqueův a Chiricův, dále pak Max Jacob, André Salmon, Blaise Cendrars a Jean Cocteau. Báseň je pro ně volnou hrou fantazie, nezvyklá spojení slov mají budit nezvyklé asociace. Úkolem poezie je zachytit každodenní realitu jako shluk různorodých detailů. Jako kubistické označovala kritika ty postupy, při nichž dochází k rychlému střídání dvou (či více) časových horizontů (přítomný a minulý čas) nebo rychlé střídání první a druhé osoby, paralelní řazení nespojitých motivů. Literární kubismus zdůrazňoval vizuální hodnotu textu (Guillaume Apollinaire, Kaligramy). Klíčovým termínem futurismu (vznikl v Itálii, jeho hlavní představitel je Marinetti) jsou „osvobozená slova“. Futuristé usilují o zhuštění děje do formule, zobrazení světa v pohybu. Kubismus chce postihnout spíš výsledek pohybu než pohyb sám. Marinettiho osvobozené slovo se zdálo Apollinairovi příliš plakátově křiklavé. Naopak tento rys velmi vyhovoval ruským stoupencům, Vladimiru Majakovskému. Kubismus a (kubo)futurismus chápe větu jako téma, klade je vedle sebe, někdy spojené rýmem, mísí lyrické i epické prvky, buduje mnohotematické celky sdružující různorodé představy mytologické, pohádkové i události všedního života. Klasickým textem literárního kubismu je Apollinairovo Pásmo (La Zonne /1918/), lyrickoepická polytematická báseň, která rozhodujícím způsobem ovlivnila poválečnou poezii ve Francii i velmi silně u nás. Literární kubismus propagoval u nás zejména S. K. Neumann a pod jeho vlivem byly i rané literární pokusy bratří Čapků.

Souběžně s kubistickým programem se formuje i program dadaistický: 1916 ve Švýcarsku ho formuluje Tristan Tzara a zdůrazňuje, že vyjadřuje pocit nesmyslnosti života. Umění má tuto nesmyslnost obnažovat a ozřejmovat, těžit z náhody, ze schválnosti.

Pokusem manifestovat společné názory a východiska spojující mladé výtvarníky a literáty byl *Almanach na rok 1914*, vydaný na podzim 1913. Iniciátorem byl vzdělaný a zejména o dění ve francouzské literatuře dobře informovaný Otakar Theer. Redigoval ho básník, dramatik a germanista Otokar Fischer /1883–1938/ a přispěli do něj Karel a Josef Čapkové, kteří navrhli přizvat ze starších autorů S. K. Neumanna a výtvarníky Václava Špálu a Vlastislava Hofmana. Dále se Almanachu zúčastnili básník Stanislav Hanuš /1885–1943/, literární a divadelní kritik Josef Kodíček /1892–1954/, básník Jan z Wojkowicz /1880–1944/, muzikolog Václav Štěpán a literární kritik a historik Arne Novák /1880-1939/. Spolupráce s výtvarníky byla velice důležitá, protože urychlovala názorovou krystalizaci.

Problém Almanachu byl v nesourodosti programů jednotlivých osobností. Byly zde prezentovány nejmodernější trendy ve výtvarném umění a v hudbě, a naproti tomu celkem tradicionalistický přístup k literatuře Arne Nováka a Jana z Wojkowicz. I pojetí Theerovo nebylo nijak radikálně nové. Autory Almanachu spojovalo osobní přátelství, zájem o volný verš a odpor k impresionismu, symbolismu a dekadenci, zájem o bergsonovskou filozofii a novokantovský iracionalismus i důraz na životní aktivitu, ale jejich umělecká praxe byla různorodá, bližší k poetice předválečné generace než k poetice kubismu a futurismu, které propagovali.

Kritika si Almanachu na rok 1914 dost podrobně všimla. Rozeznala jak nesourodost celé skupiny, tak nedůslednost, s níž realizovala vlastní teoretické postuláty. Jindřich Vodák stejně jako Viktor Dyk poukazují na to, že autoři Almanachu deklarují antitradicionalismus, ale v tvorbě, kterou prezentují, zaznívá velmi mnoho *důvěrně známého, domáckého, posvěceného tradicí*. Nad almanachem padnou slova o kubismu a futurismu jako o směrech, ke kterým se skupina okolo Almanachu na rok 1914 hlásí.

Je sporné, lze-li v této době mluvit u nás o literatuře kubistické a kubofuturistické. Nepochybně však k nám, právě zásluhou skupiny kolem Almanachu na rok 1914, proudily četné informace o ní. Například Karel Čapek uvádí recenzemi díla Alfréda Jarryho a zejména Alkoholy Guillauma Apollinaira a vysvětluje jejich poetiku. V recenzi Alkoholů (1914), která

vycházela z jejich francouzského vydání, tedy byla synchronní českou reakcí na dění v Paříži, si Čapek všímal tvárných prostředků, které Apollinaire do poezie vnesl, a zkoumal jejich funkci: „Apollinaire ve svých básních potlačil interpunkci, nevím, zda ze sympatie k futuristům; jisto však jest, že jeho poezii – a jistě právě jí nejvíce ze všech – tato více než grafická novota prospívá. Neboť tím bezhraničněji, tím neuchopitelněji plynou u něho obrazy, tím duchovnějšími se stávají a nabývají jakési smazanosti, jež leží už v jejich povaze. Tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky, než aby jej mohly stráviti; nyní i diskurzívní syntaxe se tu uvolňuje, a ruší se tu nutnost sledu, zůstává jen nevypočítatelný proud bez geometrických kontur, zevně zcela neurčený, nesený jenom vnitřním spádem. Od starších písňových básní přechází takto Apollinaire v široké volné básně, jež jsou jako jediné a nerozdělené proudění obrazů a citů; jest to nerozdělené proudění obsahů nespojených, jež se náhle vynořují, prostupují a zanikají, tak jako nejvniternější život sám není ani rozdělování, ani spojování“ (Čapek, 1984, s. 357–358).

I když původní umělecká tvorba autorů okolo Almanachu na rok 1914 nepřinesla výrazný průlom do současné literární tvorby (přirozený vývoj tu přerušila válka), připravovali tito autoři cestu další generaci, která se bude formovat po první světové válce: vznik poetismu je podmíněn právě touto aktivitou, která znovu do centra zájmu u nás postavila dění v literární Francii. Čapkovy válečné překlady, shrnuté do knihy *Francouzská poezie nové doby* /1920/, stejně jako Neumannovy stati z knihy *Ať žije život!* /1920/ a jeho Červen, časopis, který se stává v prvních poválečných letech tribunou mladé generace, tvoří most mezi předválečnou generací a poválečnou avantgardou.

Německá literatura z Čech

Českou literaturu jsme zvyklí vnímat jako literaturu českého jazyka. Toto vymezení není samozřejmé ani přirozené, vykrystalizovalo v 19. století jako reakce na složitou národnostní situaci v Čechách, na ideologii pangermánství a na národnostní útlak, který ohrozil samu existenci českého národa. Přesto vnímáme jako součást české literatury její vrstvu staroslověnskou a latinskou, která vznikala na našem území, byla psána Čechy nebo byla s českým prostředím spjata tematicky. Německy psanou literaturu z Čech však jako součást české literatury většinou nechápeme. Přitom díla psaná v Čechách „druhým zemským jazykem" mají často velmi úzký vztah k naší zemi a jsou v některých případech jakýmsi pandánem k tvorbě česky píšících autorů. Je nutno také vidět, že měla rodové kořeny české, že hranice mezi Čechy a Němci nebyla vždycky ostrá, že mnoho významných Čechů bylo vychováno bilingvně, eventuálně pocházelo z rodin národnostně smíšených, a naopak řada autorů, kteří se stali německými spisovateli, měla české kořeny.

Staleté soužití Čechů a Němců, Františkem Palackým označené jako stýkání a potýkání, německým historikem Eduardem Winterem jako tisíc let duchovního zápasu, určovalo mnohdy ráz naší literatury, která německým prostřednictvím přijímala vlivy vyspělé kultury západní. Prvky nesouladu v tomto soužití je možno vidět již od středověku, nacionalistický tón cítíme výrazně v kronice tak řečeného Dalimila, který žil v době přílivu německých kolonistů do nově zakládaných měst, stejně jako v textech husitského období, které přineslo jejich výrazné počeštění a oslabilo vliv Němců v naší zemi. Středověká kultura byla mezinárodní podobně jako pozdější baroko. Ještě na počátku obrození lze vysledovat dva koncepty vlastenectví, Bolzanův zemský patriotismus a Jungmannovo pojetí jazyka jako základního znaku národa. Jaro národů, rok 1848, definitivně vyhrotil vztah obou národů: proti snaze o sjednocení Německa a ideologii pangermanismu vyrostla ideologie panslovanství, která se stala oporou českého vlastenectví.

Německá literatura z Čech vznikala v různých regionech, byla psána často dialekty a nepronikla s výjimkou nejvýraznějších osobností do povědomí celoněmecké kultury. Příkladem takové regionální literatury je šumavská německá literatura, reprezentovaná nejen proslulým Adalbertem Stifterem /1805–1868/, rodákem z Horní Plané, jehož román Witiko (česky pod titulem Vítek), věnovaný prehistorii rodu Vítkovců, zachytil život v Čechách ve 12. století, ale

i dalšími autory, kteří svým významem nepřekročili rámec regionu, jako byl Josef Rank (*Aus dem Böhmerwald* /1834/), Josef Messner, Hans Watzlik a také Karel Klostermann /1848–1923/, který své prvotiny psal německy, později se ale přiklonil k češtině a proslul jako autor románů *V ráji šumavském* /1893/, *Ze světa lesních samot* /1894/, *Mlhy na blatech* /1909/ a dalších, kterými se zařadil do proudu české realistické prózy s venkovskou tematikou. Zajímavou osobností německé literatury z Čech (resp. z Moravy) je i Maria Ebner-Eschenbachová /1839–1916/, rodem Češka, provdaná do německé šlechtické rodiny, autorka románu Božena, inspirovaného Babičkou Boženy Němcové. Vytvořila tu typ české služky, lidsky bohaté a ryzí, a zachytila postavy českého „podzámčí" žijícího svým svérázným životem vedle německých obyvatel šlechtických zámků.

Mimořádný význam měla skupina spisovatelů, jejichž tvorba je vázána na pražské prostředí, označená Maxem Brodem jako *Pražský kruh* (Der Prager Kreis). Nejednalo se o programové seskupení, byli to prostě autoři, kteří vyrostli v období, které sledujeme, v Praze. Zvláštní plodnost situace na rozhraní několika kultur, německé, židovské a české, a pocit, že jejich svět zaniká, který zvýraznila situace po vzniku Československé republiky, dala jejich literární tvorbě mimořádnou intenzitu. Patřil sem Rainer Maria Rilke, Paul Leppin, Franz Kafka, Max Brod, Franz Werfel, Johannes Urzidil a další.

V Praze vycházely významné německé časopisy, které byly mnohdy méně konzervativní než časopisy české (např. Tagesbote aus Böhmen, Prager Tagblatt, Bohemia), a vznikly tu různé umělecké spolky (např. 1871 byla založena Concordia, jejíž duší byl Alfred Klaar a po jeho smrti Friedrich Adler a Hugo Salus), které pořádaly kulturní večery, na něž byli zváni nejen domácí německy píšící autoři, ale i spisovatelé z Německa. Řada německy píšících autorů měla živý zájem o dění v české literatuře, překládala významná česká díla do němčiny, a tím jim otvírala cestu k evropskému čtenáři.

Na přelomu století němečtí novoromantičtí autoři vytvořili skupinu Mladá Praha. Její členové měli osobní kontakty s českou literární dekadencí (např. Paul Leppin /1878–1944/, který překládal Otokara Březinu, poutalo i osobní přátelství se spisovateli z okruhu Moderní revue, s Jiřím Karáskem a Arnoštem Procházkou, později i s mladším Fráňou Šrámkem), která byla orientovaná na evropské kulturní dění a otevřená ke spolupráci.

Pro německé novoromantiky byla Praha magickým městem, kde stále ještě žily dávné mýty a legendy, městem se zvláštní, děsivou atmosférou, městem démonického sexu a násilí (Paul Leppin, *Severinova cesta do temnot* /1914/, s podtitulem Strašidelný román z Prahy), vracejí se k tajemným příběhům z pražského ghetta (Gustav Meyrink /1868–1832/, *Golem /1915/, Valpuržina noc /1917/*). Stará Praha, zejména její židovské město, je tajemná, bizarní, přízračná, je poznamenána mystickou osudovostí.

Z nejvýznamnějších autorů tohoto období byl **Rainer Maria Rilke** /1875–1926/. Po heinovských začátcích a dekadentní novoromantické a secesní lyrice se objevila nová kvalita ve sbírce *Můj domov* (Larenopfer /1896/, tedy Oběti lárů – lárové byli ve starém Římě bůžci ochraňující domov), kde se básník vyznává z lásky k rodnému městu i ze sympatií k významným osobnostem české literatury, Jaroslavu Vrchlickému, Juliu Zeyerovi a Josefu Kajetánu Tylovi.

Zde tedy napsal chudák Tyl
Kde domov můj. Jak pravdivé je
rčení: S tím, komu múza přeje,
život se nikdy nemazlil.

V tom pokojíku, jehož tíž
ducha nemohla srazit dolů,
je židle, truhla místo stolu
postel a džbán, dřevěný kříž.

Však nikdy, to si pamatuj,
by neopustil českou zemi,
s níž spjat byl vším. „Žít dáno je mi,“
jistě by řek, „kde domov můj."

Rilke, Kajetán Tyl, *Dech rodné země,* 1975, s. 19, překlad Gustav Francl

Okolo roku 1910 se objevuje nejslavnější a zároveň poslední generační vlna pražských autorů německého jazyka, většinou Židé, intelektuálové z vyšších společenských vrstev, vychovaní německy. Češi k nim zaujímají odstup, ale stejný odstup k nim cítí pražští Němci, zejména nacionalisticky a antisemitsky ladění. Tito autoři tvoří „užší pražský kruh", k němuž patřili zejména Max Brod /1884–1968/ (*Tychona Brahe cesta k Bohu* /1916/), Franz Kafka /1883–1924/ (*Popis jednoho zápasu* /1907/, *Proměna* /1915/, *Ortel* /1916/, *Venkovský lékař* /1918/, *Amerika* /1912–1914/, *Proces* /1914–1915/, *Zámek,* /1922/), jehož prózy byly překládány a tištěny v českých časopisech již za jeho života (povídka Topič byla otištěna v Neumannově Červnu, zejména díky aktivitě české žurnalistky a Kafkovy přítelkyně Mileny Jesenské), Ludwig Winder /1889–1946/ (*Upír, Následník trůnu*), Franz Werfel /1890–1945/ (začínal poezií a dramaty, posléze konvertoval ke katolictví; těžiště jeho díla je v románech *Sjezd abiturientů* /1928/, *Barbara neboli Zbožnost* /1929/, *Čtyřicet dní* /1933/, *Píseň o Bernadettě* /1941/), Paul Kornfeld /1889–1942/, Johannes Urzidil /1896–1970/ (*Pražský triptych,* povídky *Hry a slzy*) a Egon Erwin Kisch /1885–1948/, *Z pražských ulic a nocí* /1912/, *Pasák holek* /1914/.

Řada z nich byla bilingvní, měli úzké kontakty s českou kulturou jako překladatelé (Otto Pick, Wincy Schwarz), někteří z nich se stali přímo její součástí a posléze začali psát česky. To je případ Otokara Fischera /1883–1938/, významného básníka, literárního historika (např. studie *Friedrich Nietzsche* /1913/, *Otázky literární psychologie* /1917/, *Duše a slovo* /1929/, *Slovo a svět* /1937/ aj.), divadelníka (např. dramata *Karlštejn* /1916, *Přemyslovci* /1918/, *Herakles* /1919/ aj., studie *Činohra Národního divadla do roku 1900* /1933/) a překladatele (např. Fridrich Nietzsche, Johan Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, Rudyard Kipling aj.) nebo Pavla Eisnera /1889–1958/, autora esejů o češtině (*Chrám i tvrz* /1946/, *Čeština poklepem i poslechem* /1948/), překladatele (Franz Kafka, Heinrich Mann, Thomas Mann, Heinrich Heine aj., ale také německé poezie Máchovy, o níž též napsal studii *Na skále* /1945/, do němčiny překládal Otokara Březinu, Františka Halase, Antonína Sovu, Jaroslava Vrchlického a F. X. Šaldu.) Řada Eisnerových odborných prací je věnována německé literatuře v českých zemích (*Landsleute. Deutsche Prosa vom Stifter bis F. Werfel* /1930/, *Prag in der deutschen Dichtung* /1932/). Právě z Eisnerova pera pochází zajímavá charakteristika vztahu německých autorů k Čechům a Čechám: „Zeptáme-li se obou

literatur v Čechách vyrostších po té individuálně-duševní symbiose, nepovědí nám mnoho. Nemyslím, že celá česká literatura má i jen jedinou skutečně *prožitou* postavu německého člověka, vytvořenou v celé individuální životnosti a neschematizující jedinečnosti. A stejně marně hledali bychom analogon v naší literatuře německé. V obou písemnictvích setkáváme se skoro jen se schematy, jež nedávají mnoho ani dušezpytnému zájmu, ani vyššímu estetickému postulátu. Není ani divu. Českou literaturu zabavovala národně egocentrická jednostrannost jejího zájmu; podobně i část německé literatury z Čech; oběma literaturám pak vadila zděděná cizost, tradiční neznámost a nacionální odpudivost toho druhého prostředí, všechny ty neviditelné přehrady, jež dělí intimní život obou kmenů. Ale je jedna na výsost zajímavá výjimka, a tu najdeme v německé literatuře z Čech. V ní nakládá se z českým mužem nejinak než česká literatura traktuje muže německého, tedy zpravidla schematicky, způsobem zkreslujícím, šablonovitě. Ale zato objevuje se v ní česká žena […] *Česká žena působí na německého básníka, a to na básníka krve árijské i židovské, pudově živelnou přitažlivostí*“ (Eisner, 1930, s. 10–11).

Vznik Československé republiky v roce 1918 ještě neznamenal konec existence německé literatury v Čechách. Její zlaté období však končí někdy v polovině 20. let (symbolicky můžeme za mezní rok považovat rok 1924, kdy umírá Franz Kafka, její největší představitel). Němečtí spisovatelé tvořící Pražský kruh v této době mají ještě jeden významný úkol: vznik národního státu mohl vést ke kulturnímu izolacionismu, ke ztrátě kontaktu s literaturou evropskou, minimálně s literaturou německy mluvících zemí. Němečtí autoři z Prahy byli nyní cennými prostředníky, pomáhali české literatuře pronikat do světa a také, na stránkách časopisů, jako byly Prager Presse nebo Prager Tagblatt, vytvářet příležitost ke konfrontaci české a německé (evropské) tvorby. Němečtí autoři Max Brod, Rudolf Fuks, Otto Pick, Paul Eisner, Wincy Schwarz, ale také Rakušané, kteří byli rodovými pouty svázáni s českým prostředím, Joseph Roth, Robert Musil, sledovali jako recenzenti pravidelně české kulturní dění: jejich zásluhou se stávají například Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války dílem známým i mimo český jazykový okruh, a to již v době, kdy v českém prostředí byly ještě nedoceněny. Zásluhou Maxe Broda proniká do světového povědomí tvorba Leoše Janáčka. Otto Pick překládal díla Fráni Šrámka a Karla Čapka.

Sbližovat německou a českou kulturu vzniklou na českém území bylo cílem časopisu Wittiko (Vítek – podle románu Adalberta Stiftera), vydávaném v letech 1928–1931. Československá republika oceňovala své německé autory, řada z nich se stala laureáty Československé státní ceny (Franz Werfel, Max Brod, Ludwig Winder, Oskar Baum, Hans Watzlik a další). Zatímco čeští autoři usilovali vymanit českou kulturu z její provinčnosti, přiblížit ji evropské kultuře, překonat jazykový a sociální handicap „zpoždění“, pro německé autory byla česká kultura zajímavá tím, čím byla svá, především blízkostí k dění politickému, národnostnímu a sociálnímu. Ještě v přednášce Moderní literatura česká, kterou proslovil F. X. Šalda v roce 1909 a znovu vydal tiskem v roce 1920, je jako základní problém české kultury označena určitá umělost, negativní závislost na německých vzorech, voluntarismus, který stál u zrodu novočeské kultury, i programová služebnost, jež musí být překonány sytým, mohutným přítokem života. „Taková literatura může silně žít, jen kultivuje-li život a všecky cesty k němu“ (Šalda, 1961, s. 57). Pro Franze Kafku je půvab české literatury (a literatur malých národů obecně), jak poznamenává ve svých denících, v jistém zúžení, které je vyváženo celistvostí pohledu na svět, úzkou vazbou na národní kolektiv, jehož život probíhá do jisté míry nezávisle na cizích vzorech, na dění velkého světa. Právě proto němečtí autoři z Čech propagují díla autorů specificky českých, takových, kteří nezrcadlí cizí vzory, ale jsou originální, jako byl Petr Bezruč, Fráňa Šrámek, Jaroslav Hašek, v hudbě Leoš Janáček, kteří se stávají i jejich zásluhou světoznámými.

Vývoj literární historie od let 80. 19. století do 1. světové války

Základy moderní české literární historiografie byly položeny na sklonku 19. století, kdy se zásluhou Jana Gebauera věda o literatuře oddělila od svého filologického základu a začala hledat nové přístupy a nové metody zkoumání. **Jan Gebauer** /1838–1907/ byl především vynikající jazykovědec. Východiskem jeho práce byla obecná a srovnávací jazykověda, později se stala jeho doménou bohemistika. V roce 1873 se habilitoval pracemi *Beiträge zur Geschichte des Böhmischen Vokalismus* a *Úvahy o Nové radě pana Smila Flašky z Pardubic a o Radě zvířat,* tedy dvěma pracemi, z nichž první se zabývala vývojem českého hláskosloví a druhá staročeskou literaturou. Na pole literární historie vstoupil vlastně jako obhájce pravosti Královédvorského a Zelenohorského rukopisu. Při přípravě jejich obrany, zejména proti argumentům Antonína Vaška (otce Petra Bezruče), změnil názor. Na základě pečlivé srovnávací analýzy a důkladné znalosti hláskoslovného, morfologického a syntaktického vývoje češtiny, ale také na základě podrobné znalosti autentických památek vzniklých v době, do nichž byly RKZ situovány, postupně měnil svůj názor. Jeho analýzy zásadně otřásly představou, že se jedná o středověké památky. První výsledky své práce uveřejnil poprvé v roce 1886 v Athenaeu a definitivně je shrnul v Listech filologických v roce 1896. Gebauerova práce není jen příkladem přesné vědecké práce, ale i ukázkou vědecké morálky, jejímž základem je důraz na pravdu bez ohledu na to, je-li líbivá, nebo ne. Pro svůj postoj k RKZ se stal Jan Gebauer terčem velmi nevybíravých útoků a insinuací, podobně jako T. G. Masaryk.

Jako editor staročeských památek (vydal Novou radu Smila Flašky z Pardubic, Kroniku českou Přibíka Pulkavy z Radenína a další díla) ukázal Jan Gebauer možnosti interpretace díla na základě pečlivé a filologicky zakotvené textové kritiky. V časopisecky uveřejňovaných studiích (vydal je souborně po Gebauerově smrti pod titulem *Stati literárně dějepisné* v roce 1941 Arne Novák) se zabýval dějinami literárních látek a slovesných druhů, utřídil staročeské památky z hlediska jejich vztahu k literárnímu dění evropskému. Žádal, aby literatura nebyla periodizována vnějšími historicko-politickými mezníky, ale aby tyto mezníky postihly skutečné *obraty proudu literárního.* Tím, že vytkl pro literární historii tři směry zkoumání, zkoumání formy, obsahu a historického vývoje, určil na dlouhá léta její základní metodologické východisko.

Gebauerovi žáci podněty svého učitele rozvedli do mnoha dalších souvislostí. V poměrně krátkém období, které následovalo, se rozvinula literární historie do veliké šířky a hloubky. Navázala úzké kontakty se sociologií, historií, psychologií a estetikou. V té době se konstituovaly základy textové kritiky jako východiska zkoumání literárního díla, krystalizovala podoba literárněhistorické monografie zkoumající dílo ve vztahu k životu autora a soudobému kontextu. Těžiště zájmu se přeneslo z literatury předobrozenecké na literaturu 19. století. Základní metoda výzkumu byla pozitivistická, což znamená především pečlivou práci s fakty, důsledné dokládání tezí materiálem, úctu k pramenům a jejich kritickým hodnocením.

Zásluhou Gebauerových žáků – byli to především Jaroslav Vlček, Josef Hanuš, Jan Jakubec – vznikla vedle speciálních studií řada dodnes užitečných a v mnohém nepřekonaných syntetických prací, v nichž byla česká literatura vyložena od prvopočátku vlastně až do doby tehdy současné. Byla napsána rozsáhlá mnohosetstránková díla, pro něž byla s neuvěřitelnou pílí shromážděna a kriticky utříděna obrovská kvanta pramenného materiálu a s fascinující důkladností proveden rozsáhlý heuristický průzkum. O široké základně tohoto bádání svědčí ročníky *Listů filologických* (od roku 1873 dodnes, původně Listy filologické a pedagogické), *Literárních listů, Časopisu Českého muzea* a *Obzoru literárního a uměleckého*.

Jedním z nejvýznamnějších Gebauerových žáků byl **Jaroslav Vlček** /1860–1930/, který první vyložil dějiny české literatury jako vývojovou řadu vůdčích dobových proudů, jako složitý obraz domácího kulturního dění, které souvisí s literárním a kulturním děním evropským. Prvním pokusem byl *Přehled dějin literatury české* /1885/, toto dílo však nedokončil. Vlčkovou zásluhou byla obrácena pozornost i na literaturu slovenskou, jejíž první dějiny vůbec pocházejí z jeho pera (*Literatura na Slovensku, její vznik, rozvoj, význam a úspěchy* /1881/, přepracováno pod titulem *Dejiny literatúry slovenskej* /1890/). Jádro jeho díla tvoří dvousvazkové *Dějiny české literatury*, věnované literatuře od počátku do 60. let 19. století. Za autorova života dílo v celku nevyšlo, posmrtně bylo vydáno doplněné o rukopisy z pozůstalosti a o Vlčkovy univerzitní přednášky v roce 1931. Vlčkovou zásluhou z dějin české středověké literatury zmizely RKZ, první ocenil písemnictví reformační, přestože sám sympatizoval s protireformací. Polemizoval s dosud tradovanou představou, že protireformací byla kontinuita národní kultury zcela přervána. Ve druhém svazku vytvořil ucelenou koncepci výkladu národního obrození. Na otázku, zda národní obrození vyrostlo z domácí tradice a

navázalo na českou reformaci (tuto koncepci vypracoval T. G. Masaryk, viz Česká otázka, Jan Hus a další práce), nebo zda hybnou silou byla moderní idea národnostní a liberální humanismus (Josef Kaizl, Josef Pekař), Jaroslav Vlček – a s ním další Gebauerův žák Jan Jakubec – odpovídal, že spíš rostlo z evropské situace a bylo českou odpovědí na soudobé kulturní a filozofické proudy. Předností Vlčkových prací byl výrazný styl výkladu, který při vší vědecké preciznosti je názorný a plastický.

Další významná literárněhistorická práce vznikla kolektivním úsilím Gebauerových žáků. Byla to třídílná (čtyřstvazková) *Literatura česká devatenáctého století* /1902–1907/. Na tomto díle spolupracovali Jaroslav Vlček, Jan Jakubec, Arnošt Kraus, Jan Máchal a Josef Hanuš. Zachycuje vývoj české literatury od počátku obrození (vynikající jsou kapitoly o osvícenství), až po generaci ruchovsko-lumírovskou.

Jan Jakubec /1862–1936/ vynikl nejprve jako editor raně obrozeneckých autorů. Pozornost a ohlas vzbudily jeho *Geschichte der čechischen Litteratur* /1907/ (1913 byly přeloženy do ruštiny, sahají do 60. let 19. století). Základní prací, ve které shromáždil nesmírné množství materiálu, jsou spolehlivé *Dějiny literatury české* /1911, 1929 a 1934/, cenné kritickým přehledem veškeré odborné literatury. Novočeské partie, tedy části věnované národnímu obrození, jsou původní a posouvají dosavadní poznání problematiky.

Významnou složkou v úsilí o syntetický pohled na českou literaturu byla složka komparatistická, obrácená nejen k literaturám západním, zejména německé a francouzské, ale také, a možná především, k literaturám slovanským. Česká bohemistika se tradičně od dob Josefa Dobrovského cítila součástí slavistiky a Gebauerova škola na tuto tradici navazovala. Příkladem této orientace je dílo **Jana Máchala** /1855–1939/, jehož odbornou doménou byly slovanské literatury. Stěžejní prací Máchalovou, do níž shrnul své starší studie (např. *O českém románu novodobém, Nákres slovanského bájesloví, O bohatýrském epose slovanském* aj.), byly třísvazkové *Slovanské literatury* /1922, 1925, 1929/. Máchal vycházel z představy vnitřní souvislosti slovanských literatur, která pramenila z obrozenecké koncepce slovanské vzájemnosti. Obrovský rozsah látky utřídil podle žánrového hlediska a vývoj slovanských literatur vyložil na pozadí celoevropského kulturního dění.

Tradiční pozornost k folkloristice se projevila v orientaci **Václava Tilleho** /1867–1937/. Tilleho odborný zájem se dělil mezi literární komparatistiku (byl po Jaroslavu Vrchlickém

profesorem srovnávacích literatur). Jeho orientace na francouzskou literaturu se projevila jednak v jeho habilitačním spise *Filosofie literatury u Taina a předchůdců* /1902/, ale i ve studiích věnovaných významným osobnostem a fenoménům francouzské literatury (např. *Maurice Maeterlinck* /1910/) a výzkumu lidové prozaické slovesnosti zejména pohádek. Jeho rozsáhlá studie *České pohádky do roku 1848* /1909/ a *Soupis českých pohádek* /1929–1937/ patří k další monumentální syntetické práci, která vzešla z práce této generace. Tille sám pohádky také psal. Uveřejňoval je pod pseudonymem Václav Říha a věnoval pozornost zejména tzv. kouzelné pohádce (*Povídka o svatbě krále Jana, Pohádka o třech podivných tovaryších*, *Říhovy pohádky* aj.). Tilleho nejpopulárnější práce je monografie o *Boženě Němcové* /1911/, která je dodnes čtenářsky poutavým vylíčení jejího života. Zájem o literární monografii nebyl v této generaci literárních historiků neobvyklý. Řadu monografií napsal Josef Hanuš /1862–1941/, který vedle prací věnovaných problematice RKZ a jejich autorům (*Český Macpherson, Další svědectví vynikající účasti J. Lindy ve složení RKZ*, publikované v Listech filologických, a kapitola *Padělky romantické družiny české* v Literatuře 19. století) zpracoval monografie M. A. Voigta, F. M. Pelcla, F. F. Procházky, založené na detailním průzkumu biografického materiálu. I když od vydání těchto prací uplynuly desítky let, jejich hodnota daná seriózní prací s materiálem dosud trvá.

První světová válka

Hluboký přeryv ve vývoji české společnosti přinesla první světová válka. Tři generace českých spisovatelů měly s ní osobní zkušenost. Do rakousko-uherské armády narukovali jak příslušníci šrámkovské generace (bylo jim okolo 35 let), tak generace Almanachu na rok 1914 (staří okolo 25 let) a generace nejmladší, která se seznámila s válkou ještě před dvacátým rokem svého věku. Do války odešli S. K. Neumann, Fráňa Šrámek, Jaroslav Hašek, František Gellner (padl v prvních měsících války kdesi v Haliči), František Langer, Richard Weiner, ale i autoři, kteří se uplatnili až po válce.

Krutost války podtrhoval fakt, že Češi ji nechápali jako svou válku a Rakousko-Uhersko se k nim podle toho chovalo. Perzekuce postihla nejen významné představitele politického života, jako byli Alois Rašín, Karel Kramář a manželky a dcery významných politiků, kteří působili v zahraničí (Alice Masaryková), ale i kulturní činitele jako Petra Bezruče, Gabrielu Preissovou, Josefa Svatopluka Machara a Viktora Dyka.

Pohled do bibliografických soupisů ukazuje, že v obtížných válečných podmínkách v letech 1914–1916 vycházelo méně novinek české literatury než před válkou. Byly to ovšem novinky velice významné: v roce 1915 se objevuje knižní podoba Jiráskova *Temna,* ale také *Krysař* Viktora Dyka, 1916 mimo jiné Šrámkův *Splav* a *Léto, Turbina* Karla Matěje Čapka Choda, Olbrachtův *Žalář nejtemnější,* Tilschové *Stará rodina*. V roce 1917 se kvantita vyrovnala na předválečnou úroveň a v roce 1918 ji dokonce překonala. V roce 1917 vychází mimo jiné Benešové *Kruté mládí,* Čapka Choda *Antonín Vondrejc*, Svobodové *Pokojný dům* a Křičkův *Šípkový keř,* 1918 *Nové zpěvy* S. K. Neumanna, *Měsíce* Karla Tomana. Za války vycházejí významné práce Sovovy (*Pankrác Budecius kantor* /1916/, *Zpěvy domova* /1918/), Theerovy (*Všemu navzdory* /1916/, *Faëthon* /1916/) a důležitá díla Jakuba Demla (*Miriam* /1916/). Už tento výčet naznačuje, že v literatuře doznívá ve válečných letech dynamický impulz předchozího období a že navzdory nepříznivé situaci, cenzurnímu tlaku a i navzdory skutečnosti, že řada autorů je povolána do armády, léta války tak či onak znamenají jeho vyvrcholení. Zároveň se v této době hlásí o slovo mladí autoři, dosud publikující časopisecky. Za války se objevují první knížky bratří Čapků (*Zářivé hlubiny* /1916/ a *Krakonošova zahrada* /1918/) a Karlova prvotina *Boží muka* /1917/, Marie Pujmanové sbírka povídek *Pod křídly*

/1917/, debut Josefa Hory *Básně* /1915/, Richard Weiner v té době dozrává do podoby zajímavého a výrazného autora (*Lítice* /1916/, *Netečný divák a jiné prózy* /1917/).

To odpovídá skutečnosti, že záhy po smrti Františka Josefa Prvního na podzim roku 1916 dochází k oživení českého kulturního života a přes panující bídu začínají nejen více vycházet knihy, ale objevují se i nové literární časopisy (na začátku války jich mnoho bylo zastaveno), které ovlivňují českou kulturní scénu. Jedná se zejména o Šaldův *Kmen* a *Lípu* Růženy Svobodové. Charakteristickým rysem těchto časopisů bylo, že se programově snažily o vytvoření společné platformy českých spisovatelů bez ohledů na generační či skupinovou příslušnost. Tak se vedle sebe vyskytovaly na stránkách Lípy například tradicionalistické povídky Josefa Holečka s výrazně moderními prózami Richarda Weinera.

Pro většinu knih vydaných za války bylo charakteristické, že se v nich nevyskytla její přímá reflexe. Téma, které autory spojovalo, bylo téma domova, vlasti, národní tradice, základních hodnot lidské existence. Významným kulturním počinem, který oslovil celý národ, byly husovské oslavy, stejně spontánně a bez ohledu na generační či skupinovou příslušnost česká veřejnost přijala jako bestseller Jiráskovo Temno. Neméně je toto směřování patrné na knihách básní, které v té době vycházejí a v nichž se ukazuje jako základní téma domov, souvztažnost generací, které tento domov obývaly v minulosti a obývají v přítomnosti.

Výjimku tvoří Dykova válečná tetralogie (*Lehké a těžké kroky* /1915/, *Anebo* /1918/, *Okno* a *Poslední rok* vycházejí po válce roku 1920 a 1922). Dykova poezie je plná vlastenectví, výzev k odvaze a nesmiřitelnosti a tak také ve své době působila. Dyk zde reagoval na politickou situaci, na aktuální události válečných let. Nejznámější báseň této tetralogie, *Země mluví,* mnohokrát recitovaná a připomínaná v různých často matoucích souvislostech (v období komunistického režimu byla interpretována jako výhrůžka emigraci), vznikla jako výzva českým poslancům, aby se nezúčastnili nově svolané říšské rady v roce 1917 a nepodpořili ideu nově uspořádaného poválečného Rakousko-Uherska. Je to básnický komentář k provolání českých spisovatelů z května 1917, které podepsal velice široký okruh lidí různých názorů a postojů, v té době spojených nenávistí k monarchii a touhou po samostatném státě.

Druhou výjimkou jsou básně psané pod přímým zážitkem z bojiště. Vznikala jich řada, nejvýznamnější je soubor básní Fráni Šrámka, které se staly II. oddílem 2. vydání Splavu. V

Šípkovém keři /1916/ mladého básníka Petra Křičky /1884–1949/ je uveřejněna snad první báseň zachycující situaci vojáka před útokem, Medynia Glogovská, datovaná 8. 10. 1914.

Potřeba spolupráce a semknutost českých spisovatelů končí válkou: poválečné období je znovu dobou rozchodů, vyhraňování, zdůraznění rozdílnosti různých poetik. Zhodnocuje se impulz avantgardy, který česká literatura přijala již před válkou, a dále se rozvíjí v nových konceptech. Zkušenost z války se pak stává na dlouhou dobu důležitým tématem, které prostupuje celou poválečnou literaturu. Těžiště se posouvá směrem k mladší a zcela mladé generaci, která se okolo roku 1920 hlásí o své místo na slunci.

Praha okolo roku 1914 byla zajímavé kulturní středisko s živým kulturním ruchem. Česká kultura v té době vyrovnala zpoždění za vyspělou kulturou evropskou a už zdaleka nebyla omezena na jediný proud. Existovaly tu vedle sebe různé literární směry, vycházela řada literárních časopisů různého zaměření, které nabízely čtenářům možnost výběru. Symbióza se svébytnou kulturou německo židovskou, která v té době rovněž dosáhla dosud nevídané úrovně, činila z Prahy mimořádně zajímavé kulturní město. Vznik Československé republiky, vytvoření národního státu dost podstatně změnilo kulturní klima. Předválečná Praha, město na okraji monarchie, bylo místem plodných multikulturních setkání, poválečné město se stalo metropolí nově vzniklé Československé republiky, která žila docela jiným životem.

Próza po první světové válce

Před první světovou válkou česká próza dosáhla mimořádného rozkvětu, dozrála. Výrazem tohoto dozrání byla její žánrová rozrůzněnost, ale i vědomí různosti adresáta. Vedle národně výchovné funkce, kterou odmítla již generace nastupující v 90. letech a jež v této době reprezentuje jen několik málo dosud tvořících autorů ruchovsko-lumírovské generace (Josef Holeček, Alois Jirásek), a literatury soustředěné na funkci sociálně agitační (autoři spojení např. s prostředím české sociální demokracie a jejími publikačními tribunami, jako byly Rudé květy) tu vzniká literatura, která se vědomě obrací k poměrně úzkému okruhu kultivovaných čtenářů a má ambici právě jen literární. Vědomě akcentuje estetické kvality prozaického textu před jeho dalšími funkcemi.

Próza, která vzniká během války a v prvních letech po válce, jen zčásti navazuje na předchozí vývoj: svět po válce se do té míry změnil, že zejména spisovatelé starší generace procházeli výraznou proměnou. To je zřejmé zejména na autorech z okruhu moderny, kteří na konci války dokončují své velké romány. Jejich původním východiskem byl vesměs individualismus, v mládí četli Nietzscheho a Schopenhauera a kladli důraz na svobodu individua, na právo tvořivého jedince vyvázat se z tradičních sociálních vazeb. Jak dozrávali – a také zejména pod vlivem válečných událostí, které zproblematizovaly jejich lidská i umělecká východiska –, akcentovali druhý pól svého individualistického přesvědčení, totiž silné vědomí odpovědnosti jedince za osud lidstva, která je tím větší, čím silnější a výjimečnější člověk je. Za války a těsně po ní se objevuje několik rozsáhlých románových skladeb, které tyto problémy řeší. Jsou to *Loutky i dělníci boží* /1917/ F. X. Šaldy, *Člověk* 1919, 1920/ Boženy Benešové a nedokončený román Růženy Svobodové *Zahrada Irémská* /1921/ (posmrtně), *Vykoupení* /1923/ Anny Marie Tilschové, ale také *Podivné přátelství herce Jesenia* Ivana Olbrachta /1919/, autora o generaci mladšího. Vesměs se jedná o díla, která vznikala velice dlouho, v případě Svobodové prakticky po celou dobu její literární dráhy. Společným tématem těchto románů je otázka smyslu života tvořivého člověka, etiky umělecké tvorby, otázka, co je víc, zda splnění jakési nadosobní úlohy vytvořením uměleckého díla, pro něž jsou protagonisté těchto románů výjimečně disponováni, nebo prostý lidský čin, gesto ve prospěch druhého, třeba anonymního člověka, tedy čin, k jakému je morálním kodexem zavazován každý člověk. Má výjimečný talent právo se vyhýbat svým elementárním lidským povinnostem, má právo žádat pro sebe – ve jménu budoucího

jedinečného díla – nějaké úlevy, výhody, zvláštní ohledy? Otázka je kladena ve chvíli, kdy na bojištích vedle sebe hynou stejnou smrtí lidé výjimeční i obyčejní, geniové i prosťáčci. Odpověď je vesměs jednoznačná: morální příkazy platí pro každého, věc života je víc než dílo tvořivého génia. Svébytnou variaci na toto téma představují romány Karla Matěje Čapka Choda, jeho *Jindrové* /1921/ a *Vilém Rozkoč* /1923/. Jedná se o romány zázemí, téma války proniká do nich zprostředkovaně, ale vždy je spojeno s prožitkem velké společenské krize přinášející základní proměnu etických a sociálních norem, které signalizují konec jedné a počátek nové epochy. To se stává také základním tématem románů Anny Marie Tilschové, autorky, která na sebe upozornila až jako čtyřicetiletá, těsně před první světovou válkou, tedy v době, kdy její vrstevníci vesměs měli za sebou již výraznou literární kariéru.

Anna Maria Tilschová /1873–1957/ pocházela ze zámožné pražské měšťanské rodiny. Vystudovala Vyšší dívčí školu, jako mimořádná posluchačka studovala na Karlově univerzitě a i po sňatku se svým bratrancem Emanuelem Tilschem, profesorem právnické fakulty, který byl rovněž literárně činný, žila v kultivovaném akademickém prostředí. K rodinným přátelům patřila řada významných vědců a umělců (např. Jaroslav Goll, Antonín Slavíček).

První povídkové knížky vydala již na počátku století (*Sedmnáct povídek* /1904/, *Na horách* /1905/), ale její literární dráha opravdu začíná až v roce 1915, kdy po tragické smrti manžela vydává svůj první román *Fany*. Tématem Tilschové se stává život patricijských rodin (*Stará rodina* /1916/, *Synové* /1918/), jehož vnitřní řád a tradiční pohodu narušují vzpoury generace synů. Tak jako Thomas Mann ve svých Buddenbrookových a John Galsworthy v Sáze rodu Forsytů se Tilschová soustřeďuje na analýzu složitých mezilidských a mezigeneračních vztahů, které v tomto prostředí panují. Psychologický zájem ji vedl i v románu *Vykoupení* /1923/, volně inspirovaném osudy malíře Antonína Slavíčka, který patřil k rodinným přátelům Tilschových. Zaujal ji problém umělce, který vytváří vynikající dílo, do nějž vkládá veškerou sílu svého talentu, a přesto neustále pochybuje o jeho hodnotě a smyslu. Tilschová tak pokládá základy českého románu životopisného, jehož rozkvět budeme sledovat ve čtyřicátých letech. I další román *Haldy* /1927/ (dva svazky) znamená ve vývoji moderního českého románu významný krok. Čerpá námět ze života Ostravska s jeho zvláštním válečným režimem, sociálním rozvrstvením i specifickými národnostními poměry. Tilschová poznala Ostravsko během svých studijních pobytů, kdy žila nějaký čas v rodinách hutníků, a stejně dobře znala svět velkých

podnikatelů. Román je založen na paralelním zachycení několika sociálních prostředí a několika příběhů, spojených scénou válečného Ostravska jako terénu, kde se vyhrocují momenty sociální krize.

Ve třicátých letech se Tilschová vrací zpět do svého rodného prostředí Prahy intelektuálů a patricijských rodin v románech *Alma mater* /1933/ a *Matky a dcery* /1935/. Zároveň píše další životopisné romány (např. *Orlí hnízdo* /1942/ věnované rodině Mánesů). Její rozsáhlé dílo doplňuje řada povídkových knih a knížek pro děti.

Téma první světové války

Téma první světové války je jedním z dominantních témat meziválečného období. Nacházíme jej v dílech autorů všech generací, ať už spojené se zážitkem vojáka na frontě, nebo člověka v zázemí. Zkušenost vojáka na frontě se stává důležitým tématem **Fráni Šrámka**, který válku prožil v uniformě rakousko-uherského řadového vojáka. Jeho reflexe najdeme nejen v II. oddílu nově vydané básnické knihy *Splav* /1916, druhé rozšířené vydání 1922, ale i v dramatech *Hagenbek* /1920/, *Zvony* /1921/ a *Soud* /1924/ a v souboru povídek *Žasnoucí voják* /1924/. Všechny vyjadřují jeho ochromení válkou, touhu po normálním životě, touhu „nebýt vojákem“, ale i okouzlení svébytným vojenským přátelstvím lidí, kteří spolu prožili ohrožení v zákopech. Do tohoto společenství zahrnuje i vojáky z druhé strany fronty:

Snad kdesi za Piavou leží
takový člověk, jako jsem já.
Naslouchá písni železa,
hledá a nalézá,
čas po něm jak vítr po žitě běží,
žito zrá.

Plátno za plátnem děj napíná,
někdy to není ani krajina,
tak vše se zkřivilo v číhavý dřep
a v posunčinu podezřelou
před Piavou, za Piavou:
leč mlýny dva melou
poslední rytmikou žhavou,
dvou srdcí tep.

Lístky si psáváme malé,
jež nedojdou.
„Myslím na tebe stále,

bratře za vodou.“
Nemyslím na mosty stržené.
Neklesám. Rostu.
A my se spolu sejdeme
uprostřed mostu.

Stačí mi lupen, hvězdy pád,
bych z něho vyčetl, slze:
„Pozdravuji nastokrát!“
Však nevidíme se v mlze.
Jsi asi hnědý jako zem,
takoví jsme to všici.
Však svítíš krásným úsměvem.
Ten úsměv vidím. Je mou večernicí

Šrámek: Snad kdesi za Piavou, *Poslední básně*, 1953, s. 36–37

O generaci mladší **Karel Konrád** /1899–1971/ v románě *Rozchod!* /1934/ a **Jaroslav Havlíček** /1896–1943/ v nedokončeném románu *Vlčí kůže* (z rukopisných zlomků zrekonstruoval a vydal roku 1967 Josef Rumler) ukazují válečný zážitek jako katalyzátor zrání své generace, jako zkušenost, která určila poválečné postoje všech, kteří touto válkou prošli. Výrazně emocionální styl obou autorů i zájem vykreslit vojáky ne jako homogenní masu, ale jako nesourodou skupinu, kterou spojily jen vnější okolnosti, vede k prokreslení typických postojů mladé generace českých intelektuálů vyhnaných bojovat za něco, co je jim přinejmenším lhostejné.

Literární obraz válečné zkušenosti podávaný českými autory je velmi různorodý, přesto má své specifické rysy, jimiž se liší česká válečná próza od té, která byla psána v zahraničí (Erich Maria Remarque, Arnold Zweig aj.). Jednak se tu projevuje silná tradice antimilitarismu českého intelektuálního prostředí, jednak reflexe skutečnosti, že tato válka není válkou za české národní zájmy. Předválečná česká společnost byla v podstatě k Rakousko-Uhersku, které

bylo spořádaným právním státem, celkem neutrální až loajální. Válka tento postoj výrazně změnila. Dobře to vyjadřuje **Božena Benešová** v prvním díle své románové trilogie, v románu Úder, ale i ve své válečné poezii.

Na našich domovech skřípají prapory: Hurrá!
po našich ulicích řvou muziky: Heil dir!
Ale my,
zavilí, zatvrdlí, urputní velezrádci,
k praporům slepí a k muzikám hluší,

zaťatými zuby, a třeba pod šibenicí, sykáme jediné slovo:
všemu navzdory!

Božena Benešová: Den z bezpočtu dní, *Verše*, 1938, s. 344

Její trilogie *Úder* /1926/, *Podzemní plameny* /1929/ a *Tragická duha* /1933/ představuje nejen zajímavý pokus o rozsáhlou společenskou fresku, zachycující českou společnost v období před první světovou válkou a během ní, ale i pokus o nový typ románu, komponovaného z několika souběžně rozvíjených dějových pásem, jejichž hrdinové prožívají příběhy, které jsou do značné míry variacemi na téma determinovanosti člověka prostředím, ze kterého vzešel i problém rozkladu společenských stereotypů a konvencí, jenž ve svém důsledku boří přehrady mezi lidmi, rozbíjí konvenční uspořádání společnosti a nabízí větší míru osobní svobody. Aby zachytila různorodost lidských postojů a variabilnost jejich osudů, použila metodu polyfonní výstavby díla, kterou poprvé vyzkoušela v románu Člověk. V souvislosti s válečným tématem se tato metoda objevuje i u Anny Marie Tilschové v románu *Haldy*.

I v dílech autorů zejména starší generace se objevuje další aspekt: válka je tu prezentována jako hluboká morální krize celé společnosti, jako něco, co zcela proměňuje etické klima a nově nastavuje společenská pravidla. Svět po válce, byť trvala pouhé čtyři roky, je totálně proměněný.

Česká antimilitaristická tradice a zážitek 1. světové války

Ještě ve Stroupežnického *Našich furiantech* /1887/ doznívá tylovské pojetí vojenského vysloužilce jako člověka, který díky vojně prošel světem, má rozhled a je zkušenější než jeho sousedé. Avšak jiný je už obrázek vojenského života, který podává mladý český spisovatel **Josef Holeček** ve svých „nekrvavých obrázcích z vojny" s kuriózním názvem *Obšit* /1887/. Vojenská služba, jak ji na vlastní kůži zažil, pro něj není užitečnou školou života, ale řetězcem absurdně hloupých situací a konfliktních příhod. Armáda, jak ji on poznal, už není tou armádou, která porazila Napoleona, ale armádou, která inkasovala za krátkou dobu tři porážky, z nichž ta třetí roku 1866 otřásla celým mocnářstvím. Rakousko-uherské vyrovnání a s ním spojený vývoj vnitropolitické situace přinesly příslušníkům slovanských národů monarchie de facto statut druhořadých občanů: privilegované národnosti, německá a maďarská, získaly ve státním aparátu a zejména v armádě výsadní postavení, které se promítalo i do vztahu k vojákům slovanského původu. Tyto poměry podstatně proměnily vztah českých intelektuálů k armádě. Holečkovy zápisky jsou jedním z prvních dokladů této proměny.

Už sám titul jeho „nekrvavých obrázků" Obšit je značně groteskní a jeho výklad předznamenává jejich ladění. Pochází od Holečkova spoluvojáka Václava Merhauta: „Tento Merhaut byl za několik měsíců nejlepším vojákem u setniny […] Dali si s ním všemožnou práci, aby do něho vtloukli něco němčiny, ale marně. On i německá slova slyšel po česku. Místo ‚glied' slyšel ‚klid', místo ‚rasttag' slyšel roztok, apod. Poučil mne jednou, že i slovo ‚obšit' /Abschied, tj. potvrzení o vykonání vojenské služby, pozn. autorky/ je české; představoval si, že je to kus papíru podlepeného lepenkou, jenž je kolem dokola ‚obšit', aby se tak snadno neroztrhal a mohl se pověsiti na stěnu jako diplom. Nikdy nepochopil, že ‚linx' je ‚v levo' a ‚rex' ‚v pravo'; pro něho měl každý povel platnost pokřiku, jakým on rozkazoval svým vrankám, kam mají jít. Ale pohyby na každý povel vykonával s největší přesností" (Holeček, 1887, s. 64–65). Pěšák infanterist Merhaut, jehož filologický výklad jsme citovali, stejně jako pěšák infanterist Holeček (po vojensku Holletschek) jsou v této armádě kmáni. Venkovský chasník Merhaut to přijímá jako normální úděl, ale Holeček, sebevědomý český vzdělanec, se proti tomu bouří. Dovádí své nadřízené k zoufalství jednáním, pro něž – mnohem později – našla čeština pojmenování švejkovina. Rysy této švejkoviny, obranného reflexu, jímž se člověk

brání v situaci, kdy se ocitne proti přesile, předstíraná loajalita a naivně horlivé plnění příkazů, které je zvrátí v opak, se pak objevuje v literatuře zobrazující konflikt českého brance s rakousko-uherskou armádní mašinérií častěji. Vrcholným představitelem je Haškův Švejk.

Jako Švejkův starší bratr rovněž působí Emanuel Umáčený, hrdina povídky **Ivana Olbrachta** *Historie Emanuela Umáčeného* z roku 1909. Ten totiž obešel celou zeměkouli, protože dostal rozkaz mašírovat *směrem od maštale direkción tamta věž*, a pan kaprál zapomněl včas povelet *halt*. Své dobrodružství nepřežil. Vojenští lékaři udali, že příčinou smrti byla *paranoia patriotica epidemica*, čímž spojili jeho neuvěřitelný výkon s vlasteneckým nadšením, velmi podobným tomu, s nímž o dva roky později prohlašuje Haškův Švejk, prohlášený úředně za blba, že *bude císaři pánu sloužit do roztrhání těla.*

Švejkova figura se u Haška poprvé objevila v roce 1911; z tohoto roku existuje Haškův záznam nápadu napsat o *pitomci u kumpanie*, po němž rychle následoval cyklus povídek, jejichž hrdinou byl Švejk (soubor těchto prací vyšel knižně pod titulem Švejk před Švejkem v editorské péči Jindřicha Bešty a Radko Pytlíka /1983/). Tento Švejk má už charakteristické vlastnosti, které s jeho postavou spojujeme, už zde se objevuje příznačný způsob chování i epiteton constans *dobrý voják.* Švejk velmi dobře zapadá do galerie typů, které vytvořila česká antimilitaristická próza tohoto období: je to loajální, leč poněkud omezený voják. Nemyslí, ale vykonává – až příliš doslovně – příkazy. Odmítá možnost odejít do civilu ze zdravotních důvodů a prohlašuje, že je *zdráv jako ryba a chce sloužit císaři pánu do posledního dechu*. Tato slova se pak v různých variantách opakují nejen v raných povídkách, ale i v Osudech dobrého vojáka Švejka, jimiž švejkovský cyklus vrcholí. Už v předválečných povídkách Švejk, plnící bez váhání každý rozkaz, je neúnavný, nezranitelný a nezničitelný, tak jak ho známe z Osudů. Přežije výbuch prachárny, který sám z hlouposti způsobí. Pod troskami a hromadou mrtvol ho najdou v dobré pohodě pokuřujícího z fajfky a nadále odhodlaného *sloužit císaři pánu do posledního dechu*. Stejně bez úhony přežije pád letounu. Má pohádkovou odolnost: není to živá figura, ale satirický typ, jehož ne-člověčí odolnost poskytuje autorovi možnost dovést groteskní situaci, v podstatě odpozorovanou ze života, do polohy umělecké stylizace.

Ke svému hrdinovi se Hašek vrátil znova v souboru povídek *Švejk v zajetí* /1917/. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1. díl. 1921, 2. a 3. díl 1922, 4. díl 1923, nedokončeno) historie tohoto v podstatě předválečného literárního typu pokračuje. Zážitek první světové

války celý komplex problémů, z nichž vznikl, nově nasvítil a zasadil do nových souvislostí. Švejk a jeho předchůdci se zrodili ze zkušenosti s armádou v míru, za války spor českého brance s rakousko-uherskou armádou dostal nový smysl.

Jaroslav Hašek prošel s rakouskou armádou ruskou frontou, dostal se do zajetí, 1916 vstoupil do československých legií v Rusku a působil zde jako redaktor časopisu Čechoslovan. Z legií následně dezertoval. Roku 1918 vstoupil do Rudé armády, stal se členem bolševické strany a zastával významné stranické funkce u 5. sibiřské armády. Bohém a piják, člověk neukázněný, anarchista tělem a duší a příznačná figurka pražských lokálů, v tuto dobu zcela změnil způsob života. Svědectví pamětníků hovoří přesvědčivě o Haškovi jako seriózním politickém pracovníku. V roce 1920 se vrátil na výzvu Komunistické internacionály domů. V té době byla zakládána KSČ jako sekce Komunistické internacionály, Hašek se však toho aktivně neúčastnil, naopak, vrátil se do bohémské společnosti, posléze opustil Prahu a na Lipnici pokračoval v psaní svého velikého románu Osudy dobrého vojáka Švejka za první světové války, který nedokončil. Po jeho smrti se pokusil román dopsat Václav Vaněk. Jeho pokračování proti Haškovu textu je vulgární a hrubé, zdůrazňuje rysy, které Osudům nijak nedominovaly, a naopak výrazné kvality Haškova humoru nedokázal napodobit.

Románu, který baví dodnes velmi široké čtenářské vrstvy nejen u nás, ale i v mnoha překladech po celém světě, byl spontánně přijat čtenáři, postupně i kritikou. Lidé, kteří se vraceli po válce z bojišť domů, poznávali v situacích, do nichž Hašek stavěl svého hrdinu, leccos z toho, co sami prožili, už zbavené tragické příchuti. Román byl mnohdy čten jako zpráva o zážitcích z první světové války, byly hledány vzory Haškových hrdinů v postavách skutečných lidí. Avšak, řečeno s Janem Grossmanem, „není možno Švejka interpertovat jako postavu jednostranně realistickou: je myšlen mimo rámec realismu, zvláště realismu psychologického. […] Švejk je mnohem víc než realistickou osobností. […] Švejk je především průvodce světem, který Hašek kreslí […] Neprotestuje proti skutečnosti, není to rebelant. Je ke skutečnosti *důsledně konformní* a právě touto svou absolutní konformností dožene každou situaci až tam, kde se stává nejobludnějším nesmyslem a protikladem sebe sama“ (Grossman, 1991, s. 30–31). Nelze přijmout ani interpretaci, že se jedná o protiválečnou satiru. „Jestliže však o nějakém románu řekneme, že je dílem protiválečným, tvrdíme, že jeho smyslem, či alespoň jednou z jeho rozhodujících složek jeho smyslu je kritika a odsouzení války. A to o

Haškových Osudech neplatí. Válka je jejich východiskem, nikoliv cílem, na nějž by mířily“ (Blažíček, 1991, s. 13).

Spory o to, kdo je vlastně Švejk, se táhnou už od doby jeho prvního vydání a těžko mohou být jednoznačně vyřešeny. S odmítnutím zužujícího ideologického klišé, podle kterého je Švejk dílo protiválečné, je třeba připomenout kontext, v němž dílo vznikalo. Tento kontext naznačuje i možnost vidět Haškova hrdinu jako jednu z těch groteskních figur, které z triviální literatury do velké literatury uvedl ve stejné době Ladislav Klíma, stejně jako se nabízí hledat souvislost absurdního teatra mundi válečných událostí, jímž putuje Švejk, s absurdním světem, v němž se pohybují bezmocní a frustrovaní hrdinové Franze Kafky.

Jako Švejkův tragický bratr působí Josef Hubáček z románu **Karla Konráda** *Rozchod!* /1934/. Zatímco Švejk vplul do válečných poměrů a nechal se bez odporu nést jejich logikou, Hubáček se odmítá přizpůsobit, stát se vojákem, i on je karikaturou vzorného vojáka. Na rozdíl od Švejka, kterého se různé válečné trampoty ani nedotknou, Hubáčka šikana málem zničí. Na rozdíl od fiktivní postavy Švejka je Hubáček literárním portrétem konkrétního člověka, který vnímá bolest, cítí strach, je zranitelný. Švejk je nezranitelný, nepociťuje strach, bolest, hlad, žízeň a jeho úsměv vyjadřuje jeho nedotčenost příkořími. Hubáček se usmívá ze všech svých sil, přestože trpí, aby si zachoval svou lidskou důstojnost. V jiném kontextu se scéna švejkování objevuje v torzu románu Jaroslava Havlíčka *Vlčí kůže.*

Zdá se, že toto „švejkování“ je vázáno výhradně na český literární kontext. Nejvýrazněji se to jeví, když vedle sebe položíme české romány o první světové válce, kde se tito Švejkovi bratři a bratranci objevují, a např. román pražského Němce **Franze Werfela** *Zbožnost.* Werfelův román líčí poměry v rakousko-uherské armádě za první světové války. Jeho vztah k ní není a priori nepřátelský, patřil k privilegovaným, byl Němec a důstojník. Jeho čeští podřízení jsou vesměs ubozí prosťáčci, otupělí válkou, bez vlastního názoru a charakteru. Pokud ho mají, jeví se mu jako *slovanští fanatici*, pro něž nemá pochopení. České postavy hrají ve Werfelově románě příslovečnou úlohu podomků a služek, tedy lidí společensky méněcenných. Pozorné přečtení Werfelova románu umožňuje nejen pochopit, jak velmi byli Švejk a jeho literární bratři a bratranci vázáni na české prostředí, jak silně byli vkořeněni do české reality, ale také, z jak výrazné složky národní sebeinterpretace vyrostli. Haškova výjimečnost a genialita je však v tom, že z tohoto životního materiálu vytvořil literární postavu,

jejíž platnost přerůstá úzkou a speciální situaci českého vojáka v rakousko-uherské armádě. Vytvořil postavu, která se stává srozumitelnou i tam, kde nikdo nic neví o tom, jak reagovali čeští vojáci na službu v rakousko-uherské armádě, nebo dokonce vůbec nic neví o první světové válce.

Legionářská literatura

Od antimilitaristické tradice, jejímž vyvrcholením je dílo Haškovo, se odlišuje celá velká skupina děl spjatých se vznikem samostatných vojenských útvarů bojujících proti mocnostem Osy v armádách Dohody v Rusku, v Itálii a ve Francii, pro které se vžilo označení československé legie. Tyto oddíly tvořili dobrovolníci z řad českých starousedlíků v Rusku a ve Francii a zejména ze zajatců, kteří se svobodně a dobrovolně rozhodli bojovat za ideu nezávislého státu. Jejich vztah k válce byl diametrálně jiný, než vztah k rakousko-uherské armádě, z níž mnozí zběhli. Stali se nositeli ideálů nově vznikajícího státu, s nímž se plně konformovali a pro který byli připraveni bojovat a umírat.

Literární obraz této zcela nové situace charakterizuje jistá konzervativnost formální. Autoři jsou vesměs opřeni o tradici realistického románu či románové kroniky, neexperimentují, je pro ně důležitější obsah sdělení než jeho literární forma. Množina knih s tímto tématem je rozsáhlá a liší se i žánrově. Jedná se o texty s větší či menší mírou literární stylizovanosti, silná životní zkušenost vedla k potřebě se literárně vyjádřit i u lidí, kteří by se asi za normálních okolností spisovateli nestali. Řada děl s legionářskými náměty má charakter dobrodružného čtiva, akčních příběhů, které čtenáři přijímali se zájmem zvyšovaným tím, že se v nich psalo o skutečných událostech a reálných lidech, hrdinech, jimiž byli oni sami či jejich otcové a bratři. Přitažlivost této literatury spočívala i v tom, že objevila nový typ hrdiny. Naše literatura od 19. století líčí české hrdiny jako oběti okolností, jako lidi morálně ušlechtilé a statečné, kteří však podléhají přesile a bývají poraženi. Nyní se objevili hrdinové, kteří jsou stejně morálně bez vady, ale vítězí.

Jen několik málo autorů přesáhlo horizont dobrodružného a dokumentárního čtiva a vytvořilo díla, která mají i literární platnost. Z množství autorů vynikají díla Rudolfa Medka, Josefa Kopty a Františka Langera.

Rudolf Medek /1890–1940/, před válkou učitel, vydal dvě básnické sbírky (*Půlnoc bohů* /1912/ a *Prsten* /1914/), jimiž se vřadil do okruhu básníků kolem časopisu Moderní revue. Narukoval do války, na ruské frontě padl do zajetí a roku 1916 se stal členem České družiny, po vzniku české dobrovolnické armády na Rusi v roce 1917 se stal příslušníkem československých legií. S legiemi prošel celou dlouhou cestu od ukrajinských bojišť Zborova a Bachmače až po Vladivostok. Jako legionář redigoval časopis Československý voják. Po

válce, povýšen na generála, se stal ředitelem Památníku národního osvobození, redigoval různé sborníky dokumentů a literárních prací (Za svobodu, K vítězné svobodě). Svá díla, věnovaná legiím, vydával už v Rusku: báseň *Zborov,* vyšla v Čeljabinsku v roce 1918, sbírka *Lví srdce* v Irkutsku 1919, po válce nejprve vyšly některé drobnější práce, ale zejména románová pentalogie *Anabáze* (Ohnivý drak /1921/, Veliké dni /1923/, Ostrov v bouři /1925/, Mohutný sen /1926/, Anabáze /1927/).

Dějovou osu tohoto rozsáhlého románového projektu tvoří příběh českých legionářů v Rusku. V prvním díle zachycuje atmosféru roku 1914 a první zkušenosti českých vojáků na frontě ústící v rozhodnutí zběhnout z rakousku-uherské armády. Jádrem druhého dílu je formování České družiny, prvního vojenského útvaru, který byl základem budoucích legií v Rusku. Ostrovem v bouři je česká jednotka, která čelí zmatkům v revolučním Rusku. Objevují se tu diskuze o smyslu ruské revoluce, která mnohé legionáře přitahuje. Tématem čtvrtého dílu, nazvaného Mohutný sen a rámovaného bitvami u Zborova a u Bachmače, je formování legií. Pátý díl, který dal pentalogii souhrnný název, Anabáze, líčí sibiřské tažení po brestlitevském, konflikty Čechoslováků s rudými i vnitřní problémy legií.

V roce 1928 vznikla divadelní hra *Plukovník Švec.* Jejím hrdinou je oblíbený legionářský velitel Jiří Josef Švec, který na stanici Aksakovo spáchal sebevraždu, když nedokázal čelit rozkladu morálky způsobené agitací komunistických agentů. „Nemohu přežít hanby, stihnuvší naše vojsko vinou mnohých nezřízených fanatiků, kteří ubili v sobě i v nás všech ubíjejí to nejcennější, čest“ napsal v autentickém dopise na rozloučenou, který Medek v dramatu cituje. Tato hra, založená na skutečné události, měla obrovský úspěch. Bylo to nejhranější meziválečné drama, které se objevovalo jak na profesionálních, tak na ochotnických scénách. Hra vyzněla jako spor mezi anarchií a autoritou a v tom smyslu byla a je dodnes velice aktuální. Ferdinand Peroutka v recenzi této hry, o jejíchž literárních kvalitách právem pochyboval, se zamýšlí nad důvodem jejího mimořádného úspěchu. „Kdosi řekl, že ‚Plukovník Švec‘ patří do řady těch lidových her, oslavujících národní hrdiny […] Je to pravda. Nad ‚Plukovníkem Švecem‘ se národ raduje z toho kusu své slávy, a je marno se tomu divit a skoro marno to kritisovat. […] Postaví-li tu Medek na jeviště československého důstojníka v plné zbroji, před kterým sovětský komisař bledne, chvěje se a koktá, děsí se, ba dokonce se ‚zhroutí na křeslo a zakryje hlavu v

rukou‘, tu sedí v hledišti národ a raduje se ze své slávy a síly. Kdo může za to, že lid miluje čin a odvahu?“ (Peroutka, 1929, s. 81).

Medkovo dílo, po desetiletí ineditní (téma legií bylo zakázané za německé okupace a znovu po roce 1948; legionáři ztělesňovali pro oba totalitní režimy nebezpečí tím, že reprezentovali aktivní a brannou složku národa, ale zejména proto, že byli nositeli ideálů Masarykovy republiky), je dodnes téměř nedostupné: bylo vyřazováno z knihoven a víc než půl století nevydávané. Jeho umělecká hodnota je zřejmě pro dnešního čtenáře překryta cenou dokumentární. Prezentuje základní myšlenky a postoje, z nichž se rodila vůle bojovat za vlast, za ideál republiky jako demokratického státu.

Poněkud příznivější osud mělo dílo **Josefa Kopty** /1894–1962/. Jeho životní dráha začala ve spořitelně v Libochovicích, kam nastoupil po maturitě na obchodní akademii, pak pracoval jako bankovní úředník v Praze. Roku 1914 narukoval do války, 1915 byl zajat v Karpatech, 1916 vstoupil do České družiny a 1917 do legií, kde působil jako tajemník informačně osvětového odboru a redaktor v redakci Československého deníku vydávaného v Jekatěrinburgu. Do Prahy se vrátil v roce 1920 a stal se tajemníkem Památníku národního odboje. Redigoval zde sborník Od Zborova k Bachmači. Roku 1925 odešel z armády a věnoval se literární a novinářské práci. Psal do Národního osvobození, Lidových novin a po roce 1945 pracoval krátce na ministerstvu informací, v letech 1946–1949 v kanceláři prezidenta republiky. Jeho válečná zkušenost se promítla do trilogie *Třetí rota* /1924/, *Třetí rota na magistrále* /1927/, *Třetí rota doma* /1934/.

Trilogie Třetí rota bývá většinou hodnocena jako umělecky zdařilejší než patetické a rétorikou naplněné dílo Medkovo: jeho hrdinové jsou prostí lidé, kteří procházejí válečnými zkouškami. Kopta zdůrazňuje jejich optimismus, schopnost pozitivního myšlení, které se vyhýbá krajnostem, jejich lidskost. V jeho rozsáhlém a dnes téměř neznámém díle – tvoří jej ještě další dvě trilogie, jejichž náměty vytěžil z pobytu v Rusku (*Jediné východisko* /1930, 1931, 1936/, *Modrý námořník* /1936, 1937, 1937/), povídkové soubory, knihy pro děti, eseje, dramata – postupně převládá zájem o psychologii. Z jeho dalších románů byl nejúspěšnější *Hlídač č. 47* /1926/, který byl opakovaně zfilmován a znovu se v nejnovější verzi režiséra Renče vrací do kulturního povědomí.

František Langer /1888–1965/ pocházel ze židovské rodiny. Jeho bratr Jiří Langer /1894–1943/ byl významným představitelem židovské literatury (vydal soubor chasidských legend a příběhů *Devět bran* /1937/, psal též hebrejsky a německy), on sám se židovství vzdálil. Byl člověkem širokých uměleckých zájmů a bohatých společenských kontaktů. Vstoupil do literatury již před válkou, kdy se stýkal s Neumannovým okruhem anarchistů i s přátelským okruhem Jaroslava Haška, stejně jako s mladými výtvarníky – stal se zakládajícím členem Skupiny výtvarných umělců –, působil v pražských kabaretech apod.

Debutoval souborem novoklasicistických próz *Zlatá Venuše* /1910/ a dramatem *Sv. Václav* /1912/. Do války narukoval jako vojenský lékař (1914 ukončil studia na lékařské fakultě), prošel haličskou frontou, dostal se do zajetí, odtud vstoupil do Československých legií, kde působil jako šéflékař 1. pluku. Po návratu domů zůstal v armádě ve funkci šéfa zdravotnické služby, od roku 1935 působil jako dramaturg Vinohradského divadla. V roce 1939 emigroval (jako Žid byl nacistickým režimem bezprostředně ohrožen), po návratu v roce 1945 se věnoval už jen literatuře. Patřil vedle Karla Čapka k nejúspěšnějším českým dramatikům meziválečného období, byl hrán i za hranicemi (*Velbloud uchem jehly* /1923/, *Periférie* /1925/, *Grandhotel Nevada* /1927/, *Obrácení Ferdyše Pištory* /1929/ aj.). Je autorem vynikajících povídkových souborů (*Předměstské povídky* /1926/, *Filatelistické povídky* /1964/, *Malířské povídky* /1966/ aj.), řady knih pro děti (*Bratrstvo bílého kříže* /1934/, *Děti a dýka* /1942/, *Pražské legendy* /1956/ aj.) a zajímavých pamětí (*Byli a bylo* /1963/), v nichž vzpomíná na svůj pestrý život před první světovou válkou i na léta první republiky, kdy patřil k Čapkovým „pátečníkům“.

Legionářské zážitky vtělil do povídkových souborů vesměs vydávaných již na Sibiři (*Za cizí město* /1919/, *Pět povídek z vojny* /1920/, *Železný vlk* /1920/, do dramat *Vítězové* /1920/ (Vzdání se 28. pluku, Zborov, Na sibiřské magistrále) a *Jízdní hlídka* /1935/ a do úspěšné knížky pro děti *Pes druhé roty* /1923/. U Langera je ve středu zájmu výjimečná, psychologicky exponovaná situace. Oproti Medkovi a Koptovi, kteří se snaží podat obraz celku a usilují o široký záběr různých situací a lidských typů, se Langer zaměřuje na detail, na psychologicky vypjatou jednotlivost. Stejně jako v „civilních“ dramatech je ve středu zájmu jeho tvorby s legionářskými náměty motiv zločinu a trestu, viny a odpuštění.

Zážitek z legií byl ale i námětem autorů, kteří se neztotožňovali s jejich myšlenkou, nebo dokonce se dostali do konfliktu s jejich velením jako Jaroslav Hašek, který přeběhl

k bolševikům a stal se významným politickým pracovníkem Rudé armády, Václav Kaplický, který byl vězněn za účast na zakázaném vojenském sjezdu a jenž vypsal svou deziluzi v knize *Gornostaj* /1936/, či Jaroslav Kratochvíl, autor nedokončeného románu *Prameny* /1934/, který vnímal působení legií v Rusku poměrně negativně, a naopak s velkou sympatií zobrazil první léta ruské revoluce.

Jaroslav Kratochvíl /1885–1945/ pocházel z rodiny venkovského učitele a po maturitě studoval na vysoké škole zemědělské v Halle-Wittenbergu. Působil jako úředník na různých velkostatcích na Moravě a později i v Čechách. Za války bojoval na haličské frontě, v roce 1915 byl zajat a v roce 1916 vstoupil do legií. Po srážkách legionářů s rudými oddíly se dostal do konfliktu s jejich vedením, byl odvolán z velitelského místa a internován. Své zážitky a postoje později vtělil do dokumentární knihy *Cesta revoluce* /1922/ s podnázvem *Československé legie v Rusku* (rozšířeno 1928). Roku 1920 se vrátil domů a stal se úředníkem na ředitelství státních lesů. V té době vystupoval jako levicově orientovaný publicista, napadal „vznikající legionářskou legendu", stejně jako legionářské vůdce a jejich působení v nové republice. Dostal se za to i před soud. O svých sporech vydal brožuru *Jménem republiky?* /1928/. Patřil k zakládajícím členům Společnosti pro hospodářské a kulturní styky s novým Ruskem, redigoval časopis Nové Rusko, v němž obhajoval a propagoval ruskou revoluci. Několikrát SSSR navštívil a o svých cestách pořádal přednášky a psal reportáže. Za války působil v ilegálním odboji, byl zatčen a po krátkém věznění podlehl zápalu plic.

Krom knihy povídek *Vesnice* /1924/, která byla z velké části napsaná již před válkou, tvoří jádro Kratochvílova beletristického díla román *Prameny* /1934/ (2 díly), který byl prvními dvěma částmi zamýšleného šestidílného cyklu. Námětem byly jeho zkušenosti z první světové války. Prameny vyprávějí o osudech českých zajatců v carském Rusku, o tom, jak se rodila myšlenka bojovat za národní osvobození. V dalších dílech (zachovalo se jen torzo dílu třetího) pak měly být líčeny počátky formování legií a jejich konflikty s ruskou revolucí. Ty však zůstaly nenapsány. Kratochvíl chtěl ve svém románovém cyklu zachytit mohutný dějinný otřes a jeho důsledky, ukázat pozici jednotlivce v takovémto dějinném období. Důrazem na pohyb lidových mas, na davové scény a interpretací událostí bylo jeho dílo chápáno jako jedno z těch, které vytvářely normy socialistickorealistického umění u nás.

Generace avantgrady

Je žádoucna píseň, jež bude rudě vlát,
a praporem bouřlivě třískat v zarostlé tukem zraky,
po hromadách zlata jež šilhají, shrabovat zvyklí a brát
a vydřít těm, kdož jsou práce bouřliváky.
Je žádoucna píseň, jež bude rudě vlát,
jež nedopustí, aby kdo na vydřeném pokladu sedal,
s ním lichvařil, a co ti patří, i bral a nedal.

Sova: Sloky spisovatelům, *Krvácející bratrství; Rozjímání ranní i navečerní*, 1920, s. 28–29

Lidé, kteří přežili první světovou válku, měli pocit, že se svět musí radikálně změnit tak, aby byl nastolen spravedlivý společenský systém, který nedopustí opakování hrůz, jimiž lidstvo prošlo. Sociální demokracie, která byla před válkou významnou politickou silou, ztratila svůj vliv: přes proklamovaný internacionalismus nezabránila válce. Sílí zájem o kolektivistické koncepty, jako byl předválečný unanimismus. Jeho vůdčí osobností byl Jules Romains, autor děl *Duše lidí* /1904/, a zejména románu *Lidé dobré vůle* (sedm svazků /1913–1926/).

Po válce se ve Francii formuje okolo Henriho Barbusse hnutí Clarté (Světlo), nazvané podle jeho stejnojmenného románu /1919/. Hlásila se k němu řada vynikajících spisovatelů, např. Raymond Lefebvre, Paul Vaillant, Anatol France, Vincente Blasco Ibáñez, Romain Rolland. Základními myšlenkami, které je spojily, byly nenávist k válce a sympatie k socialismu a zejména obdiv k SSSR. Toto hnutí (mělo úzkou vazbu na francouzskou komunistickou stranu) přesáhlo rychle rámec Francie a šířilo se po celé Evropě. Programovým manifestem se stalo *Světlo v propasti* /1920/ s podtitulem Co chce skupina Clarté, jehož autorem byl Henri Barbusse. Analyzuje zde příčiny války a deklaruje nutnost zániku kapitalismu a jeho civilizace: po vzoru SSSR musí vzniknout proletářská komunistická společnost, pro niž bude charakteristická hluboká úcta k člověku, vážnost k práci a rovnost všech lidí. Cesta k této společnosti vede revolucí. Ta musí změnit ekonomický a politický systém, má ale i bojovat proti předsudkům, omylům a neuvědomělosti. Příklad sovětského Ruska, o němž do západní

Evropy přicházely první zprávy, byl v tom smyslu vzorem. Mimo Francii se hnutí Clarté šířilo do Anglie (George Bernard Shaw, Herbert George Wells, Bertrand Russell, Aldous Huxley), do Švýcarska, Rakouska (Reiner Maria Rilke), Německa (Arnold Zweig), Turecka (Nâzim Hikmet), Skandinávie, ale i mimo Evropu, do Egypta, Japonska a do Ameriky (Upton Sinclair). Hnutí vydávalo časopis Clarté, v němž byly tištěny reportáže ze SSSR, stati jeho významných představitelů, politiků (V. I. Lenina, A. Lunačarského), básníků (Vladimíra V. Majakovského) aj. Koncem 20. let se toto hnutí rozpadlo. V Československu z této nálady vzniká v roce 1919 Socialistická rada osvětových dělníků (vedle Neumanna, který patřil k iniciátorům, tu působí ze spisovatelů Josef Hora, Helena Malířová, Ivan Olbracht, Antonín Macek, Antonín Sova, Fráňa Šrámek, Franz Werfel aj.), v Brně je v roce 1920 založena pobočka Clarté.

Pro poznání poválečného literárního vývoje v Československu je důležitý Neumannův časopis *Červen*, který byl vedle Šaldova *Kmene* jednou z významných tribun tohoto dění. První ročník začal vycházet ještě za války, v březnu 1918. Přinášel původně diskuze o moderním umění, zejména o umění výtvarném. Navazoval na myšlenky předválečné moderny, tak jak je známe např. z předválečné publicistiky bratří Čapků nebo samotného S. K. Neumanna, který ostatně v roce 1920 vydal soubor svých předválečných statí, věnovaných propagaci moderních uměleckých směrů, nazvaný *Ať žije život!*. Postupně však časopis tuto linii opustil a čím dál víc se orientoval na otázky politické. Beletristické příspěvky a uměleckou kritiku v té době tiskl *Kmen*, časopis založený F. X. Šaldou v roce 1917, od roku 1920 redigovaný S. K. Neumannem. Na konci roku 1921 pak Neumann vydávání Června ukončil charakteristickým prohlášením, jímž zároveň ohlásil vydávání časopisu nového, totiž Proletkultu: „Červen dohrál již svou úlohu jako časopis jednotlivcův a vedle strany stojící; jako redaktor mohu se dnes zúčastnit jen díla kolektivního, a tím bude bohdá orgán proletářské kultury v Československu. Toliko měšťácký svět může se dnes ještě zajímat o časopisecký podnik jednotlivce […] Individualistické snahy založily slávu buržoazie, ale jsou dnes již jen hřebíky do její rakve. Proletariát zvítězí a splní svou úlohu jen ve znamení práce kolektivní, která vyžaduje vědomého dobrovolného podřízení jednotlivcova věci lidu. Orgán československého Proletkultu musí se stát kolektivním dílem, obrazem snah našeho komunismu. Potřeby proletariátu určí jeho směr, nikoli vůle jednotlivcova nebo zájmy intelektuálních skupinek, více nebo méně závislých na měšťácké ideologii“ (Neumann, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 194–195).

Časopis Proletkult, který takto Neumann avizoval spolu se změnou vlastního postoje, byl založený usnesením ÚV KSČ jako tiskový orgán organizace Proletkult, jejímiž členy byli krom S. K. Neumanna (byl jeho sekretářem) i další spisovatelé a intelektuálové blízcí vznikající komunistické straně: Zdeněk Nejedlý, Marie Majerová, Ivan Olbracht, Jiří Wolker, Josef Hora aj. Československý Prolekult byl formován podle sovětského vzoru. Sovětský Proletkult – název je utvořen ze začátků slov proletarskaja kultura – byl založen již v roce 1917 s cílem vytvořit „samostatnou duchovní kulturu dělnické třídy“. Působil paralelně s komunistickou stranou a s odbory. Zakládal lidové univerzity, kluby, dělnické akademie. Měl asi 400 000 členů, z toho bylo 80 000 umělců. Jeho předním úkolem bylo zvyšovat kulturní úroveň sovětského dělnictva, podílet se zejména na odstraňování vysoké negramotnosti. Na začátku dvacátých let byl kritizován za sektářství, protože byl příliš nezávislý na politické linii komunistické strany, byl různě transformován a posléze zanikl. V českých poměrech působení Proletkultu bylo poněkud jiné: u nás byla nejen obecná gramotnost, ale i tradice kvalitních kulturních časopisů obracejících se k dělnictvu, dělnictvem čtených (např. předválečné Rudé květy) a vydávaných sociální demokracií, národními socialisty, anarchisty apod.

Program proletářské kultury, k níž se Proletkult hlásil, se stal klíčovým tématem diskuzí na začátku 20. let. V jednom z posledních čísel Června (12. 5. 1921) Neumann formuloval 3 teze proletářské kultury:

„1. Kultura je produktem vládnoucí třídy, až začne vládnout proletariát, bude vytvářet proletářskou kulturu, která však postupně nebude třídní ale všelidská. „Osud kultury, která počne jako kultura proletářská, nebude tedy spjat s osudem jedné třídy; její osudy budou osudy společnosti socialistické […]

2. Proletářská kultura musí zaujmout stanovisko k předcházejícím kulturním hodnotám, […] povede s nimi veliký a slavný zápas, dlouhý a houževnatý. […] Mějme v prudké nenávisti hodnoty předchozích časů, i když tu a tam je obdivujeme. […] Nesmí být naší věcí, abychom uvědoměle navazovali na to, co bylo; dosti navazujeme nevědomky […] Sestupme do hlubin soudobého života pro surovinu vonící nedotčenou syrovostí a tvořme z ní zuřivé věci s očima obrácenýma k budoucnosti […]

3. Proletářská kultura je první etapou ke kultuře socialistické, bude „dílem duchovní elity revoluční a komunistické pro výkvět uvědomělého proletariátu“ (Neumann, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 127–129).

K programu proletářského umění se hlásili i další autoři, z nichž je třeba uvést zejména Josefa Horu, podle kterého byl fakt vyšší kulturní úrovně českého proletáře v jistém smyslu nevýhodou: naši lidé byli, jak soudil, prosáknutí buržoazní vědou a kulturou, její morálkou. Proto je třeba se co nejvíce odpoutat od tradičních hodnot, „brát jenom to, co nemá známky kapitalistické morálky, a pracovat raději se syrovým materiálem krystalizujícím v duších lidu pod vlivem socialistických nadějí“ (Hora, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 60). K tématu proletářského umění se vyjadřovali i nejmladší autoři, kteří v této době vstupovali do literatury a kteří utvořili v roce 1922 jádro Devětsilu: Jiří Wolker, Karel Teige, Jindřich Honzl, A. M. Píša, Artuš Černík, Jaroslav Seifert.

Pro Jindřicha Honzla je klíčovým pojmem proletářského umění třídnost, již vymezuje proti pojmu stranickosti. „V názvu ‚stranické umění‘ je hluboký rozpor, protože se oba pojmy vylučují tak přísně, jako se vylučuje charakternost a bezcharakternost! V pojmu ‚třídní‘ je však obsažena velká víra v lepší budoucnost lidstva, ‚třídní‘ má v sobě kladný, tvořivý význam“ (Honzl, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 62). Pro Karla Teigeho je nové umění uměním kolektivistickým: Vyslovuje „domněnku – anebo snad naději? – *že nebude napříště již tzv. velikého umění na rozdíl od druhořadé a odvozené produkce lidové, že bude jednotný peň umění*, nesoucí nové obrazy, neakademické a obsažnější než plocha pomalovaného plátna, symboly doby pro všechny žijící a věřící lidi. Že zkrátka beze stopy zaniknou dnešní individualistické formy uměleckého projevu, když umění, obecní i anonymní jako kdysi v gotice, nebude […] pouze způsob hýbat štětcem, pérem nebo dlátem, ani tajný technický vtip, ale nejprve modus vivendi osvobozeného lidství“ (Teige, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 95–96). Wolkerova přednáška *Proletářské umění* (jejím spoluautorem byl Karel Teige) zdůraznila, že základními rysy proletářského umění jsou revolučnost chápaná jako boj o budoucnost, kolektivismus, tendenčnost a zejména optimismus, „nespočívající ve víře v dokonalost stojícího světa, ale ve víře v možnost jeho zlepšení (Wolker, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 223).

V souhlasu s těmito názory vznikají i první díla proletářské literatury, básnické knihy Josefa Hory (*Pracující den* /1920/, *Srdce a vřava světa* /1922/, *Bouřlivé jaro* /1923/) a Jindřicha

Hořejšího (*Hudba na náměstí* /1921/). Prototypem proletářské poezie se stala zejména básnická sbírka S. K. Neumanna *Rudé zpěvy* /1923/, jejíž poetika je plně podřízena agitačnímu cíli. Neumann zapomíná na impulzy modernistických směrů, které propagoval ještě v knize Ať žije život!, nyní chce svou poezií burcovat dělnickou třídu k boji, šířit myšlenky třídní nenávisti a zejména oslavovat bolševickou revoluci v Rusku, v níž vidí příslib lepší budoucnosti pro celé lidstvo.

I když Rudé zpěvy silně zapůsobily zejména na mladé básníky, kteří se přihlásili ideologickému základu této poezie, jejich vývoj šel poněkud jiným směrem: idea revoluce spojená s myšlenou třídní nenávisti se v jejich pojetí mísí s polohou křesťanské pokory a pocitu lidské sounáležitosti, apelativnost abstraktních výzev s obrazností výrazně předmětnou a konkrétní. Navíc se setkávají s vlivem moderních básnických směrů, které ovlivňují jejich vidění světa a zejména způsob, jímž se jejich básně světa zmocňují.

Devětsil

První časopis, jímž se mladá generace prezentovala, *Orfeus,* vznikl v létě 1920, jeho redaktory byli Karel Teige a Ladislav Vladyka. Orfeus neměl dlouhého trvání, o několik měsíců později, konkrétně 5. října 1920, vzniklo Umělecké sdružení Devětsil (jméno mu dal Karel Čapek podle rostliny, která kvete na horách v časném jaru), jehož jádro tvořili vesměs absolventi pražských gymnázií, soustředění kolem Vladislava Vančury, který se také stal jeho prvním předsedou. Devětsil nechal v první fázi své existence stranou otázky umělecké formy, v prvním prohlášení, vydaném v prosinci roku 1920, své cíle charakterizoval blízko proletkultovskému pojetí umění: postavit se „do předního šiku s těmi, kdo nosí modré haleny a kdo jdou bojovat za nový život“ (cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 81). Členové Devětsilu soudí, že jednotlivec sám o sobě organizačně ani umělecky ničeho nedosáhne. Odmítají civilismus, formalismus a distancují se i od pravicových uskupení umělecké mládeže. První programové prohlášení podepsali mj. Artuš Černík, Josef Frič, Adolf Hoffmeister, Jaroslav Seifert, Karel Teige a Vladislav Vančura.

Celé jaro 1921 se odvíjely diskuze o programu. Zatím Devětsil neměl svou vlastní tiskovou tribunu a „devětsilovská“ čísla vycházela péčí S. K. Neumanna v Červnu (12/1921), v Kmeni a v Proletkultu (1922). Podporoval jej také Karel Čapek, ale postupně, jak se vyhraňoval politicky, se stáhl. V roce 1922 přicházejí do Devětsilu z venkova další členové, Jiří Wolker, Antonín Matěj Píša a posléze i Vítězslav Nezval.

Proletářské umění pro Devětsil však nebylo jen obsah a pozornost k adresátovi, ale i nová poetika, která hledala inspiraci v lidové tvorbě, objevovala baladu jako zdroj nové lidovosti, tíhla k demlovskému primitivismu, ale také byla – byť dosud nepřiznaně – inspirována moderní francouzskou poezií a německým expresionismem.

Teoretici Devětsilu vycházeli z představy, že se měšťácká kultura přežila. Měšťácké umění bylo podle jejich názoru sice dobré umění, jeho součástí bylo i umění sociálně orientované, ale jeho doba skončila. Začíná nové umění, jehož základem je revolučnost. Umělec odhazuje kult osobního, jeho tvůrčí postoj není mimo zástup, ale v něm. Cílem nového kolektivistického umění je vyjádřit hnutí mas, ale i důvody a smysl těchto hnutí, jeho rysem je tendenčnost a základním požadavkem je optimismus. Proletariát stojí u zániku jednoho a zrodu nového stylu: je jen předvojem toho, co přijde. Umělec je dělníkem krásy.

Diskuze o tom, jak má toto nové umění vypadat, byly značně temperamentní: jejich intenzita byla větší než intenzita vlastní tvorby, která byla v mnohém jen ilustrací těchto programů. Nastupující generace cítila potřebu dovršit rozpad základních autostylizací moderny započatý šrámkovsko-tomanovskou generací. Nové umění se chce ztotožnit s cítěním kolektivu. Z této touhy pak vyplývá, že umělec – nositel tohoto nového umění – nepohrdá „luzou", necítí potřebu odstupu od davu, ale naopak se touží do něj vřadit. Proti individualismu staví kolektivismus, proti artismu primitivnost, proti aristokratismu lidovost, proti složitosti prostotu, proti odstupu a cynismu soucítění. Literatura usiluje o okázalé zdůvěrnění světa (Wolkerova báseň Pokora měla původní název Zmenšení), chce uvidět svět jakoby poprvé, nestavět mezi sebe a svět složitou obraznost.

První samostatný tiskový podnik, jímž se Devětsil prezentoval, byl *Revoluční sborník Devětsil,* redigovaný Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem. Vedle proletářské poezie se tu prosazoval vliv avantgardních směrů. S tím ale nesouhlasil A. M. Píša a Jiří Wolker, dokonce na protest z Devětsilu odcházejí. V roce 1923 se konstituuje už homogennější skupina, k níž se připojují vedle spisovatelů i divadelníci, výtvarníci, architekti a která několik let spolupracuje: literáti Vladislav Vančura, Karel Schulz, Konstantin Biebl, Karel Konrád, František Halas, Jindřich Hořejší, Vilém Závada, Vítězslav Nezval, Artuš Černík, Jaroslav Seifert, Karel Teige, malíři Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen (vl. jm. Marie Čermínová), výtvarník a spisovatel Adolf Hoffmeister, divadelníci Emil František Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Jiří Voskovec, Jan Werich, tanečnice Mira Holzbachová a Milča Mayerová, skladatel Jaroslav Ježek, architekti Jarmil Krecar, Karel Honzík a Josef Havlíček, publicisté Julius Fučík a Bedřich Václavek a řada dalších. Sekcí Devětsilu bylo *Osvobozené divadlo*, organizace architektů fungovala pod názvem *ARDEV*, Bedřich Václavek stál v čele brněnského Devětsilu, který se podílel na vydávání časopisu *Host*. Sdružení Devětsil vydávalo i řadu dalších časopisů: *Most* /1921–1922/ (redigoval B. Kočí), *Disk* /1922–1925/ (redigoval J. Krejcar), *Pásmo* /1925–1926/ (redigoval A. Černík, F. Halas a B. Václavek), *ReD* /1927–1931/ (Revue Devětsil, redigoval K. Teige).

Proletářská literatura je v pojetí členů Devětsilu realizací ideologického konceptu, který se formuje okolo založení Komunistické strany Československa. Literatura však nechce být jen mluvčí těchto idejí, žádný z mladých básníků nejde cestou S. K. Neumanna a jeho Rudých

zpěvů, knihy apelativní politické poezie. Vytvářejí nový styl, který sjednocuje řadu podnětů: anarchistické odmítnutí 90. let, Neumannův civilismus, Šrámkův vitalismus, Demlovo pokorné křesťanství, proletářskou poezii Josefa Hory a Jindřicha Hořejšího, ale i vliv expresionismu, a zároveň nově definují úlohu poezie a pozici básníka.

Básník se stylizuje jako jeden z mnoha bezejmenných, často jako dítě. Zvýrazňuje tak svoji nevýznamnost, bezbrannost, bezelstnost: velicí a silní zavinili utrpení mnoha lidí, on je chce odčinit. Svou skromností chce čelit velkému a složitému světu plnému zla a křivd. Wolkerova báseň Pokora, která je obecně známá, není ojedinělá. Analogicky vyznívají básně Ivana Suka, Dalibora Chalupy, Zdeňka Kalisty, Adolfa Hoffmeistera.

Stanu se menším a ještě menším,
až budu nejmenším na celém světě.

Po ránu, na louce, v létě
po kvítku vztáhnu se nejmenším.
Zašeptám, až se obejmu s ním:
„Chlapečku bosý,
nebe dlaň o tebe opřelo si
kapičkou rosy,
aby nespadlo.“

Wolker: Pokora, *Host do domu*, 1921, s. 9

zmenším se zmenším
na malého človíčka
do srdce se vám schovám
to jsem já co stále ťukám
otevřte prosím
chtěl bych se státi hodně velkým
abych vám mohl snést

modré z nebe

Hoffmeister: Báseň, cit. dle Wolker: *Zasvěcování srdce*, 1984, s 23

Scenérií této poezie je všední den, jehož krásu básníci objevují. Zdůrazňují v něm ty motivy, které navozují představu komunikace mezi lidmi: poštovní schránka, listonoš, dopis.

A když jsem dopsal veselé verše
dal do obálky a zalepil,
tak jako polibek známku jsem přilepil,
a s kynutím hlavy,
a s úsměvem do schránky hodil,
aby se propletly desítkami rukou,
aby se na každou usmály,
aby k vám došly, na pozdrav
vám kynuly

Suk: Verše, *Lesy a ulice*, 1920, s. 9

Domovu, který je pro ně přístavem klidu a lásky, vévodí kamna jako zdroj tepla, vaří se na nich jídlo pro rodinu, která se schází kolem stolu jako symbolu lidské pospolitosti.

Tu se probudí na celém světě ranní
písničky
kávových mlýnků a červených postelí,
s rozhřátých kamen to zavoní
a dělnické ženy zalévají modré
bandasky,
aby v ulicích teple kvetly
a rozkvétaly do lásky

dobrého jitra.

Kadlec: Ráno, *Svatá rodina*, 1927 s. 41–42

Láska je v této poezii vztahem srdcí, ne těl. Smyslovost dožívajícího vitalismu je nahrazena potřebou laskavosti a porozumění. Milostný cit není záležitostí smyslů, ale také ne romantického poblouznění. Je součástí každodennosti, není individuální (mluví se obecně o milé a milém, kteří jakoby neměli vlastní jména a individuální tvář). Ani básník se necítí výjimečnou individualitou, ale splývá s lidmi, kteří ho obklopují a s nimiž se solidarizuje.

Ty nejsi jenom moje milá,
jsi také žena, která se v bílý chléb
proměnila.
a já jsem hospodář a budu večeřeti.

Kadlec: Milostný hospodář, *Svatá rodina*, 1927, s. 67

Častý motiv nemoci a smrti, který se zde objevuje, je spojen rovněž s projekcí lyrického hrdiny jako součásti širšího kolektivu. Nemoc a smrt je často spojena se sociálním zlem, je důsledkem bídy.

V nemocničním sále,
kde opatrovnice tančejí jako tanečnice
mezi lahvičkami s lebkou a meči
a mezi plameny bolesti,
stáli jsme dopola nazí a bledí jako křída
my chlapci z předměstí,
neb všecky nás přemohla a nám na prsou klečí
předměstská bída.

Seifert: Děti z předměstí, *Město v slzách*, 1921, s. 23

Sociální téma promítají do křesťanského mýtu. Obraz Svaté rodiny stejně jako obraz ukřižovaného Krista se stává důležitým motivem, který zde nabývá profánního významu. Kristus je obrazem všech ubohých, chudých, trpících a ponižovaných, jeho matka prožívá své mateřství tragicky, protože nemůže dítěti dát to, co potřebuje, jako mnohá proletářská matka a předvídá jeho tragickou oběť. Je ale i – ve smyslu tradičního mariánského kultu – útočištěm trpících. V básni Město v slzách Jaroslav Seifert přirovnává pavlač, místo, kde se lidé po těžkém dnu plném práce setkávají a spolu hovoří, k „náruči Marie Panny“. Vize revoluce je v této poezii často vysloveně naivní, spojena s primitivní představou sociální spravedlnosti, která jednou nastane:

My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým,
dnes do uší hřmíme: my chceme vše, my chceme více,
my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím,
k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice;
demonstrujeme a pravíme důrazně: nechť nezapomíná
nikdo z vás pánů tam nahoře,
my také chceme píti láhve burgundského vína
a jísti marinované úhoře
a je v nás pevná a nezdolná víra,
že také jednou zasednem si v klidu
ke stolům, k bochníkům ementálského sýra
a za všechen ten žal a za tu všechnu bídu
z přemíry hojných země darů
i my si chceme vybírat ty nejchutnější,
uzené lososy, salámy, šunku a bečky kaviáru
a protože v železnou logiku dějin pevnou chováme důvěru,
věříme, že i my si jednou přihnem z lahví likérů,
a za příkoří, jež my i naši předkové musili vytrpěti,

budem se potom v autech vozit my i naše děti.

Seifert: Slavný den, *Samá láska*, 1923, s. 30–31

Jiří Wolker /1900–1924/ patří k nejvýznamnějším básníkům počátku dvacátých let. Pocházel z měšťanské rodiny z Prostějova. Vyrostl v chráněném prostředí jako milovaný a hýčkaný syn, vynikající student s uměleckými ambicemi. Ani léta války nijak výrazněji nezasáhla do poklidného mikrosvěta, v němž vyrůstal. Po maturitě odešel studovat do Prahy práva, zde ve studentském prostředí potkal řadu mladých básníků. Na jeho politický vývoj měl vliv už jeho středoškolský profesor, v Praze se postupně stále více přimyká k levici. Stává se členem Komunistické strany Československa. První knížku nazvanou *Host do domu* má připravenou k tisku již v roce 1920 a ještě před tím, než byla vytištěna, píše báseň, *jedinou báseň, na niž bylo tehdy lze žárlit v Čechách*, jak říká Vítězslav Nezval, *Svatý Kopeček.*

Sbírka *Host do domu* /1921/ získala vynikající kritiky, oceňující zejména její intenzivní lyrismus, plynoucí z objevování krásy věcí všedního života, ze zdůvěrnění každodenního světa. Cestu k úspěchu Hosta do domu otevřelo však především otištění Svatého Kopečku v Neumannově časopise Červen v květnu 1921 (později, v druhém a dalších vydáních, se tato báseň stává čtvrtou částí Hosta do domu). Zejména díky ní se Wolker stává uznávanou autoritou nastupující generace, ať již formujícího se Devětsilu, nebo brněnské Literární skupiny, kam po rozchodu s Devětsilem přechází.

Svatý Kopeček je jednou z prvních českých básní, která se vyrovnává s podněty Apollinairova Pásma. Je to polytematická lyrickoepická báseň, jejíž osnovu tvoří záznam jednoho dne prožitého na Svatém Kopečku u Olomouce, kam přijel básník navštívit nemocnou babičku. Báseň je nezastřeně autobiografická (hrdinou je chlapec, který odešel na studia z domova, po kterém se mu stýská, je zraňován světem, přemýšlí o životě a svém životním úkolu), je konkrétně lokalizována, vystupují v ní vedle autora také jeho přátelé, konkrétní lidé s konkrétními jmény:

Vida, tu Karel Šnajdr, můj prastarý kamarád, ve skutečnosti stojí,

dnes, jako vždy, rámec našemu přátelství dělá sekera, trakař, pařezy a trochu chvojí,

[…]

Po sedmé hodině půjdu jak jindy pod okno zapískat,
z města už vrátil se Bohuš Tureček, můj druhý kamarád

Wolker: Svatý Kopeček, *Host do domu,* 1981, s. 65–67

Mísí se tu obraz krajiny, dojmy z procházky lesem, setkání se známými v hospodě a diskuze o uspořádání světa:

žádná víra není laciná, kterou jsi šťastný a laskavý,
z polínek u kamen dítě pro maminku zázračný zámek vystaví,
my nejsme rozumní, kdo by byl rozumný ze všech nejvíce,
nedal by šesták stařence žebrající na konci města u nemocnice,
a nemoc nechodí jen po lidech, ale i po horách a po celém světě
na modré pasece my chlapci se shodli, že, světe, uzdravíme tě.

Wolker: Svatý Kopeček, *Host do domu,* 1981, s. 66–67

Přes nadšení, které báseň vzbudila v Nezvalovi, v té době pro sebe objevujícího svět Apollinairovy poezie (působí u nás díky kongeniálnímu překladu Karla Čapka), se objevují i kritické výtky, a to zleva i zprava: Jaroslav Seifert ve Svatém Kopečku postrádá tendenci a komunistickou disciplínu, Arne Novák v básni vidí primitivistické žvatlání, Antonín Veselý poznamenává, že se báseň rozpadá do podivné rébusovité tříště. Báseň byla i příčinou trpkosti mezi přáteli. Zdeněk Kalista obvinil Wolkera, k jehož nejbližším přátelům tehdy patřil, že ve Svatém Kopečku plagoval jeho vlastní báseň Růženec. Tato příhoda naznačuje, kolik bylo ve Wolkerově básni generačního, respektive, že pokusy o české „pásmo“ byly v té době ve

vzduchu. Ostatně se o ně krom Kalisty pokoušeli Svatopluk Kadlec (Svatba), Konstantin Biebl (Jeden den doma, později Nový Ikaros) a posléze i Vítězslav Nezval (Podivuhodný kouzelník, Edison).

Pásmo, tento Apollinairem vytvořený žánr lyrickoepické polytematické básnické skladby, se zdá mimořádně užitečným nástrojem, který básníkovi umožňuje vyjádřit dobu, jež „duní rázem válek, třídními boji, pádem civilizace a komunistická země rodí se z chaosu jako na počátku světa“ (Seifert, 1921, s. 7, předmluva Vladislava Vančury). Báseň má být nedefinitivní, otevřená, schopná zrcadlit skutečnost v pohybu. I volný verš je v tuto chvíli vnímán jako svazující, báseň mají tvořit výkřiky, má zrcadlit rytmus lidové mluvy „bolestně cítěná nehotovost je stokrát cennější než epigonské napodobování starých forem a obsahů“ (Götz, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 114).

Druhá Wolkerova sbírka, *Těžká hodina* /1922/, byla věnována A. M. Píšovi. Jejím tématem je proměna životního postoje. Básník zde klade důraz na aktivitu ve prospěch ponížených a trpících: život je třeba statečně a užitečně prožít. Objevují se zde první balady (Wolker v té době hovoří o záměru napsat knihu balad, které považuje za vhodný básnický žánr, dobře vyjadřující jeho životní postoj, ale také za žánr, který je schopen nejsilněji zasáhnout lidového čtenáře svou blízkostí k folklóru), Balada o snu, Balada o očích topičových a Balada o nenarozeném dítěti, které s naléhavostí exponují citlivá sociální témata. Epika je pro Wolkera jednou z možností vyjádřit revoluční přesvědčení: úkolem poezie je podle jeho přesvědčení boj, básník je mluvčím kolektivu, vyjadřuje to, co dělník cítí. Motiv srdce, příznačný pro Hosta do domu, je vystřídán motivem rukou, rukou dělníka, postava chlapce postavou muže.

Nemoc a předčasný skon mladého básníka v lednu 1924 jen zesílily zájem o jeho poezii. Dojímavý příběh jeho umírání jakoby splynul s postavami jeho básní: okolo Wolkera vzniká přímo kult, který je dokonce vnímán jeho vrstevníky jako cosi svazujícího a bránícího dalšímu vývoji. Článek Dosti Wolkera, napsaný Artušem Černíkem, Františkem Halasem a Bedřichem Václavkem rok po jeho smrti, je pak impulzem ke generační polemice.

K Wolkerově přátelskému kroužku patřili Zdeněk Kalista, A. M. Píša a Svatopluk Kadlec. Oscilovali mezi devětsilovskou orientací na moderní francouzskou poezii, která dala základ poetismu, a silně sociálně laděným expresionismem. Proto se také sblížili s brněnskou Literární skupinou.

Zdeněk Kalista /1900–1982/ se v době studií věnoval literatuře, patřil mezi přední znalce moderní francouzské poezie, z níž překládal, stejně jako z literatury italské. O svém přátelství s Jiřím Wolkerem a o atmosféře jejich společných literárních začátků píše v knížce *Kamarád Wolker* /1933/. Jeho první básnická knížka, *Ráj srdce* /1922/, podobně jako Wolkerův Host do domu (prý si dokonce vyměnili názvy svých prvotin), je založena na předmětném vnímání světa, který ho obklopuje. Dominují zde motivy pokory, křesťanské symboly lásky k bližnímu a soucitu s trpícími. V dalších sbírkách, *Zápasníci* /1922/, *Jediný svět* /1923/, *Vlajky: Barevná romance* /1925/, *Smuteční kytice* /1929/, dominuje křehká milostná lyrika. V dalších letech převládl nad poezií zájem o odbornou historiografickou práci. Stal se uznávaným znalcem českého baroka (publikoval např. studie Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic, Bohuslav Balbín, Úvod do politické ideologie českého baroka, Blahoslavená Zdislava, Tvář baroka aj.). Jeho úspěšnou vědeckou dráhu po únoru 1948 přerušilo obvinění z protistátní činnosti. V roce 1951 byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen na 15 let vězení, v roce 1960 byl propuštěn, 1966 plně rehabilitován. V posledních letech života psal paměti (byly vydány až po roce 1990), které jsou zajímavým svědectvím o době, v níž žil.

Dalším z přátelského okruhu Jiřího Wolkera byl **Antonín Matěj Píša** /1902–1966/. Vystudoval na Filozofické fakultě Karlovy univerzity bohemistiku a celý život se věnoval literatuře. Ve dvacátých letech vydal pět básnických sbírek. Po básnických začátcích se však věnoval literární kritice a historii. Přijal místo v redakci sociálnědemokratického listu Právo lidu, kde působil do konce roku 1938 a tiskl tam pravidelně literární kritiky.

Svět Píšovy poezie je ovlivněn myšlenkami unanimismu, ale i poválečnou vlnou vitalismu a zejména expresionismem. Věci kolem člověka jsou blízké a důvěrné, prostor, v němž se pohybuje, je citově oživený. Ke světu, v němž žije, pociťuje pokorné přátelství. Na poetiku jeho nejvýznamnější básnické sbírky *Nesrozumitelný svatý* /1922/ měla nepochybně vliv četba Apollinaira: přečetl Pásmo a pravděpodobně poprvé v české poezii se pokusil napsat báseň bez interpunkce. To mu mělo pomoci zachytit proud života plný pohybu a děje, vyjádřit pocit změny. Verš osciluje mezi metricky pravidelným a volným, mezi rýmovaným a nerýmovaným. Objevují se tu volná asociativní spojení jednotlivých představ. Pro jeho básně jsou charakteristické přeskoky od tématu k tématu, skutečnost se rozkládá na mnoho střípků. Naproti tomu další sbírka, *Pozdravy* /1923/, obsahuje rétorickou proletářskou poezii, jejíž mluvčím se

stal zejména knížkou literárních kritik a programových statí *Soudy, boje a výzvy* /1922/, na niž navázal souborem statí *Směry a cíle* /1927/. Kritice zůstal věrný, i když se jako básník odmlčel. Soubory jeho kritik, vesměs uveřejňovaných v meziválečném období v Právu lidu, jimiž soustavně komentoval literární vývoj, vyšly v šedesátých letech (Léta dvacátá, Léta třicátá, Stopami poezie, Stopami prózy, Stopami dramatu a divadla aj.). Dále je autorem monografií o Ivanu Olbrachtovi, Otakaru Theerovi, Josefu Horovi, editorem díla Jiřího Wolkera, o němž zamýšlel napsat monografii, a spisů Ivana Olbrachta a Marie Majerové.

Poslední z Wolkerova okruhu byl **Svatopluk (Svata) Kadlec** /1898–1971/. Otec byl redaktorem čtrnáctideníku Český sever. Studoval v Praze a v Roudnici nižší gymnázium, po něm vyšší průmyslovou školu v Praze. V roce 1916 složil válečnou maturitu a byl odveden do armády. Bojoval na východní a jižní frontě. Po válce studoval techniku, studia však nedokončil a živil se jako herec, nejprve u kočovné společnosti, pak krátce hrál na některých scénách v Praze. Od roku 1928 se profesionálně věnoval literatuře, zejména překladatelství: jeho zásluhou vychází poprvé česky celá Baudelairova sbírka Květy zla, překládal další prokleté básníky, Paula Verlaina, Artura Rimbauda a další francouzské autory, např. André Mauroise, Maxe Jacoba aj. Soupis jeho původního literárního díla obsahuje šest básnických sbírek a dvě dramata. Jeho prvotina *Svatá rodina* vyšla opožděně až v roce 1927 a zrcadlí všechny vlivy, které na tuto skupinu básníků působily: apollinairovské uvolnění, primitivismus, sociální ladění. I on nalezl cestu do brněnské Literární skupiny.

I když dílo **Jaroslava Seiferta** /1901–1986/ má své vrcholy ve třicátých letech a posléze v letech šedesátých a sedmdesátých, už jeho první sbírka *Město v slzách* /1921/ je důležitou knihou proletářské poezie. Seifert, na rozdíl od skupinky autorů okolo Wolkera, pocházel z proletářské rodiny a život dělníků znal z autopsie. Město v slzách je věnováno *básníkovi z nejmilejších S. K. Neumannovi* a je uvedeno „devětsilovskou" předmluvou Vladislava Vančury. Je výzvou k uskutečnění revoluce, takové, jaká proběhla v říjnu 1917 v Rusku, o níž Seifert tehdy věřil, že uskutečnila sen o spravedlivém uspořádání světa: „a věřím / v Komunistický manifest, / věřím, že přijde jednou den, / kdy i já budu spokojen, / věřím že i já budu jednou pánem / a vysoko, vysoko nad Prahou / poletím aeroplánem" (Seifert, 1921, s. 61). Ústřední obraz sbírky, město v slzách, je inspirován Neumannem (Sen o zástupu zoufajících – báseň Stráň chudých lásek), metaforika však často odkazuje na biblický příběh, je neintelektuální,

výrazně citová, jakoby protimodernistická. Vlnou modernismu je Seifert zasažen až později, ve svých dalších sbírkách, kdy opouští svět proletářské poezie.

Diskuze o proletářské poezii se vedly i mimo okruh Devětsilu. Časopis Most uveřejnil v roce 1922 anketu, v níž oslovil významné představitele tehdejší české literatury a požádal je o vyjádření ke třem okruhům problémů: jaké otázky pokládáte dnes za nejnaléhavější pro umělecké tvoření, co soudíte o snahách nejmladší básnické generace, co soudíte o tendenci proletářské, komunistické a třídní. Z oslovených odpovědělo jen sedmnáct respondentů, ale i jejich odpovědi byly v podstatě distantní: Karel Čapek odmítl tento způsob ptaní jako bezcílný, řada dalších respondentů zdůraznila, že je třeba odlišit program a vlastní tvorbu, resp. že za umělce nehovoří jeho programová prohlášení, ale tvorba. Otokar Fischer se domníval, že závazně lze odpovědět uměleckým dílem, nikoli uměleckým programem sebepromyšlenějším a sebečasovějším. F. X. Šalda, stejně jako F. V. Krejčí, zdůraznili, že v umění nejde o to něco „řešit", umění má vyslovit život, vytvářet a formovat ho, tvorba není napodobování, je vytváření toho, co bude. Přesto však byla Šaldova pozice sympatizující – interpretoval si totiž po svém komunistické směřování mladé generace: „Není vůbec sám duchový smysl tvorby od věků v tom, že básníci sbližují věci nejcizejší, vyrovnávají vzdálenosti, ruší rozdíl mezi subjektem a objektem, vepřádajíce všecko, svůj život jako život lidstva a vesmíru, v touž živou tkáň lásky? Karakterisuje-li si a odívá-li si nejmladší generace tuto pravou tvůrčí touhu objektivistickou a nadosobní jako snahu po umění třídním, proletářském a komunistickém, kdo může jí toto zazlívati? Jenom obmezenec, který neví, že komunism není jen program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a vesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské. Řekl jsem již jindy, že sympatie těchto nejmladších ke komunismu nepokládám za vylhané ani chvilkové, nýbrž právě za výraz této touhy náboženské, byť napolo uvědomělé, byť zapírané ve své podstatě" (Šalda, 1959, s. 71). Arne Novák zdůraznil, že v umění jde o člověka a ne o straníka, a dále že „těsným jehlovým uchem třídního a politického stranictví vcházejí do božího království umění jenom velbloudi" (Novák, cit dle Vlašín a kol., 1971, s. 18).

Josef Knap, který diskuzi organizoval, ji také shrnul: „Mnozí staří, usedlí a rozvážní mužové se děsí, že všecka mládež tvoří komunisticky, třídně. Jiří Wolker mluvil však za skupinu Devětsil. V kterémsi čísle Proletkultu byl jejich seznam. Vedle nich je daleko větší počet

literární mládeže, která stojí stranou tohoto přísně skloubeného spolku komunistických umělců. Podávaje tu resumé ankety, názory své a redakce Mostu, snad jsem i místy promluvil za ně. Sami za sebe mluví svým dílem, ne manifesty“ (Knap, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 329).

Poetismus

Je třeba prchnout na okraj umění, k hranicím života.
(Apollinaire, 1965, s. 28)

Poetismus vzniká stejně jako proletářská poezie v okruhu Devětsilu na počátku 20. let. V některých sbírkách Jaroslava Seiferta, Konstantina Biebla, A. M. Píši, Františka Halase a dalších autorů nacházíme vedle sebe jak proletářské básně, tak poezii poetistickou. Spojníkem je politická orientace básníků. Poetismus – na rozdíl od proletářské poezie, čerpající z podnětů sociálně laděné lyriky – lze chápat jako bezprostřední pokračování kubismu, futurismu, kubofuturismu, dadaismu, tedy avantgardních -ismů, které se objevily před válkou a během ní ve Francii, v Itálii a v Rusku. Apollinaire a postapollinairovská poezie francouzská, Alfréd Jarry (autor Krále Ubu a Nadsamce), Charles-Louis Philippe (Bubu z Montparnasu) a prokletí básníci, to jsou inspirační zdroje, z nich poetika poetismu vychází, stejně jako z dadaistických experimentů, ale i z naivního umění a umění primitivních národů. Významnou roli sehrála předválečná publicistika bratří Čapků a S. K. Neumanna, která byla zaměřena na výklad těchto uměleckých osobností a směrů stejně jako první ročník časopisu Červen /1918/, kde se právě takto pojatému modernímu umění dostalo prostoru. Spojnici mezi mladou českou poezií a mezinárodní avantgardou vytvářely i překlady Karla Čapka, jeho *Francouzská poezie nové doby* a posléze překlad Apollinairova *Pásma*, uvádějící do české poezie postupy dosud neobvyklé, hravost, uvolněnost představ, ale i vysokou míru konkrétnosti, která jakoby z poezie vytlačovala složitou metaforiku předchozí symbolistické epochy. Okouzlení Apollinairem je vyjádřeno opakovaně a mnohokrát různými autory. Vítězslav Nezval například píše: „Když mně po prvé padl do ruky Čapkův překlad Apollinairova Pásma, […] vím, že jsem si s touto básní, kterou jsem si později osudově zamiloval, nevěděl zpočátku rady. Teprve když Apollinairovy Zvony či Rýnská podzimní rozezvučely celé mé srdce, vrátil jsem se k Pásmu a našel v něm báseň, nad niž není větší v dvacátém století“ (Nezval, 1959, s. 65). Podobně vyznívá i báseň Konstantina Biebla Generace.

Guillaume Apollinaire sedí Ve Zlaté Studni

Nikdo ho nezná
Ačkoli všichni básníci u vedlejšího stolu
Pijí nejlepší francouzská vína

Kdyby teď přišel my bychom ho obklopili
Láska kterou zná jen slova
Vy jste Guillaume Apollinaire

My jsme mladí básníci a staří nezdvořáci
Říkají nám poválečná generace
Která chodí po vinárnách
Zatím my jsme pili víno, víno jež pil Apollinaire
Chutnalo nám kouřit si z lulky
Mnoho kouřil Apollinaire

My se také pokoušíme
Dělat nové obláčky

Biebl: Generace, čas. *Rozpravy Aventina*, 1930, roč. 5., č. 32, s. 412

Na Apollinairově poezii silně působila její konkrétní obraznost, založená na bezprostředním vnímání soudobého světa. Objevuje poezii obyčejné každodennosti, působí střízlivostí a vyjadřuje s humorem imaginativnost moderní doby. Zmínka o Praze, která se mihne Pásmem, stejně jako motiv Ahasvera, s nímž se básník prý setkal v Praze, učinila Apollinaira pro české básníky dvojnásob drahým.

Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
Cítíš se zcela šťastnen na stůl růži ti dali
A místo abys psal svou povídku lenošíš pohříchu
Hledě na mandelinku spící v růžovém kalichu

V achátech Svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy
Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich objevil jsi
Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
A ty couváš ve vlastním životě pomalu
Jda na Hradčany a poslouchaje k večeru
Jak v hospodách české písně zpívají

Apollinaire: Pásmo, cit. dle Čapek: *Francouzská poesie a jiné překlady,* 1957, s. 147

Program poetismu byl formulován Vítězslavem Nezvalem a Karlem Teigem. Ve stati Umění dnes a zítra například Teige říká: „*V novém světě je nová funkce umění*. Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírati a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jako součást života. Je to jiná než artistní koncepce. Nechť je umění duševní hygienou, právě tak jako je sport hygienou fyzickou. Nechť je rovnocenno a souměřitelno spíš se sportem nebo popřípadě s akrobacií […] než s mystikou, metafyzikou, náboženstvím, když rovnocennost kultury psychické i fyzické není dnes heslem, ale faktem. […] KRÁSA nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění […] je vytvářet analogické krásy a vyzpívat závaratnými obrazy a netušenými rytmy básní VŠECKY KRÁSY SVĚTA“ (Teige, cit dle Vlašín a kol., 1971, s. 377–381).

V manifestu *Poetismus* je směr charakterizován jako *umění života, umění žít a užívat, umělecké dílo je dar, hra bez závaznosti* a dále Tegie píše: „Nová krása zrodila se z konstruktivní práce, jež je základnou moderního života. […] *Poetismus* je korunou života, jehož bází je konstruktivismus. […] je nejen protiklad, ale nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse. Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, *ve světě, který se směje* […] Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. Posunuje emfázi směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů, je ukazatelem cesty, která odtud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, neboť je to cesta života. […] Poetismus je bez filosofické orientace. […] Není světovým

názorem – tím je nám marxismus, ale životní atmosférou […] Mluví patrně jen k těm, kdož jsou z nového světa, a nehodlá být pochopen a zneužit paséisty. Harmonizuje životní kontrasty a protiklady […] Život sám o sobě, v únavě práce a jednotvárnosti dní, byl by prázdnou nesmyslnou formou, kdyby mu chybělo oživující srdce, pružná senzibilita, tak stala se poezie jediným účelem soběúčelného života. Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!“ (Teige, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 555–560).

Vítězslav Nezval na tuto situaci vzpomíná značně emocionálně: „Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umírati – jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťujíce atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světel v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme *poetismus*“ (Nezval, cit dle Vlašín a kol., 1971, s. 26).

Jeho výklad poetismu obsahuje – mimo jiné texty – stať *Papoušek na motocyklu* čili o řemesle básnickém: „*Jsem zaujat pro svůj způsob*. Básníci minulého času holdovali filosofii. Myšlenka. Její nenadálé odstupňování. Dedukce, indukce, rozvedení syžetu, závěr. Logika pojmů všacených do slavnostního hávu. Hú, jaká práce! – Plesnivé nevlídno pracoven. Myslitelé. […] Jsem v neustálém kontaktu se svým trávením. Všecky smysly v chodu. 36 antén a instinkt věčně protékající. Všecky se slévají v jediném bodu šachovnice. Souhrn chvění a jeho šipky – hle senzibilita“ (Nezval, cit. dle Vlašín a kol., 1971, s. 566–567).

Karel Schulz v próze *Sever, jih, východ, západ* se vyznává: „Miluji tě světe, s hlučnými městy, proudícími davy, širokými pustinami a modří nebes. Miluji tvé cesty a tvá dobrodružství, dobrodružství ne člověka, ale dobrodružství světa. Vyznávám lásku pracím rukou lidských a tvým pralesům. Miluji měsíc na nebi a světla elektrických žárovek“ (Schulz, 1923, s. 137).

Proti tendenčnímu proletářskému umění, s nímž poetismus pojí personální unie, je zde proklamováno umění pro svátek, pro radost, umění jako hra. Poetisté se s jistou provokativností ptají, proč dělník raději čte bufalobilky, chodí do cirkusu a do kina na Chaplina nebo Fairbankse, než aby se zabýval vážnou literaturou, prezentující mu ideologické a tendenční umění. V dopise, který napsal v té době Vítězslav Nezval Jiřímu Mahenovi, říká: „Teige, Vančura a několik jeho kamarádů poznalo, že nás nespasí umění sociální naděje, že se nám

prostí lidé neprosí o sociální zkušenost“ (Nezval, 1981, s. 246). Teigův slogan *svět, který se směje, svět který voní* navozuje kult radosti a přátelského porozumění, které je vyzdvihnuto proti třídnímu boji a programové třídní nenávisti. Poezie má přinášet radost ze života, a ne zvyšovat stres z bídy a revolučního boje.

Řekli jsme, že poetismus navazoval na vitalistickou a civilistickou poezii devadesátých let, zejména tvorbu Šrámkovu a Neumannovu. Přesto je jiný: odmítá „šrámkovství“, jistou rozmytou neurčitost vitalistické poezie, stejně jako civilistickou abstraktnost a odtažitost. Poučen na Apollinairovi nechá do básně vstoupit velmi konkrétně pojmenovanou realitu, proti neurčitému šrámkovskému „kdosi“ a „kdesi“ jsou souřadnice jeho světa určeny množstvím konkrét a vlastních jmen. Civilizace v pojetí poetistů se rovněž liší od civilizace Neumannovy: je tu pro člověka, její kult je kultem ne abstraktního pokroku, ale života, který díky technickým vynálezům dostává nové kvality. U Neumanna je civilizace jaksi nadřazena lidskému údělu, zde je civilizace vztažena k lidskému osudu, lidé v ní bydlí, jsou jí obklopení. Tvoří ji nejen velké věci, ale i drobné detaily každodenního života. Poetisté zachycují městskou krajinu, ulice, jimiž chodí lidé do práce, na níž se odehrávají lidské životy. Je to město barů a music hallů osvětlené neony. Technika moderní civilizace není člověku nepřátelská: letadla, bezdrátová telegrafie, balóny, zaoceánské parníky, spací a jídelní vagóny, kino, noc se světly ne hvězd, ale elektrických světel splývá se světem němého filmu, světem cirkusů, exotikou dalekých krajů.

Nový obsah hledá nový básnický výraz. Jeho vývoj předznamenaly Čapkovy geniální překlady, které, podobně jako svého času překlady moderní francouzské poezie Jaroslava Vrchlického otvírající cestu českému symbolismu, uspíšily vývoj české poezie. Vítězslav Nezval připomíná, jak na něj silně zapůsobily překlady Apollinairových Zvonů a Rýnské, které imituje např. v básni Cukrová balada:

Švec Konstantin a Berta s čalouníkem
jdou na jarmark tu neděli
Sušenek kornout švihák nadělí
a Konstantin se skryje za patníkem.

Až půjdou zpět svým šidlem máchne švec

a do příkopu 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

Nezval: Cukrová balada, *Pantomima,* 1924, s. 57

V komentáři k Francouzské poezii nové doby Nezval píše: „Karel Čapek má velmi výjimečný a velmi zvláštní podíl na přeměně českého básnického jazyka. Osvojil si do posledního odstínu kulturu řeči všech těch, kdož začátkem XX. století vedou české básnické slovo, tehdy ještě parnasistní, mnohomluvné, symbolicky rituální, k prostotě vyššího stupně. Dykova úspornost výrazových prostředků a působivá zkratka myšlenky, Sovův dramatický lyrismus, Tomanova melodika a novoprimitivistní Šrámkova slovní jímavost jsou pozadím, na kterém vynalézá Karel Čapek prostotu, úspornost, melodiku a nenucenost zcela novou, vyplývající z nového básnického ducha“ (Nezval, 1957, s. 5–6).

Není to ale jen Nezval. Také Jaroslav Seifert v úvodní básni sbírky Na vlnách TSF cituje z Pásma jednu ze slavných metafor, když apostrofuje Eiffelovu věž, dominantu moderní Paříže, slovy *pastýřko Eiffelko*. Jeho procházka po Paříži je cestou ve stopách velikého básníka:

Vaši hlavu v bílých obvazech vidím před očima věčně
a je to k smíchu opírám se o lafetu starého děla
tma zavírá přede mnou Průvodce po Paříži
eolovou harfou je Eifelka slyš vítr události a krásy

Nadouvá plachty umění Ó mrtvý kormidelníku

Seifert: Guillaume Apollinaire, *Na vlnách TSF*, 1925, s. 7

Vítězslav Nezval /1900–1958/ nepatřil k zakládajícím členům Devětsilu, přišel do Prahy o něco později a z počátku se stavěl ke snahám svých vrstevníků s rezervou. Velmi brzy se však stal jednou z vedoucích osobností mladé generace pro svůj vynikající básnický talent, skvělou obraznost a lehkost v zacházení s básnickým jazykem. Měl vynikající cit pro verš a smysl pro rým – v tom smyslu je srovnatelný z českých básníků snad jen s Vrchlickým. První básnické knížky, později souborně vydané pod titulem Básně noci, *Most* /1922/, *Pantomima* /1924/, *Menší růžová zahrada* /1926/, *Básně na pohlednice* /1926/, *Akrobat* /1927/, *Edison* /1928/, ale i divadelní hry *(Depeše na kolečkách* /1926/), eseje (*Falešný mariáš* /1925/) a prózy (román *Kronika z konce tisíciletí* /1929/) jsou realizací programových prohlášení. Je zřejmé, že pro Nezvala nejsou přehrady mezi jednotlivými literárními druhy a žánry: krátké básničky, slovní hříčky, stejně jako apollinairovské lyrickoepické skladby volně přecházejí do prozaických útvarů. Všechny jsou založeny na řetězení představ, vybavovaných metodu asociace: důležitou úlohu hraje rým a asonance, které spojují zdánlivě nespojitelné.

Nejprve pohrdání lakomci!
Obraz jenž žhářsky zapaluje!
Žonglérství lůzy když se korunuje
a lásku teprv ku konci

My jsme ta garda uličníků
atleti básníci a kurvy v jednom šiku
Až bude nejhůř doma za pecí
do Austrálie rovnou utéci

A jinak s aeronauty v jedné řadě
tančiti Rag-Time na barikádě

z měšťáckých lebek sádlo na šrouby
až sloni k pochodu nám zatroubí!

V dělnickém baru za hudby střelných ran
své básně koktat žhavým nevěstám
pod trestem smrti stíhat potraty
a plíti na literáty

Mít šarlatánskou eleganci!
Ve varieté dovést změnit nudnou stanci
a vést si s nedbalostí srdečně
Ostatní přijde samo konečně

Nezval: Poetika, *Pantomima,* 1924, s. 29

Žijeme v době, kdy možné se stává nemožným,
dnes je nemožno psáti třicet roků básně,
je třeba vynalézat minutu za minutou,
zachránit, co se dá zachrániti, a nemít ani chvíli pokoje.
Sbohem, rodino Harlekýnů,
zachovali jste světu půvab přes všecka strádání,
bylo potřeba psáti elastické básně, abychom se mohli radovat,
bylo třeba mnoho zapříti a stavět se čirým bláznem.
Objevy! Dnes je těžko státi se velkým vynálezcem, to jste si uvědomili,
nedbat zákonů přírody a státi se čirým zázrakem
a potom celý život vléci za sebou jak rakev,
bude třeba píti čtyři pět roků bezohledně život
a ostatní dny prosnít v neustálém opojení,
jež je naším osudem, Li-tai- Pe.

Nezval: Poetika, *Zázračné proměny*, 1980, s. 38

Básnická prvotina **Jaroslava Seiferta** /1901–1986/ *Město v slzách* /1921/ byla jednou z klíčových knih proletářské poezie. Ještě sbírka *Samá láska* /1923/ Seiferta vřazuje do kontextu proletářské poezie. Už ve svých začátcích je ale zasažen vlivem avantgardních směrů. Hravost, uvolněná fantasie, konkrétní obraznost a radostný pohled na život odpovídaly jeho osobnosti. Sbírka *Na vlnách TSF* /1925/ (Télégraphie sans fils, tj. bezdrátová telegrafie, později pod názvem Svatební cesta), která vyšla v pozoruhodné typografické úpravě Karla Teiga, je věnována *Teigemu, Nezvalovi, Honzlovi* a je uvedena mottem *Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích* parafrázující známý Máchův verš, představuje svět dalekých obzorů. Objevují se tu motivy moderních velkoměst, dalekých cest, exotických krajů. Obsahuje drobné lyrické anekdoty a hříčky založené na asociativní obraznosti, rébusy a hádanky.

čtverák ŠTĚSTÍ

čtverák ŠTĚSTÍ

čtverák ŠTĚSTÍ

čtverák ŠTĚSTÍ

čtverák ŠTĚSTÍ

(Řešení: čím větší čtverák, tím větší štěstí)

Seifert: Rebus, *Na vlnách TSF*, 1925, s. 40

Stejně jako v mnoha dalších poetistických knihách se objevuje motiv cirkusu, klaunů, ale i postavy z němých filmů, tehdy velice obdivovaných. U Nezvala je rým organizujícím principem, spojujícím jednotlivé nesourodé prvky básně, u Seiferta tuto funkci plní vizuální představa

Pro svoje básně jsme nalezli krásy úplně nové,
měsíci, ostrove marných snů, jenž dohoříváš, shasni.
Zmlkněte, housle, a zněte trubky automobilové,
ať člověk uprostřed křižovatky se najednou zasní;
zpívejte aeroplány večerní píseň jako slavíci,
tančete baletky na plakátech mezi černými písmeny,
ať slunce zhaslo, – z věží reflektory zářící
do ulic vrhnou den nový plamenný.

Seifert: Všecky krásy světa, *Samá láska*, 1923, s. 59

V dalších sbírkách, *Slavík zpívá špatně* /1926/ a *Poštovní holub* /1929/, je poezie chápána jako výraz umění žít a užívat, projev osvobození od všech zábran. Básník chce ochutnat *všechny krásy světa* (tak po letech Seifert nazve své paměti), plně užít krásu chvíle. Zároveň ale postupně slábne hravost – mizí ony hříčky, které byly charakteristické pro sbírku Na vlnách TSF. Uplatňuje se tu básníkův sklon k lyrické písni a objevuje se i lehká melancholie: plynoucí čas navozuje i hlubší úvahu o životě a jeho smyslu. Básně věnované Leninovi, básnické reminiscence na první světovou válku kontrastují s onou oslavou „všech krás světa“ a naznačují, spolu se sbírkami Františka Halase Sépie, Novým Ikarem Konstantina Biebla a Panychidou Viléma Závady, že dochází ve vývoji avantgardních básníků k důležitému přelomu.

Konstantin Biebl /1898–1951/ se narodil v rodině lékaře. V roce 1916 byl odveden do armády, účastnil se bojů na balkánské frontě, kde byl raněn, zajat a odsouzen k smrti. Ze zajetí se mu podařilo utéci (romantický příběh tohoto útěku zpracoval Jiří Wolker v povídce Ilda). Po návratu ze zajetí se u něj objevila tuberkulóza, proto byl v červenci 1918 propuštěn z vojenské služby. První básně, *Písně souchotináře*, tiskl v regionálních časopisech. Roku 1921 odešel do

Prahy studovat medicínu, posléze získal koncesi zubního technika, praxi ale neprovozoval. V Praze se setkal s básníky kolem Devětsilu, zejména ho spojilo vřelé přátelství s Jiřím Wolkerem. Byl členem Literární skupiny a posléze i Devětsilu.

Debutoval sbírkou *Cesta k lidem* /1923/ (spoluautorem byl jeho strýc Arnošt Ráž), po ní následovala kniha básní *Věrný hlas* /1924/. Určujícím tónem této poezie je prožitek války a láska, která má proměnit válkou zpustošený svět v přívětivé místo k životu, kde se člověk raduje z klidné atmosféry domova, jehož pohodu vytvářejí prosté a důvěrně známé věci každodenní potřeby. Podobně jako Wolker v období Hosta do domu, tak i Biebl vidí svět s jistou dávkou dětské naivity, objevují se tu zlomky drobných epických příběhů apod.

Třetí básnickou knihou *Zlom* /1925/ (přepracováno 1928) se Biebl zařadil mezi nejvýraznější osobnosti své generace. Obsahuje několik drobných lyrických básní, fragment lyrickoepické básně Továrna a skladbu Zlom. Jsou tu poetické hříčky, drobné příběhy, jejichž hrdiny jsou stromy, květiny a důvěrně známé věci. V lyrickoepických částech sbírky, zejména ve zlomku Továrna, se plně uplatňuje výrazné sociální cítění autora. Ve Zlomu, rozsáhlé skladbě, která sbírku uzavírá, vyjadřuje básník svou vizi sociální revoluce. Ve druhém vydání je sbírka podstatně přepracovaná a doplněná o nové básně. Přepracování se však nedotklo původního vyznění. Odstraněním interpunkce a typografickou úpravou Karla Teiga však byly posíleny ty rysy, které spojovaly Bieblovu poetiku s poetismem.

Poetistické období začíná u Biebla až sbírkou *Zlatými řetězy* /1926/, v níž výrazně experimentuje se zvukovou stránkou verše. Toto období vrcholí dvěma knihami, *S lodí jež dováží čaj a kávu* /1927/ a „pásmem“ *Nový Ikaros* /1929/. Sbírka S lodí jež dováží čaj a kávu je uspořádaná do tří oddílů. První, Začarovaná studánka, se váže k tématu domova a reflektuje válečnou zkušenost, smrt otce ve válce a další úmrtí blízkých lidí. Druhá část, nazvaná S lodí jež dováží čaj a kávu, a třetí, Protinožci, jsou inspirované cestou na Cejlon a do Indonésie, kterou podnikl Biebl na přelomu roku 1926–1927 (před tím podnikl cestu do Severní Afriky). Motivy exotických zemí najdeme v poezii poetistů poměrně často; Biebl jediný – jako kdysi Paul Gauguin – je poznal na vlastní oči. V pohledu na ně se spojuje primitivismus a exotika, pro avantgardu příznačné, objevují se ale také sociální motivy.

Ta věčná únava ta hrůza pod palmami

Jako by ani nebyly Vánoce
Na stromech visí zelené listí
a plno ovoce

a věčně zpívají brouci

Ta strašná únava ta hrůze pod palmami
svým černým vějířem stín pralesa
vyplašil bílé rajky

Na domov myslím a proto se dívám do země
kdyby zem byla průhledná
všem ženám v Evropě bylo by viděti pod sukně

Sem tam se míhají nohy v bílém prádle
jako když baletky
v Paříži tančí po zrcadle

Musím stále mysliti na jejich ramena
oči ústa vlasy
a ňadra ňadra zejména

Vy ženy bílé co jsem jich miloval
od hlavy k patě padají ve mně růže

Vy ženy černé jednu jsem objímal
Ta sladká únava ta hrůza pod palmami
Já chodím jako po stropě
s hlavou dolů

Hluboko pode mnou září propast nebeská
jdu jako Kristus na ramenou Jižní kříž

Na druhé straně světa zas
jdou lidé s nohama vzhůru

Musím stále mysliti na jejich rozbité podrážky

Na jejich drobné kroky krůčky
v podivných sadech co mění barvu
a shazují krvavé listí

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 už třešně

U nás rostou jahody

U nás je studená pitná voda

Biebl: Protinožci, *S lodí jež dováží čaj a kávu*, 1928, s. 61–64

Rozsáhlá skladba *Nový Ikaros* je inspirována polytematickou strukturou Apollinairova Pásma. Je vystavěna z několika tematických plánů: první je spjat s tématem smrti, druhý světové války, další přinášejí vzpomínky na cesty do dalekých krajin a konečně téma lásky. Jako refrén se tu vrací motiv polnice a bubnu:

bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna
kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdna

Biebl: *Nový Ikaros*, 1929, s. 23–24

Objevují se tu reálie denního života, jména přátel, Karla Teiga, Karla Konráda, ale i vynálezců a průkopníků jako Marconi, Edison, Lindbergh, stejně jako citace Vrchlického čítankové básně či nápis z Thermopyl slavící hrdinství Sparťanů, i zlomky příběhů, drobné epické sekvence, anekdotické příběhy apod. Skladba vyjadřuje nejen básníkovu reflexi vlastního života, jeho traumat, ale také jeho fascinaci proměnlivostí moderního světa.

Klíčovou postavou české avantgardy byl od počátku **Karel Teige** /1900–1951/. Spoluformuloval jak program proletářské poezie, tak poetismu a později surrealismu. Jeho otec byl historik a archivář hlavního města Prahy. Získal dobré vzdělání, absolvoval pražské gymnázium v Křemencově ulici, pak studoval dějiny umění na Karlově univerzitě. Byl spoluzakladatelem Devětsilu, na konci 20. let působil jako profesor v Dessau na slavném Bauhausu, funkcionalistické škole pro architekturu a výtvarné umění. Spoluredigoval devětsilovské či generační časopisy Proletkult, Pásmo, Host, Stavba, ReD, sborníky Devětsil, In memoriam Jiřího Wolkera. V roce 1925 podnikl cestu do SSSR, kde obdivoval tehdejší moderní ruskou architekturu, výtvarné umění i film.

Ve 20. letech vydal řadu knih: studie o významných osobnostech moderního umění (*Archipenko* /1923/, *Jan Zrzavý* /1923/) a o filmu (*Film* /1925/). V souborech statí *Sovětská*

kultura /1927/, *Stavba a báseň* /1927/, *Svět, který se směje* /1928/, *Svět, který voní* /1930/ vysvětluje své pojetí lyrismu moderní tvorby plynoucí z účelnosti, věnuje pozornost periferním druhům umění a lidové zábavě, informuje o moderních uměleckých směrech. Věnuje se sociologii architektury. Vychází z představy, že revoluční umění, za něž považoval jak proletářskou poezii, tak poetismus, vytváří předobrazy nového života. Odtud plyne teoretický požadavek vyrovnání vysokého a nízkého umění, odtud zájem o film, primitivní malířství, různé formy lidové zábavy. Postupně však opouští třídní princip proletářského umění, zdůrazňuje nutnost osamostatnit estetické funkce moderního umění od aspektů politických a sociálních, vykládá principy kubismu, futurismu a dadaismu a ruského konstruktivismu.

V roce 1929 podpořil Gottwalda při jeho stranickém puči, který vedl ke stalinizaci KSČ, ve 30. letech se však s jeho křídlem dostal do konfliktu, neakceptoval nově formulovaný program socialistického realismu a hájil dále avantgardní směry, zejména surrealismus (*Surrealismus v diskuzi* /1938/), jako jediné umění, které je skutečně revoluční a skutečně slouží revoluci. V letech 1931–1937 působil v redakcích časopisů Doba, Země sovětů, Praha–Moskva, byl členem Společnosti pro hospodářské a kulturní styky s novým Ruskem, Levé fronty a Svazu socialistických architektů. Patřil však ke kritikům sovětských politických procesů se Stalinovými oponenty, proto se s Komunistickou stranou Československa, která je schvalovala, rozešel. Důsledkem tohoto rozchodu byla nenávistná kampaň, která vyvrcholila na počátku 50. let, kdy se komunisté dostali k moci, během níž podlehl infarktu. Pozůstalost, která nepochybně obsahovala jedinečné dokumenty ze života meziválečné evropské avantgardy, zabavila StB a zčásti zřejmě zničila. V nekrologu, vysílaném zahraniční stanicí Svobodná Evropa, Ferdinand Peroutka, tehdy už v emigraci, zhodnotil Teigovu pozici i jeho smrt jako tečku nejen za životem významného teoretika a klíčové osobnosti naší meziválečné avantgardy, ale i jako symbolickou tečku za celou českou uměleckou avantgardou. „Jednou se budou historikové snažit rozluštit tu hádanku, jak bylo možno, že v naší době někteří lidé právě z touhy po svobodě se přidávali ke komunismu, k tomuto nejvypracovanějšímu systému nesvobody, kde dozor vlády nad člověkem byl vyvinut v podlost“ (Peroutka, 1995, s. 7). Na Teigově příkladu pak Peroutka ukazuje tragický osud mnoha avantgardních umělců, kteří spojili svůj život s komunistickou stranou, ale od třicátých let naráželi na to, že totalitární myšlení této instituce nebylo lze spojit s proklamovanou svobodou umělce a s koncepcí avantgardního umění hlásícího se k tradici

francouzské moderny: „Karel Teige byl jeden z těchto mužů, kteří nevěděli, co dělají, když se hlásili ke komunismu. Pokud ještě vládla demokracie, ustavičně se mu zdálo, že není dost svobody. Ale když nastalo to, co přivolával, jeho poslední kalný pohled viděl policisty, kteří ho přišli zatknout“ (s. 7), ale zdůrazňuje i jeho odpovědnost za to, že toto totalitární myšlení, vedoucí k potlačování svobody, pomáhali zakrýt svou kultivovaností, vzděláním, svým charismatem: „Málokdo získal pro komunismus tolik přívrženců mezi vzdělanci jako Teige. […] On více než kdo jiný svou osobou i tím, co psal, pomáhal zastřít, že komunismus přináší převahu hrubosti a nevzdělanosti“ (s. 7–8.). V závěru nekrologu pak vzdává Teigovi i poctu: „tento tvrdohlavý komunista se stejně tvrdohlavě zdráhal uznat převahu ruského umění nad uměním ostatních národů. […] Rozzuřená Tvorba cituje, že Teige mluvil o ‚velké a pokrokové roli umění na Západě‘. V prostředí, které ztratilo všechen smysl pro rozdíl mezi zločinem a názorem, několik takových citátů stačí, aby byl nad člověkem vynesen ortel. Teigova malá postava statečně stála v cestě primitivnímu, naivnímu ruskému kulturnímu velikášství. […] Pozdravme statečného člověka“ (s. 9). Je třeba poznamenat, že okolnosti Teigovy smrti líčí Peroutka, v exilu odkázán na zprávy z druhé ruky, nepřesně, máme autentické svědectví Teigeho přítelkyně, které vyznívá v detailech jinak).

Literární skupina

Literární skupina vznikla paralelně s Devětsilem, byla založena na počátku roku 1921 v Brně a od podzimu roku 1921 vydávala časopis Host. Jejími členy byli Lev Blatný, František Götz, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Čestmír Jeřábek, A. M. Píša, Konstantin Biebl, Svatopluk Kadlec, Zdeněk Kalista, Antonín Ráž, krátce v období 1921–1922 také Jiří Wolker. V jejím programu se mísí dozvuky unanimistického konceptu a vliv expresionismu, který není „jen pouhou reakcí – negací," ale „má pozitivní obsahy, jež z něho činí částku revoluční vlny životní a umělecké, jež hýbe dnes světem […] je v něm táž utopie lásky, dobra, vnitřní čistoty, míru, světlého pořádku životního" (Göetz, cit. dle Vlašín a kol., 1971, 212–213). Literární skupina naopak odmítá neumannovský civilismus. Hlásí se k socialismu, ovšem ne k marxismu, zdůrazňuje nutnost mravní přeměny společnosti bez násilí. To vyjadřuje manifest *Naše naděje, víra a práce* z roku 1922, který byl odmítnut marxisticky orientovaným Devětsilem. Na základě tohoto odmítnutí z Literární skupiny vystoupil Jiří Wolker, nicméně úzké vztahy mezi oběma uskupeními zůstávají. V roce 1923 vychází *Sborník Literární skupiny*.

V roce 1925 proběhly dvě diskuze, které vedly k vážnějšímu rozkolu mezi Devětsilem a Literární skupinou. Prvním tématem byl kult nedávno zesnulého Jiřího Wolkera. V devětsilovském časopise Pásmo vyšel článek s názvem Dosti Wolkera!, jehož autory byli Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavek. Odmítli velice emocionální atmosféru, která Wolkerovu osobnost i dílo obklopila po jeho smrti, protestovali proti tomu, aby byl označován jako největší básník mladé generace. Upozorňují na to, že se poezie dále vyvíjí – a vyvíjí se v jiném směru. Redakční stať v Hostu na tento článek polemicky reagovala. Do diskuze s obhajobou Wolkera vstoupil také např. Julius Fučík, který hovořil o tom, že si měšťáci chtějí Wolkera přivlastnit a zbavit jeho dílo revolučního obsahu a proti Wolkerovi staví například básníky Nezvala a Seiferta. Další taková diskuze, v níž došlo k zásadnímu štěpení generace, se týkala redakční spolupráce Devětsilu a Literární skupiny na časopise Host. Jaroslav Seifert a Karel Teige, kteří v redakci Hosta zastupovali Devětsil, z reakce odcházejí s proklamací, že jen levice této generace reprezentovaná Devětsilem je moderní.

Postupně se rozšiřuje koncepce Literární skupiny na velmi vágně vyhraněné „moderní hodnoty". Snad proto Literární skupina okolo sebe soustřeďuje poměrně široký a ideologicky nevyhraněný okruh mladých autorů, pro které byl Devětsil příliš politický až dogmatický.

K literární skupině se hlásí nyní i František Branislav, Helena Dvořáková, František Kovárna, Egon Hostovský, Jan Weiss, Václav Černý, Benjamin Klička, A. C. Nor a další. Z tohoto výčtu je zřejmé, že se postupně okolo Literární skupiny soustřeďují zejména mladí prozaici. Význam Literární skupiny oslabuje skutečnost, že její členy nespojila společná poetika, srovnatelná s poetikou poetismu, že zůstalo vlastně jen u dosti vágní názorové shody. Její činnost končí v roce 1929.

Jednou z klíčových osobností Literární skupiny byl **Lev Blatný** /1894–1930/, básník, dramatik a prozaik, pocházel z brněnské hudebnické rodiny, jeho synem byl básník Ivan Blatný. Začal studovat práva, studia však přerušila válka. Léta 1915–1918 strávil na frontě v Haliči, na Bukovině, v Tyrolích, v Sedmihradsku a v Albánii. Po válce studia dokončil – doktorát získal v roce 1920 – a stal se úředníkem Československých státních drah v Brně. Byl prvním předsedou Literární skupiny, podílel se na jejím manifestu Naše naděje, víra a práce, spoluredigoval časopis Host i Sborník Literární skupiny. Pracoval jako lektor a dramaturg brněnského Národního divadla (1925–1928), psal divadelní referáty. Onemocněl tuberkulózou, jíž podlehl v roce 1930.

Jeho literární dráha začíná již před válkou, kdy vydal sbírku poezie *Vzkazuji* /1912/. Ve dvacátých letech dominuje jeho zájem o drama (groteska *Kokoko-dák!* /1922/, *Vystěhovalci* /1923/, *Říše míru* /1927/, *Smrt na prodej* /1929/) a o prózu, zejména povídkovou (*Vítr v ohradě* /1923/, *Povídky v kostkách* /1925/, *Regulace* /1927/, *Povídky z hor* /1927/, *Housle v mrakodrapu* /1928/, *Tajemství Louvru* /1928/). Je silně ovlivněn expresionismem, který se prolíná s prvky realistického záznamu prostředí a intelektuální ironií. Svět, který zobrazuje, je světem rozkolísaných morálních hodnot. Jeho prózy a dramata, často groteskně laděná, nepostrádají sociálně a morálně kritické ostří. Zabývají se problematikou lidských vztahů, deformovaných soudobou měšťáckou společností. Jeho hrdiny jsou lidé z okraje společnosti.

Josef Chaloupka /1889–1930/ vystudoval učitelský ústav v Brně, za války byl na ruské frontě zraněn, po válce se stal učitelem na rodinné škole Vesny v Brně. Zemřel, snad dobrovolně, otravou svítiplynem. Jeho prvotina *Vzplanutí* /1920/ navazuje na Theerův intelektualistický idealismus, další dílo je ovlivněno expresionismem, ale také programem proletářské poezie. Veršovaná skladba *Kamarád mrtvých* /1922/ souzní s dobovou tendencí k epice, jeho tématy jsou láska, smrt, kterou poznal na frontě z blízka, i touha najít životní jistoty.

Další básnické knihy, *Hlas a mlčení* /1923/, *Tvůj bližní* /1925/, tato témata exponují do nadčasové roviny.

Čestmír Jeřábek /1893–1981/, syn Viktora Kamila Jeřábka, vnuk J. V. Jeřábka, správce Augustovy tiskárny z Litomyšle, který vydával Němcové Spisy, otec literárního historika Dušana Jeřábka, vyrůstal na Brněnsku v Prštících u Oslavan, studoval v Brně, po maturitě 1912 studoval práva v Praze a v Innsbrucku. Stal se výpomocným redaktorem Moravské orlice, 1917 narukoval, složil válečný doktorát, bojoval na haličské a italské frontě. Od roku 1919 až do odchodu do důchodu v roce 1950 byl úředníkem brněnského magistrátu. Byl jedním ze zakladatelů Literární skupiny. Jeho rozsáhlé dílo vychází z expresionistické inspirace a míří k psychologickému realismu. Publikoval od r. 1916, nejprve literární kritiky a básně. První prózy *Výzva* /1921/, *Zasklený člověk* /1923/, *Předzvěsti* /1924/, stejně jako dramatické pokusy *Circus Maximus* /1922/, *Nové vlajky* /1922/, jsou spojeny s Literární skupinou a jejím programem, tj. s hledáním koncepce lepšího života, porozumění mezi lidmi, vztahu rozumu a víry, vztahu k nadosobním ideálům apod. Ve shodě s dobovým zájmem o zábavné a okrajové žánry vznikly detektivní a utopické romány *Lidumil na kříži* /1925/ a *Firma prorokova* /1926/. Románem *Svět hoří* /1927/, v němž se objevuje protiválečné téma, míří Jeřábek k psychologickému žánru, který se stává pak jeho doménou. Zajímají ho postavy intelektuálů a umělců, jejich morální a existenční problémy. Jeho ústředním tématem se stává životní usilování jednotlivce v rámci společenských podmínek. Vedle postav fiktivních se tu objevují reálné historické osobnosti: Bedřich Smetana (*Jitro se zpěvem* /1973/), Božena Němcová (trilogie *Odcházím, přijdu* /1957/, *Život a sen*: *Alespoň ve snu* /1959/, *Kam jde tvá cesta* /1972/) ale i Sv. Václav a Boleslav (*Sága našeho rodu* /1959/). Cenu mají Jeřábkovy memoáry *V paměti a v srdci* /1961/, věnované zejména době, kdy byl členem Literární skupiny.

František Götz /1894–1974/ je vedle A. M. Píši nejvýraznější literární kritik generace. Narodil se v rodině hospodářského správce, otec záhy zemřel. Götz studoval reálku v Bučovicích (maturoval roku 1912), následně absolvoval abiturientský kurz a stal se učitelem. Ve škole působil do r. 1918, pak se stal úředníkem Zemské školní rady v Brně. Od mládí byl literárně činný, nejprve publikoval divadelní referáty, pak se stal zakládajícím členem Literární skupiny, spoluautorem jejího manifestu Naše naděje, víra a práce a spoluredigoval časopis Host i Sborník Literární skupiny. Od r. 1923 žil v Praze, pracoval jako lektor a pak dramaturg

Národního divadla, od roku 1944 v Městských divadlech pražských. Jeho bohatá literárně kritická činnost se vyznačovala přehledem o aktuálním dění domácím i dobrou informovaností o soudobých literaturách západní Evropy. Z počátku byl ovlivněn expresionistickým názorem na umění, evolučním a duchovním pojetím socialismu, v tom smyslu interpretoval tvorbu svých vrstevníků (*Anarchie v nejmladší české poezii* /1922/, *Jasnící se horizont* /1926/, *Tvář století* /1929/, *Básnický dnešek* /1931/, *Zrada dramatiků* /1931/). Studie *Český román po válce* /1936/ a *Český román na předělu* /1946/ jsou cenným syntetizujícím pohledem na vývoj české prózy v meziválečném období. Jeho metodu lze charakterizovat jako psychologicko-sociologickou. Psal také romány, divadelní hry, scénáře k filmům, monografie významných herců (Zdeněk Štěpánek, Vlasta Fabiánová), divadelníků a spisovatelů (*F. X. Šalda* /1937/, *Jaroslav Kvapil* /1948/, *Václav Řezáč* /1957/).

Druhá vlna básnických debutů

Noc stoupá do hlavy a vrávorám
smysly neznámými zvídám chtivě
bojácný dech vzpurně polykám

Na čelo anděl pravou nohu klade
hladně lámu chleba vzpomínek
zamyšlený stín se za mnou krade

Tajná hnutí krve žárlivě si střežím
vylekaný pták mi náhle hlavu stíná
mezi červy ledovými ležím

Van smrti se lísá kolem čela
kohout hvězdy zobe zpívá
smrt se vyplašila

Halas: Kohout plaší smrt, *Kohout plaší smrt,* 1930, s. 43

Okolo roku 1928 se objevují debuty druhé vlny wolkrovsko-nezvalovské generace: František Halas vydává sbírky *Sepie* /1927/ a *Kohout plaší smrt* /1930/, Vilém Závada *Panychidu* /1927/ a Vladimír Holan *Blouznivý vějíř* /1926/ a *Triumf smrti* /1930/. Tyto sbírky signalizují výraznou proměnu atmosféry. Zářivý optimismus rané poetistické poezie, její lehkost a hravost, těžkne: obraz světa je zatížen vědomím pomíjejícnosti, objevují se motivy smrti, spojené zejména se vzpomínkou na mrtvé první světové války, akcentuje se znovu sociální téma. Proti Nezvalově a Seifertově oslavě „všech krás světa“ se objevuje zejména Halasovou zásluhou motiv smrti a téma reflexe lidského osudu:

Poznáte naše křídla

a bude již pozdě
Asrael nám je srovná
do pouzdra rakve

Halas*:* Asrael, *Sepie*, 1927, s. 24

František Halas /1901–1949/ prožil mládí v dělnickém prostředí, jeho otec, František Halas starší /1880–1960/, byl textilní dělník, funkcionář odborů, aktivní člen sociální demokracie a od roku 1921 neméně aktivní člen KSČ. Za války bojoval v legiích, byl však za své postoje a činnost vyloučen a vězněn. Po válce se účastnil různých politických akcí pořádaných KSČ a byl za ně rovněž vězněn. Psal básně, které publikoval v dělnických časopisech. Jeho dílo vyšlo knižně až se značným zpožděním (*Vzpomínky Kemka* /1950/, *Bez legend* /1958/, *Máje a prosince* /1959/).

Jeho syn František Halas byl výrazně determinován rodinným prostředím, od mládí působil v stranickém tisku, od r. 1921 organizoval komunistickou mládež, přispíval básněmi do komunistického tisku (Rovnost). Učil se knihkupcem, byl úředníkem v brněnské Úrazové pojišťovně, 1923–1925 vykonával prezenční vojenskou službu, pak odjel do Francie. Po návratu byl nějaký čas bez zaměstnání, žil u Bedřicha Václavka, s nímž redigoval časopis Pásmo, což byl orgán brněnské avantgardy. 1926 přišel do Prahy, kde získal místo v nakladatelství Orbis, i zde se politicky angažoval. První jeho básnickou sbírkou je *Sepie* /1927/, vyjadřující tragický životní pocit. Nezachycuje jeho rané počátky, které ho pojily s proletářskou poezií, ale představuje Halase jako básníka složitého životního postoje i pocitu. Jeho styl je inspirovaný barokní poezií, chybí tu poetistická hravost a líbeznost, dominuje naopak drsný výraz, skřípavé rýmy, nelibozvučnost. Halasova poezie nestaví na přirozené větné intonaci, která byla charakteristická pro poetistické básně, ale jeho věta působí jakoby kostrbatě. Představuje nový životní pocit: proti avantgardnímu hédonismu, soustředěnosti k člověku a jeho dnešku, k objevování radosti z vnějších krás světa se tu objevuje existenciální úzkost, touha po hodnotách, které člověka přesahují. Halasova poezie klade nyní otázky po smyslu lidské existence, vyjadřuje skepsi. Nepochybně ho ovlivňuje poetika expresionismu: k jeho mistrům patřil nejen Charles Baudelaire, ale i německý básník Georg Trakl. Vydává sbírky

Kohout plaší smrt /1930/, *Tvář* /1931/, *Tiše* /1932/, *Hořec* /1933/ (sbírky Tvář, Tiše a Hořec vyšly v dalším vydání pod společným názvem Tvář v roce 1941). Tyto sbírky, v nichž se mísí erotika a reflexe, překvapivě znamenají příklon Františka Halase k melodické až písňové formě. Vrací se k pravidelnému verši. Svět je nazírán z roviny intimního prožitku, prožitek štěstí je však vnímán jako pomíjející, ohrožený a tím cenný. Láska a bolest, stejně jako život a smrt jsou protipóly, v jejichž napětí se Halasův životní pocit konkretizuje. Objevuje se tu motiv nedospělosti, zraněného a zraňovaného dětství, který pojí Halase s expresionismem a který pak ožívá zejména u mladších básníků Halasem ovlivněných ve 40. a později i v 60. letech (Jiří Orten, Ivan Blatný, Josef Hanzlík aj.).

Jeseň tak křiklavá až není uměním
v páví nádheře a v křiku vran
obchází smysly mé a bolí tušením
kvílících a neodkladných hran

Ruce zkříženy na prsou jak nebožtíci
v přílivu milosti tvé se chvím
tísněn slovy co nedovedu říci
lnu v trýzni k útlým bokům tvým

Křehká je krása tvá nad dětské vzdychnutí
uhýbá plaše dnům živa jen touhou svou
taje dech odcházím pak po tvém usnutí
abych ji nezranil neláskou

Halas: Trýzeň, *Tvář*, 1931, s. 26

Básnická skladba *Staré ženy* /1935/ vyvolala nesouhlasnou reakci S. K. Neumanna: obraz lidského stárnutí, vědomí konečnosti života, které intenzivně vyjadřuje, vnímal jako výraz nevíry v revoluční myšlenku, jako demobilizující pesimismus. Svůj názor vyjádřil v básni Staří

dělníci. Polemika mezi oběma básníky naznačuje, jak silně se Halas vzdálil svým politicky angažovaným začátkům a nalezl nové zdroje své poezie v reflexi míjejícího lidského života, který je cenný tím, že každý jeho okamžik je neopakovatelný a jedinečný.

Na konci 30. let Halas intenzivně reaguje na ohrožení fašismem i na národní krizi po Mnichovu. Objevuje se tu téma domova, adorace rodinných vztahů, národních tradic apod. (*Torzo naděje* /1938/, *Naše paní Božena Němcová* /1940/, *Ladění* /1942/. V této době je František Halas pravděpodobně nejvlivnější básnickou osobností, která výrazně ovlivňuje nastupující generaci básníků.

Zároveň s Františkem Halasem se ke slovu přihlásil i další básník této generační vlny, **Vilém Závada** /1905–1982/. Pocházel z rodiny hutníka, otec padl v 1. světové válce. Gymnázium studoval v Ostravě, filozofii na Karlově univerzitě v Praze, pak absolvoval Státní knihovnickou školu. Byl redaktorem v nakladatelství Aventinum, pracoval v Národní a Univerzitní knihovně, posléze jako její ředitel. Redigoval různé časopisy, zájem o poezii se projevil již za studií (disertační práce o Václavu Šolcovi, výbory z poezie Petra Křičky, Josefa Svatopluka Machara, Viktora Dyka, Svatopluka Čecha). První sbírka, *Panychida* /1927/, je sice inspirována poetismem, ale není zde volný tok smyslově útočných představ, jak je u poetistů obvyklé. Reflexe nad marností obětí války, která nepřinesla nové uspořádání společnosti, a motiv rodného Slezska se pak objevuje ve sbírce *Siréna* /1932/. Hospodářská krize třicátých let zvýšila jeho vnímavost vůči sociálním problémům. Závadova poezie v této době vyjadřuje popisným, nemetaforickým veršem hnus a bídu světa (*Cesta pěšky* /1937/). Pocit ohrožení v roce 1938 vyvolává potřebu kontaktu s národním společenstvím *(Hradní věž* /1940/, *Povstání z mrtvých* /1946/).

V souladu s touto proměnou se jeví i vývoj o něco staršího Josefa Hory. Jeho poezie se stává nyní niternější, postoj k životu se mění: přelomovou sbírkou jsou *Struny ve větru (1927),* signalizující novou etapu v tvorbě tohoto básníka, charakterizovanou jako poezie času a ticha.

Experimentující a avantgardní próza

Vliv avantgardních teorií na prózu generace Devětsilu se projevoval postupněji. Prozaici opouštějí strukturu výpravného románu s výraznou dějovou fabulí, s objektivním vypravěčem a postavami, zachycenými ve vývoji a ve složitých sociálních i personálních vztazích. Naopak, inspirují se Šrámkovou prózou, která uvolnila kompozici a proměnila funkci vypravěče, na textech výrazně lyrizovaných, v nichž se pracuje s náznakem, podtextem apod. Próza se výrazně subjektivizuje, vypravěč splývá s hlavním hrdinou a jeho výpověď míří k zachycení individuálního prožitku víc než k typické situaci. Dominují zejména kratší prozaické útvary, často na pomezí mezi básní a prózou, pokud vznikají romány, jde pak o texty, které nepracují s tradičními románovými postupy.

Z prozaických děl okruhu Devětsilu je třeba v první řadě připomenout prozaickou tvorbu Vítězslava Nezvala. S odstupem času zůstává překryta jeho rozsáhlým a výrazným básnickým dílem, ale je laboratorně čistým příkladem poetistické prózy. Základní téma je autobiografické. Nezval se pokouší se zachytit a analyzovat své psychické stavy jako zdroje tvořivosti a imaginace. Vychází ze vzpomínek na dětství na i své dozrávání. Tyto knihy se vyznačují značnou – a ve své době neobvyklou – otevřeností, s níž hovoří o svém sexuálním životě. Ještě před příklonem k surrealismu nachází významný inspirační zdroj v podvědomí, které je chápáno jako výraz elementární a nepotlačené sexuality (*Kronika z konce tisíciletí* /1929/, *Posedlost* /1930/, *Dolce far niente* /1931/, *Pan Marat* /1932/, *Jak vejce vejci* /1933/, *Monako* /1934/, *Řetěz štěstí* /1936/). Významnou součástí jeho prozaické tvorby jsou nesyžetové texty vzpomínkového, respektive deníkového charakteru, které podávají svědectví o dramatických osudech avantgardy ve třicátých letech (*Neviditelná Moskva* /1935/, *Ulice Gît-le-coeur* /1936/, *Pražský chodec* /1938/).

V okruhu Devětsilu se objevilo několik prozaických talentů, autorů, kteří se vedle prózy pokoušeli o drama a často byli aktivní i jako výtvarníci.

Adolf Hoffmeister /1902–1973/ pocházel z rodiny pražského advokáta, sám také vystudoval práva a do roku 1936 povolání advokáta vykonával. Byl velmi aktivním členem Devětsilu, Levé fronty, SVU Mánes, Společnosti pro hospodářské a kulturní styky s novým Ruskem aj. Od roku 1930 pracoval v redakci Lidových novin, v redakci Tribuny a cestoval. Podnikl cesty do Německa, SSSR, USA. Na sklonku třicátých let emigroval před Němci, po

roce 1945 se vrátil a pracoval na ministerstvu informací, byl také velvyslancem ve Francii. Byl ceněným výtvarníkem (karikatury, koláže), prosadil se jako vtipný publicista (zejména cestopisné črty ze 40. a 50. let). Jeho prozaické dílo lze nejspíš charakterizovat jako dadaistické a groteskní: vydal knížky povídek a kratších próz *Podmořské hvězdy* /1922/ (povídky a básně), *Abeceda lásky* /1926/, *Hledá se muž, který má dost času* /1927/ a román *Obratník Kozoroha* /1926/. Jeho dílo nebylo ve dvacátých letech příliš dobře přijato, je ale charakteristické jako typický projev členů Devětsilu, pro něž nebyly důležité hranice mezi literárními žánry a druhy. V úplnosti byly vydány ve čtyřech svazcích v letech 1958–1962 a ve dvou svazcích v roce 1963. V těchto souborných vydáních jsou i jeho texty, které nebyly v době vzniku z různých důvodů otištěny.

Karel Schulz /1899–1943/ pocházel ze staré kulturní rodiny. Strýc Ferdinand Schulz byl spisovatel a žurnalista, teta Anežka Schulzová literární kritička a libretistka. Po maturitě na gymnáziu v Praze (1918) studoval práva, po roce vstoupil na medicínu, studia však nedokončil. Byl členem Devětsilu, v roce 1926 však byl vyloučen: konvertoval ke katolictví. Pracoval v redakci Lidových novin, Lidových listů, Národní politiky. Nějaký čas se literárně odmlčel, druhé období jeho tvorby začíná rokem 1940.

Ve sborníku Devětsil otiskl prózu *Hughesův ústav pro sebevrahy*, na níž je patrný vliv expresionistické černé grotesky. Debutoval knihou *Tegtmaierovy železárny* /1922/, v níž dogmaticky naplňoval ideál proletářské literatury. Stejně dogmaticky ztělesnil poetistický program v próze *Sever – jih – západ – východ* /1923/ a *Dáma u vodotrysku* /1926/.

Tvorba ze čtyřicátých let, zahrnující povídkové soubory *Peníz z noclehárny* /1940/ a *Prsten královnin* /1941/, představuje Schulze jako autora historizujících próz, v nichž klade otázku smyslu lidské existence. Nedokončená románová trilogie *Kámen a bolest* /1942/ a *Papežská mše* /1943/, soustředěná okolo postavy italského renesančního malíře, sochaře a architekta Michelangela Buonarottiho, znamená jeden z absolutních vrcholů české historické prózy. Schulz postavil své dílo na střetu chaosu doby a řádu umění, Michelangela pojal jako postavu člověka zápasícího o tento řád.

Karel Konrád /1899–1971/ vystudoval reálku v Lounech, zde se spřátelil s Konstantinem Bieblem. V roce 1917 složil válečnou maturitu a narukoval do války, byl však brzy zproštěn vojenské služby. Studoval nejprve chemii na pražské technice, pak dějepis-zeměpis jako

mimořádný posluchač Filozofické fakulty Karlovy univerzity a v roce 1922 přijal místo učitele. Pro politickou činnost byl po necelém půl roce propuštěn – od té doby se věnoval pouze literatuře a žurnalistice.

Pro jeho prozaické dílo, které představuje jeden z vrcholů poetistické lyrické prózy, je charakteristický princip hravé asociace. Jeho povídky a romány obsahují dobrodružné motivy i motivy exotických krajů, které aktualizují příběhy ze současnosti. Sen zde kompenzuje všednost a pragmatičnost bdělého života (*Robinsonáda* /1926/, *Rinaldino* /1927/, *Dinah* /1928/, *Ve směru úhlopříčny* /1930/). I v dalších dílech (*Dvojí stín* /1939/, *Postele bez nebes* /1939/, *Pavel a Hedvika* /1975/) převládá lyrismus a poetická hravost nad epickou linií textu. Konrád je autorem řady knih pro děti, reportážních knih, satirická vloha se projevila v jeho spolupráci s humoristickým časopisem Trn i v knize *Epištoly k nesmělým milencům* /1941/. Jiné ladění má jeho román *Rozchod!*, který vznikl z jeho válečné zkušenosti: zmiňujeme se o něm v souvislosti s prózou s tématem války.

Vliv poetistické poetiky zasáhl i autory stojící mimo okruh Devětsilu, příkladem může být dílo Jaroslava Jana Paulíka, Vladimíra Raffela a Jana Weisse.

Jaroslav Jan Paulík /1895–1945/ byl občanským povoláním středoškolský profesor francouzštiny. Během studia na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze absolvoval i stipendijní pobyt na Sorbonně, při té příležitosti se dobře seznámil s francouzskou literaturou, která se stala jeho životní láskou. Procestoval řadu evropských zemí, věnoval se překladatelství, publicistice, působil jako divadelní kritik. Patřil mezi propagátory trampského hnutí, které se stalo také námětem některých jeho literárních děl. Pro účast v protifašistickém odboji byl zatčen a odsouzen k mnohaletému žaláři, několik dní po osvobození zemřel na infekční onemocnění.

Jeho literární dílo se váže k jeho zážitkům z cest plných dobrodružných momentů. První beletristická kniha, vydaná v roce 1927 pod titulem *Zadní Indie,* přinesla obraz pražské periferie viděné jakoby očima cestovatele. *Arizona* /1928/ je trampský románek, situovaný do Posázaví, v němž se nezávazná hra na dobrodružství mění v tragédii. K trampskému prostředí odkazují i jeho *Trampské písně klubu Kapitán Flint* /1928/ a *Nové trampské písně klubu Kapitán Flint* /1929/. Náměty pro povídkovou knihu *Sentimentální cesty* /1931/ těžil Paulík ze svých tuláckých cest, román *Utonulá* /1934/ zrcadlí jeho zájem o psychoanalýzu stejně jako soubor povídek *Ošklivá tvář lásky* /1940/. V nich se romantické snění prolíná se závany kruté reality,

motiv lásky prostupuje motiv smrti. Posmrtně vyšly jeho zápisky z vězení, nazvané *Grande aventure* (Velké dobrodružství).

Vladimír Raffel /1898–1967/ byl občanským povoláním psychiatr. Ve svém díle významně těží z objevu psychoanalýzy, zachycuje zvláštní, svým způsobem mezní situace v lidském životě. Jeho tvorba – vesměs psal povídky – je postavena na intelektuální konstrukci. Milostné téma, až banálně kalendářové, autor ironicky glosuje. Fascinuje ho moderní život, komfort a skvělé technické vynálezy (*Elektrické povídky* /1927/, *Tělové povídky* /1928/, *Patetické povídky* /1928/). V knize *Obchodník sympatiemi* /1929/ si pohrává s utopickou představou drogy, činící člověka sympatickým. Boj o to, kdo dostane tuto drogu, usnadňující člověku cestu k úspěchu, je vizí technického moderní technické civilizace, z níž mizím postupně lidský rozměr. Proti tomu v *Prapovídkách* /1930/ se obrací do světa elementárních pudů. Všechny jeho knihy spojuje zájem o psychologicky exponované situace na samé hranici mezi realitou a fantasmagorií.

Jan Weiss /1892–1972/ studoval na gymnáziích v Hradci Králové a ve Dvoře Králové, válku prožil na italské a posléze na ruské frontě. V roce 1916 byl u Tarnopole zajat a nějaký čas internován v zajateckých táborech v Rusku. Zážitky odtud jsou výchozím bodem jeho pozdější literární tvorby. Vstoupil do československých legií a po návratu pracoval na ministerstvu veřejných prací. S avantgardní prózou Weisse spojuje akcent na obraznost, zájem o výjimečné situace na pomezí snu a fantazie, u něj indukované právě válečnou zkušeností: východiskem jeho tvorby jsou horečnaté sny, do nichž upadají zajatci v tyfových horečkách (*Barák smrti* /1927/). V této situaci se vyostřují rozpory vnímané dosud v bdělém stavu jen podprahově. Ve fantastickém románě *Dům o 1000 patrech* /1929/ vytváří Weiss obraz jakési totalitní společnosti, v níž vládne obludný Ohisver Muller, a vypráví příběh detektiva, který se vydá ho zničit. Scény pronásledování a úzkosti, které tento detektiv prožívá, však byly jen horečnatou vizí, která pomine probuzením. Povídkové knihy *Zrcadlo, které se opožďuje* /1927/, *Fantóm smíchu* /1927/, *Bláznivý regiment* /1930/ rozvíjejí fantastické motivy záhadných vynálezů, kuriózních jevů i různých iluzí a mísí prvky fantastiky, science-fiction i sociální kritiky.

Ve třicátých letech vydává Weiss několik románů, vesměs akcentujících téma sociální: *Škola zločinu* /1931/ (otázka nezaměstnanosti), *Mlčeti zlato* /1933/ a *Přišel z hor* /1941/. Hrdinou

posledního zmiňovaného románu je jakýsi novodobý Krakonoš, který do střízlivého světa moderních lidí vnáší pohádkovou spravedlnost. Nejúspěšnějším Weissovým románem je *Spáč ve zvěrokruhu* /1937/, jehož ústřední postava je závislá svou životní aktivitou na střídání ročních období.

Po Únoru 1948 se Weiss konformoval s komunistickým režimem, od kterého očekával více uznání, než se mu dostávalo ve 30. letech. Vycházely v té době četné reedice jeho povídkových knih, doplňované novými povídkami, akcentujícími aktuální motivy sociální spravedlnosti, předností socialismu před kapitalismem, úspěchy sovětského kosmického programu apod. (*Příběhy staré a nové* /1954/, *Družice a hvězdoplavci* /1960/).

Vladislav Vančura /1891–1942/ byl bezesporu vrcholným představitelem avantgardní prózy. Jeho dílo vychází v první fázi z novoklasicistní inspirace, později z avantgardistických principů, které rozvíjí a vytváří svébytnou kvalitu moderní české prózy.

Otec Vladislava Vančury byl hospodářským správcem, básník a dramatik Jiří Mahen (vlastním jménem Antonín Vančura) byl jeho strýc. Vyrůstal v Davli u Prahy a jeho studentská léta byla značně neurovnaná. Střední školu studoval v Praze a v Benešově (zde navázal celoživotní přátelství s Karlem Novým). Chtěl především malovat, rodiče trvali na tom, aby založil svou existenci reálněji. Studium přerušil, vstoupil do učení u fotografa, pak u knihkupce, pokusil se studovat na UMPRUM, nakonec se ale vrátil na gymnázium a posléze v roce 1915 maturoval. Vstoupil na lékařskou fakultu, a v roce 1921 získal doktorát medicíny. Krátce vykonával lékařskou praxi, od poloviny dvacátých let žil jako spisovatel na volné noze.

Jeho literární dráha začíná v silovém poli novoklasicismu. První povídku *V aleji* otiskl v roce 1909. Před válkou připravoval knížku pohádkových alegorií *Anjel,* zůstala však v rukopise, některé její části byly otištěny v časopisech až těsně po válce. Knižně vyšly v roce 1985 ve svazku *První prózy a první pokusy*, který byl součástí Sebraných spisů Vladislava Vančury. Z doby před první světovou válkou jsou i jeho první pokusy dramatické. Vliv novoklasicismu se tu projevuje zejména vypravěčským gestem, které zdůrazňuje někdy až ironický odstup od vyprávěného. Literární dílo vzniká z literární, eventuálně výtvarné inspirace. Náměty mu poskytli latinští klasikové stejně jako renesanční příběhy či slavné obrazy. Vančura v té době silně experimentuje: píše básně v próze, prózy bez dějové osnovy, ve kterých se mísí různé žánrové postupy. Jsou to variace na pohádky, satiry, publicistické texty, fantastické příběhy.

Součástí jeho experimentu je i práce s jazykem, pohybuje se v širokém rozpětí různých jazykových stylů – od argotu až po vznešený jazyk biblický. Ještě první knížka *Amazonský proud* /1923/ je pod silným vlivem novoklasicismu. Další soubor povídek *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* /1924/ se blíží svou hravostí poetice poetismu. Pro Vančuru je zde charakteristické, že se pohybuje v několika stylových rovinách: mísí se tu vážnost a parodie. Vyprávění, organizované na principu asociací, je jakousi ironicko-satirickou hrou.

Vančura si postupně vypracoval nezaměnitelný vypravěčský styl, těžící z napětí mezi monumentalizujícím jazykem a banalitou vyprávěného příběhu. Vypravěč je u Vančury vlastně nejdůležitější postavou knihy, vyjadřuje komentář k příběhům, často svou podstatou banálním, které jsou zajímavé především díky postoji a komentáři vypravěče. Využívá konzervativních jazykových prostředků jako je přechodník, genitiv záporový, objevuje kouzlo archaických slov a tvarů, kombinuje vysoké a nízké stylové prvky: v napětí banality a ozvláštňující jazykové dikce je zdroj jeho svébytného humoru, umožňující mu vyjádřit ironizující odstup od látky.

Pekař Jan Marhoul /1924/ a *Pole orná a válečná* /1925/ přinášejí vyrovnání s válkou. Jejich kompozice, pojetí postav i vyústění příběhu naznačuje, že Vančura tehdy prochází intenzivním vlivem expresionismu. Kritika je pochopila jako práce ideově náročné a pochválila je. Naopak *Rozmarné léto* /1926/, které se stalo díky Menzelovu filmu natočenému o půl století později dílem velmi populárním, nemělo v době svého vzniku příliš velký úspěch. Je situováno na Zbraslav, kde Vančura žil. Nositelem „rozmarnosti" je vypravěč, on hodnotí situace, staví je do komického světla, komentuje je, odhaluje jejich groteskност. Přispívá k ní i patetický, obřadný jazyk, jímž je vyprávěna celkem banální příhoda o milostném vzplanutí stárnoucího muže ke „komediantce" a důstojné matróny ke „komediantovi". Úlohu humoru Vančura formuluje takto: „Humor je povýšené stanovisko básníků, již shovívavě (třeba s nadsázkou) strojí statečnost, vychytralost, hněv, všechny hříchy a všechny ohavné i krásné vlastnosti. Humor není smáti se, ale lépe věděti" (Vančura, 1972, s. 75).

Závěr tohoto období tvoří dvě divadelní hry *Učitel a žák*, inscenovaná Jindřichem Honzlem v Osvobozeném divadle, a *Nemocná dívka* a dva romány *Poslední soud* /1929/ a *Hrdelní pře anebo Přísloví* /1930/. Vančura v nich pracuje metodou lyrického proudu, v němž básnické pojmenování skutečnosti vytváří jakýsi vlastní kontext. Objevují se tu postavy neobvyklé, svérázné, svým způsobem netypické: slepý žebrák, karpatský horal, který přichází do

moderního světa a ničemu nerozumí, učený podivín, tedy vesměs lidé, kteří jsou ve světě neorientovaní, zmatení, „nečtou“ správně dění kolem sebe. Z tohoto „nečtení“ vznikají situace, které Vančuru zajímají. Objevuje své hrdiny mezi lidmi, kteří nedokáží odlišit realitu a sen, pravdu a lež, nedovedou správně hodnotit pohnutky lidí okolo sebe. V Hrdelní při anebo Přísloví hra na soudní proces sice neobjasní dávný zločin, ale vzbuzuje u účastníků potřebu vymezit hodnoty života. V souladu s Rabelaisem, ale také v té době velice populárním Rollandovým Colasem Bregnonem (román Dobrý člověk ještě žije) je nachází v elementárních radostech života. Je to pohled „přes kouřící mísu a láhev“ do světa bodrého kumpánství, které Vančura staví do protikladu k úzkoprsé, nudné a sucharské moderní době. V podobném duchu se nese i román *Konec starých časů* /1934/, moderní adaptace starého prášilovského tématu, jehož hrdinou je ruský emigrant, snad kníže, snad podvodník, ztělesňující ve střízlivém světě zbohatlíků okouzlující moment fantazie, odvahu snít a prožívat svůj život jako dobrodružství.

Vynikající úspěch Vančurovi přinesla *Markéta Lazarová* /1931/, přečtená jako romantický příběh o lásce a zradě. Vančura použil zde syžetové schéma romantických loupežnických příběhů. Jeho monumentalizující styl vcelku banální námět povznáší do básnické polohy. Milostné téma se vrací v románu *Útěk do Budína* /1932/, situovaném do moderní doby, po němž následovala dvě díla, která bývají chápána jako přelomová: drama *Jezero Ukereve* /1935/ a román *Tři řeky* /1936/. Vančurův zájem se přesouvá ke společenskému tématu, k sociálním problémům moderního světa, zachyceného s velkou dávkou objektivity. V souladu s tím se mění i pozice vypravěče, dosud strůjce a komentátora příběhu, nyní přísně neosobního svědka. Tento posun je zřejmý i v románu *Rodina Horvatova* /1938/, který byl prvním dílem zamýšlené trilogie Koně a vůz, jejímuž dokončení zabránila Vančurova předčasná smrt. Autorem nedopracováno zůstalo i drama Josefina.

Torzem zůstaly i *Obrazy z dějin národa českého* /1939 a 1940/, neboť 3. díl nebyl dokončen, úvodní kapitoly vyšly z autorovy pozůstalosti v roce 1948. Původně se mělo na tomto projektu inspirovaném nakladatelstvím Družstevní práce podílet pod Vančurovou redakcí několik spisovatelů (Milada Součková, Jan Mařánek, Karel Nový aj.), pro které skupina mladých historiků (V. Husa, J. Pachta a J. Charvát) připravovala materiál. Posléze realizace zůstala na Vančurovi samém. Dílo vznikalo v době pro národ exponované, historické téma se stávalo věcí politickou a zájem o ně – ve dvacátých letech výrazně oslabený – nyní mimořádně zesílil.

Nakonec z velkoryse pojatého záměru zůstalo torzo: Vančura byl popraven za heydrichiády 1. června 1942 ve věku 52 let.

Obrazy z dějin národa českého jsou koncipovány jako nespojitá řada samostatných příběhů, pokrývajících národní dějiny od mytologických počátků po dobu přemyslovských králů. Jednotlivé části spojuje přístup k látce, který upřednostňuje před ilustrativním vyprávěním dílčí příběh, ústící do úvahy nad smyslem historických událostí, nad řetězci příčin a následků, které vytvářejí lidské osudy a s nimi dějiny.

Přiřadit Karla Čapka k avantgardní próze se zdá na první pohled poněkud neorganické: k devětsilovské avantgardě se nehlásil, respektive nesdílel její politické přesvědčení a nepohyboval se ani v jejím okruhu. Bývá mu v učebnicích vyhrazeno spíš místo vymezené jeho občanskými postoji. Opustíme-li však hledisko politických sympatií a charakterizujeme-li avantgardního umělce jako nositele uměleckého experimentu, nebylo v té době mezi prozaiky a dramatiky většího experimentátora nad Karla Čapka. Ostatně už před válkou to byl především on, který k nám, spolu s bratrem Josefem, výtvarníkem a spisovatelem, přinášel podněty západoevropského kubismu, a po válce to byly jeho překlady, které významně ovlivnily vývoj naší poezie, kterou označujeme jako avantgardní. Tuto skutečnost by neměl zakrývat fakt, že patřil k představitelům českého intelektuálního liberalismu, a v době, kdy příslušníci Devětsilu vstupovali do KSČ a vyslovovali – přinejmenším – nedůvěru mladému státu, patřil k okruhu těch, kteří v tomto státě vytvářeli svou prací i osobními postoji demokratické klima spojované se jménem Tomáše Garrigua Masaryka. Čapek je příkladem, že stejné umělecké směřování nemusí vycházet ze stejného politického postoje, že literární orientace autorova nemusí nutně být determinována ani politickým stranictvím, ani občanským angažmá.

Rokem narození je **Karel Čapek** /1890–1938/ vrstevníkem Vladislava Vančury a také jeho počátky, stejně jako u Vladislava Vančury, jsou ovlivněny novoklasicismem a expresionismem. K novoklasicismu ho řadí zejména soubory próz *Zářivé hlubiny* /1916/ a *Krakonošova zahrada* /1918/ a drama *Lásky hra osudná* jako součást Zářivých hlubin /1922, prem. 1930/, tedy díla, na nichž se podílel i jeho starší bratr, malíř a spisovatel **Josef Čapek** /1897–1945/; z Josefových samostatných děl připomínáme filozoficky laděné prózy *Stín kapradiny* /1930/ a *Kulhavý poutník* /1936/. Vliv expresionismu lze u Karla Čapka pozorovat zejména na *Trapných*

povídkách /1921/ a na groteskní komedii *Ze života hmyzu* /1921/, která měla premiéru roku 1922.

Na počátku dvacátých let vyšla díla, které založila Čapkův věhlas doma i v zahraničí. Jsou to dramata *Loupežník* /1920/, *R.U.R.* /prem. 1921, 1920/ a *Věc Makropulos* /1922/ (stalo se námětem libreta Janáčkovy stejnojmenné opery /1926/) a romány *Továrna na absolutno* /1922/ a *Krakatit* /1924/. Všechna tato díla – s výjimkou lyrického dramatu Loupežník – spojuje dobově aktuální žánr utopie. Vynikající vynález, ať je to už umělý člověk, levný zdroj energie, elixír věčného mládí nebo neobyčejně účinná výbušnina, přináší lidem naději na zlepšení jejich údělu. Ukáže se však ve svých důsledcích ničivou: lidé ji nedokáží využít ve svůj prospěch, ale stane se hrozbou, příčinou dalších a ještě krvavějších konfliktů a ve svém důsledku dokonce ohrozí existenci lidstva. V tom smyslu je Čapek blízký expresionistům, kteří po zkušenosti světové války, využívající vynálezů k efektivnějšímu zabíjení, měli k moderní technice odtažitý vztah. Toto téma však Čapek zpracovává v různých polohách, neopakuje žánrový typ ani syžetový vzorec. Továrna na absolutno vznikla jako série fejetonů uveřejňovaných v Lidových novinách, jako volné pásmo uzavřených kapitol, lineárně spojených do knižní verze, zatímco Krakatit je budován z několika dějových pásem, v nichž autor využívá schémat dobrodružné četby, milostného příběhu, venkovské idyly i fantastického příběhu. Podobně R.U.R. nese rysy expresionistického dramatu, kde postavy nesou „mluvící“ jména odkazující k literárnímu a kulturnímu kontextu (Faber = homo faber; člověk vyrábějící; Domin = dominus, pán; Primus = první, Helena odkazující k ideálu ženskosti, k Heleně Trojské), zatímco Věc Makropulos si pohrává s tradičnější strukturou dramatu realistického.

Po tomto období intenzivní práce dramatika a beletristy se Čapek věnoval především práci novináře a publicisty: ve dvacátých letech začínají vycházet jeho slavné cestopisy *Italské listy* /1923/ a *Anglické listy* /1924/, ale i další causerie, fejetony a sloupky psané pro Lidové noviny a knižně vydávané v souborech, např. *O nejbližších věcech* /1925/, *Jak vzniká divadelní hra* /1925/, *Zahradníkův rok* /1929/. Ve třicátých letech pak vydává své další cestopisy *Výlet do Španěl* /1930/, *Obrázky z Holandska* /1932/ a *Cesta na Sever* /1936/, které jakoby odsunuly do pozadí práci romanopisce a dramatika. Tato řada žurnalistických žánrů je přerušena jen svazky *Povídek z jedné kapsy*, *Povídek z druhé kapsy* /1929/ a *Apokryfy* /1932/.

Závažné beletristické dílo vydává Čapek po desetiletém odmlčení až v roce 1933–1934, kdy vychází jeho „noetická trilogie“ *Hordubal, Povětroň* a *Obyčejný život*. Kdyby romány Čapek sám neoznačil za trilogii, bylo by snadné přehlédnout jejich vnitřní souvislost. Všechny sice spojuje otázka poznatelnosti a uchopitelnosti lidského života, ale každý z nich je svébytným experimentem tvárným. V Hordubalovi Čapek pracuje se schématem vesnického románu, Povětroň je budován jako vypravěčské sympozion, paralelní vyprávění tří vypravěčů, z nichž každý z několika kusých indicií, které jsou k dispozici, konstruuje „svou pravdu“ o životě neznámého muže umírajícího po letecké havárii. Třetí je psychologickou prózou, postavenou na vzpomínkách ústředního hrdiny, bilancujícího a analyzujícího svůj „obyčejný život“. „Teď to vidím: jakápak možnost! Život člověka je spousta různých možných životů, ze kterých se uskuteční jenom jeden, nebo jenom několik, zatímco ty druhé se projeví jen kuse, na chvíli nebo vůbec nikdy. Tak nějak si představuju historii *každého* člověka“ (Čapek, 1985, s. 379).

Vývoj v Evropě, nástup totalitního režimu v Německu, ale také úzký kontakt s prezidentem Masarykem (1928–1935 vznikají *Hovory s TGM*) zostřují Čapkovo politické vidění světa. *Válka s mloky* /1935/ sice působí jako román v podstatě zábavný, v němž si spisovatel pohrává s různými postupy a styly (dobrodružný román, módní filmový románek, žurnalistické žánry), jeho poslání však přesahuje nezávaznou zábavu. Opět se tu objevuje varování před nerozumným a sobeckým jednáním lidí, kteří rozhodují o světě a přehlédnou, že v honbě po zisku a v touze po moci připravují katastrofu, která zasáhne samu existenci lidstva. Z politické situace vyrůstají i poslední dvě dramata Karla Čapka *Bílá nemoc* /1937/ a *Matka* /1938/. I zde Čapek vychází z postupů expresionistického dramatu a vytváří modelovou situaci blížící se krize. Na rozdíl od dramat z dvacátých let je zde více zdůrazněna úloha odpovědnosti, osobní statečnosti, jíž lze čelit blížícímu se nebezpečí, i když mu nelze zabránit. Román *První parta* /1937/ je pokusem hledat elementární jistoty v kolektivu prostých lidí. K otázce poznatelnosti lidského života se opět přesunul v posledním nedokončeném románu *Život a dílo skladatele Foltýna* /1939/, kde si klade otázku hodnoty a smyslu uměleckého díla. Ústřední postava, člověk, který se touží stát umělcem, ačkoliv je bez talentu, a který se snaží svého cíle dosáhnout nejrůznějšími způsoby, je zde vykreslena vyprávěním řady „svědků“ jeho života, lidí, kteří ho znali v různých situacích. V průsečíku jejich vyprávění je „pravda“ o Foltýnovi, která je ale ve

své podstatě neuchopitelná. Toto zjištění podtrhuje nedokončenost díla, i když svědectví autorovy ženy Olgy Scheinpflugové naznačuje, jak měl román skončit.

Politické angažmá Karla Čapka, jeho intenzivní a mimořádně úspěšná novinářská činnost v Lidových novinách, tedy v novinách s vyhraněným politickým názorem, a vazba na prezidenta Masaryka způsobily, že jeho dílo nevycházelo ani za nacistické okupace, ani nebylo snadno přijímáno po únoru 1948. Čapek byl tehdy vnímán jako ztělesněním „první" republiky, a proto autorem pro režim nežádoucím – a tedy čtenáři milovaným. Interpretace Čapka jako protifašistického bojovníka, která vznikla v padesátých letech zejména zásluhou jeho sovětského obdivovatele S. V. Nikolského, byla do značné míry účelová, měla umožnit (a také umožnila) vydávání jeho děl za komunistického režimu. Čapek nepochybně patřil k autorům, kteří svým dílem demaskovali zrůdnost totalitních režimů, hájili demokratické ideály a svou popularitu dávali do služeb liberální politické orientace. Redukovat ovšem takto jeho literární dílo znamená minout se s jeho jedinečnými uměleckými kvalitami, které spočívají ve schopnosti neustálého objevování nových postupů a nových pohledů na svět, ve schopnosti pronikat k podstatě lidského života v jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti.

Na první pohled se dílo **Karla Poláčka** /1892–1945/ liší od tvorby Vančurovy či Čapkovy. Jeho výchozím žánrem je humoreska založená na schopnosti karikovat. V mnohém navazuje na tradici specifického humoru česko-židovské literatury, např. na dílo Vojtěcha Rakouse. Poláček pocházel z maloměstské českožidovské rodiny, otec měl obchod se smíšeným zbožím. Gymnaziální studia začal v rodném městě, pak přestoupil na gymnázium v Praze, kde maturoval. Začal studovat práva, válka tato studia přerušila, narukoval a na srbské frontě padl do zajetí. Po návratu do vlasti v roce 1919 pracoval v úřednických zaměstnáních. V roce 1920 otiskl v časopisech své první povídky, v nichž mimo jiné zesměšňoval poměry u firmy, pro niž pracoval. To vedlo k tomu, že místo ztratil. Po propuštění z úřadu pracoval od roku 1922 až do začátku okupace v redakci Lidových novin. Pak byl z rasových důvodů propuštěn. Do roku 1943 byl zaměstnán u Rady židovských starších a jeho úkolem bylo sepisovat inventáře knihoven židovských náboženských obcí. V roce 1943 byl transportován do Terezína, odtud roku 1944 do Osvětimi. Podle nových výzkumů zde nezemřel, ale byl na začátku roku 1945 převezen do koncentračního tábora Dora, kde zahynul.

Novinářská práce výrazně ovlivnila podobu jeho díla. Je pro ně charakteristické přirozené tíhnutí k parodickému zobrazení světa, ke karikaturní drobnokresbě, ale i útočný i laskavý humor. Na druhé straně je pro ně příznačná detailní znalost nejrůznějších sociálních prostředí. Jeho první knížky tvoří zejména soubory povídek (*Povídky pana Kočkodana* /1922/, *Kouzelná šunka* /1925/, *35 sloupků* /1925/ aj.), vznikají však i rozsáhlejší prózy, vesměs situované do prostředí nových pražských předměstí. V nich úředníčci a drobní živnostníci prožívají své životní příběhy, často bizarní a jistě komické (*Dům na předměstí* /1928/, *Muži v ofsajdu*, /1931/, *Michelup a motocykl* /1935/ aj.). Ve třicátých letech Poláček pracoval na pětidílném cyklu románů situovaných do malého města v časovém období od počátku století až po dobu popřevratovou (*Okresní město* /1936/, *Hrdinové táhnou do boje* /1936/, *Podzemní město* /1937/, *Vyprodáno* /1939/). Poslední díl autor zřejmě dopsal, rukopis je nezvěstný. Je známo jen jeho torzo, které je ve Spisech Karla Poláčka vydávaných v 90. letech péčí Nakladatelství Franze Kafky připojeno ke 4. dílu pentalogie. Maloměsto (předlohou byl Poláčkův rodný Rychnov nad Kněžnou) je tu líčeno s dávkou satirické nadsázky jako panoptikum figur a figurek determinovaných provincionalitou maloměstského života. Dílo je komponováno jako řetězec epizodických situací a postav sjednocených autorovým způsobem pohledu i jeho smyslem pro jazykovou komiku, která je založena na odhalování řečových stereotypů. Závěr Poláčkova díla tvoří knihy, které patří ke zlatému fondu české humoristické prózy. Je to *Hostinec U kamenného stolu* /1941/, který byl vydán pod jménem malíře Vlastimila Rady – autor nesměl jako Žid publikovat –, a román *Bylo nás pět* /1946/. V prvním případě jde o románek, syžetem ne nepodobný Vančurovu Rozmarnému létu, kde komický prvek je podbarven tragickým vyzněním letní idyly (úspěšné filmové zpracování tyto motivy potlačilo), v druhém případě se jedná o návrat do dětství. Očima dětského vypravěče je nazírán svět maloměsta se značně tolerantnějším úsměvem, než tomu bylo v pentalogii. Tragická životní situace dala vzpomínkám na dětství ráz ničím nekalené idyly. Význam Poláčkova díla doceňuje současné literárněvědné bádání: konečně je vydán komplet jeho díla umožňující zhodnotit jeho význam zejména pro rozvoj humoristické prózy.

Krize avantgardy

Rozkladem Devětsilu, k němuž dochází z velké části v návaznosti na vývoj v KSČ, procházející v té době obdobím tzv. bolševizace, se na počátku třicátých let chystá další proměna levicové kultury, pro niž je nyní charakteristická ostrá diskuze mezi avantgardními směry a mezi nově formulovaným požadavkem socialistického realismu. Svou roli sehrála i situace v Sovětském svazu, kde vznikla silná opozice proti avantgardním směrům. Charkovský sjezd sovětských spisovatelů v listopadu 1930 se velice kriticky postavil k ruské avantgardě a vytyčil nový program socialistické literatury, zcela odlišný od vynikající, tvořivé a na mezinárodní avantgardu navazující tvorby autorů, jako byl Vladimír Majakovskij /1893–1930/. Majakovského sebevražda na jaře roku 1930 tvoří symbolickou tečku za touto vynikající epochou ruské literatury, která pak dožívá v emigraci.

U nás tento obrat propagovali v okruhu Devětsilu zejména Julius Fučík a Bedřich Václavek, většinou ale byl avantgardními umělci (na čas) odmítnut. V roce 1934 se konal v SSSR První všesvazový sjezd spisovatelů, na kterém vystoupil s referátem významný politik Nikolaj Ivanovič Bucharin /1888–1938/ (byl později popraven jako jeden z nejvýznamnějších Stalinových odpůrců) a vytyčil pro sovětskou literaturu program socialistického realismu. Tohoto sjezdu se zúčastnila i skupina českých a slovenských spisovatelů komunistické orientace: Vítězslav Nezval, Laco Novomeský, Adolf Hoffmeister, Peter Jilemnický, Géza Včelička, kteří diskuzi o tomto programu přenesli i do našeho prostřední. V této diskuzi byla zdůrazněna „syntetičnost“ socialistického realismu, to jest představa, že v sobě zahrnuje všechny dobré zkušenosti realistického umění, byl *stanoven požadavek pravdivého zobrazení reality v jejím revolučním vývoji*. Tyto požadavky přijali za své i někteří naši autoři, kteří se seskupili do skupiny BLOK (teoretici Kurt Konrad a Bedřich Václavek, básník Jiří Taufer, prozaici Géza Včelička, Jiří Weil, ale také autoři starší či stojící mimo okruh Devětsilu, Ivan Olbracht, Marie Majerová, Stanislav K. Neumann, Marie Pujmanová, Václav Kaplický, Jaroslav Kratochvíl), jejímž tiskovým orgánem se stal časopis *U-Blok*.

Zároveň se ale část básníků, kteří začínali poetistickou poezií, stále zřetelněji sbližuje s poetikou francouzského surrealismu, jehož základní texty jsou tištěny v časopisech vydávaných v okruhu Devětsilu, jako byl *ReD, Zvěrokruh* a další. Tato tendence je patrná od roku 1930 zejména v souvislosti s uveřejněním 2. Bretonova manifestu surrealismu v časopise Zvěrokruh.

V březnu 1934 se ustavila Surrealistická skupina, jejíž členové se dopisem obrátili na ústřední orgány KSČ, přihlásili se k dialektickému materialismu a vyjádřili přesvědčení, že právě surrealismus je to správné revoluční umění, které odmítá mechanismus současného umění, že právě oni, sázející na poznání lidského podvědomí (jedním z inspiračních zdrojů surrealismu bylo učení Sigmunda Freuda), jsou představiteli toho pravého revolučního umění, osvobozujícího v plné míře člověka. Formulovali to znovu v letáku *Surrealismus v ČSR*, podepsaném Vítězslavem Nezvalem, Konstantinem Bieblem, Bohuslavem Broukem, Jindřichem Honzlem, Jaroslavem Ježkem, Vincencem Makovským, Jindřichem Štyrským a Toyen. O měsíc později se k nim připojil i Karel Teige. Následovalo vydání sborníku *Surrealismus v diskusi*, kam přispěli Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll, Záviš Kalandra, Jindřich Honzl, výstava výtvarných děl zahraničních i našich surrealistických výtvarných umělců v Mánesu, překlady francouzských surrealistů, zejména Nadji a Spojitých nádob André Bretona a Veřejné růže Paula Éluarda. Významným impulzem byly i přednášky André Bretona a Paula Éluarda v Praze. Ani domácí teoretická aktivita nebyla zanedbatelná. Vedle statí Vítězslava Nezvala a Bohuslava Brouka se objevuje analýza Záviše Kalandry, zdůrazňující vztah surrealismu k dialektickému materialismu, který je chápán jako filozofické východisko marxismu. Objevují se sborníky *Surrealismus* a *Ani labuť, ani lůna* (věnovaný Máchovi).

V roce 1935 se schází v Paříži Kongres na obranu kultury, na kterém vrcholí střetnutí dvou komunistických koncepcí umění, socialistického realismu a surrealismu. Nezval se zde pokouší obhájit surrealismus. Naprosto neuspěje. Surrealisté jsou odmítnuti jako „trockistická banda“ a na kongresu nedostávají slovo. Pod dojmem tohoto neúspěchu rozpouští Nezval Surrealistickou skupinu. Atmosféru těchto diskuzí zaznamenal v knihách vzpomínkových próz *Neviditelná Moskva* /1935/, /1936/ a *Pražský chodec* /1938/. Na Nezvalovo rozhodnutí rozpustit Surrealistickou skupinu reaguje nesouhlasně část jejích členů, zejména Karel Teige, Toyen, Jindřich Štyrský, Konstantin Biebl a Jindřich Honzl. Karel Teige odmítá Nezvalův čin brožurou *Surrealismus proti proudu* /1938/. Odmítá mlčet o politickém vývoji v SSSR, který vedl k odmítnutí surrealismu, odmítá ale i nařčení, že surrealisté jsou nepřátelé socialismu. Hájí právo revolučního kriticismu, bez kterého, podle jeho názoru, revoluce degeneruje.

Je to doba, kdy v Sovětském svazu pokračují čistky, v nichž se Stalin tvrdě vypořádává se svými odpůrci, zejména s jedním z nejdůležitějších Leninových spolupracovníků, Lvem

Davidovičem Trockým. Politický a kulturně politický vývoj v SSSR vedl k definitivnímu rozchodu komunistických intelektuálů s avantgardou: od r. 1936 probíhají ostré kritiky zbytků avantgardních umělců v SSSR (hudební skladatel Dmitrij Šostakovič, divadelník Vsevolod Mejerchold, filmový tvůrce Sergej Ejzenštejn, spisovatel Boris Pasternak), řada umělců odchází do emigrace. Panuje zde atmosféra všeobecného strachu provázející moskevské procesy proti „trockistům", „zinověvcům" a „bucharincům", v nichž jsou lidé, donedávna prezentovaní jako přední představitelé státu a jeho kultury, odsuzováni k trestům smrti. Pro řadu intelektuálů, kteří ve dvacátých a na počátku třicátých let vstupovali do KSČ a propagovali sovětský společenský řád a jeho kulturu, přichází doba rozčarování. S hrdelními rozsudky nad vůdci, kteří měli mezinárodní autoritu jako přední Leninovi spolupracovníci a tvůrci nového státu, padají i iluze o SSSR. Řada intelektuálů v té době opouští komunistickou stranu: Záviš Kalandra, Jarmil Krejcar, Milena Jesenská a další. Řada z nich se ostře vyslovuje proti kurzu, který sovětský stát nastoupil. Tak například Záviš Kalandra v recenzi Teigova Surrealismu proti proudu srovnává stalinskou kulturní politiku s jejím odporem proti avantgardě s Hitlerovou nenávistí k modernímu „zvrhlému umění". Kalandra zdůraznil, že oba režimy, Stalinův i Hitlerův, očekávají od umění, že jim bude sloužit, přitakávat, oslavovat je. „Je zásluhou Teigova spisku, že pocuchal nimbus kolem hlav československých stalinských kulturtrégrů – ale jeho *hlavní význam* tkví jinde. Tkví tam, kde hájí svobodu umělecké a vědecké tvorby proti glajchšaltovacímu tlaku, vycházejícímu dnes jednak z Moskvy, jednak z Berlína, a kde proti náhončím Goebbelsů a Ježovů zdůrazňuje právo a povinnost revolučních intelektuálů ‚marxistickou analýzou zkoumat kořeny kulturní reakce v sovětském i západním světě'. Provést tuto analýzu nemohlo být vlastním úkolem polemické brožury; její obsah však ukazuje, že surrealistická skupina chápe, v čem je společný sociální kořen zjevů moskevské a berlínské kulturní reakce, jejichž nevybíravé metody jsou si tak nápadně podobny; že totiž na obou stranách tkví ve strachu úzké cizopasné vrstvy, jež si násilím a podvodem, páchaným na zájmech nejširších mas, za jejichž představitele se falešně vydává, uzurpovala moc a všechny její výsady […] Zotročit umění tak, aby tvořilo jen aureoly kolem hlav ‚milovaných vůdců', aby pompézní monumentalitou a byzantinským akademismem pomáhalo sypat písek do očí všech klamaných, aby pod jménem ‚realismu' záměrně zkrášlovalo ošklivou skutečnost, aby v masách, jejichž historickým úkolem je boj za socialistickou budoucnost, pěstovalo, jak se

vyjadřuje St. K. Neumann – ‚pozitivní poměr k realitě', k té *dnešní* pramálo uspokojivé realitě Třetí říše nebo stalinského režimu: o to dnes usilují ze stejných důvodů jak ti, kdo v našem sousedství hlásají vyhlazovací boj ‚zvrhlému umění', tak ti, kdo pod patronací GPU potlačují *týmiž* prostředky *totéž* umění jako ‚dekadentní formalismus'. Neboť ze stanoviska ‚milovaných vůdců' je umění, které jim nechce sloužit, *nebezpečným* uměním" (Kalandra, 1994, s. 148). Podobně jako Teigovi, ani Kalandrovi komunisté neodpustili jeho vystoupení. Poté, co se dostali v roce 1948 k moci, ho postavili ve vykonstruovaném procesu před soud a odsoudili ho k smrti. Jeho spoluobžalovanou (a spoluodsouzenou a spolupopravenou) byla doktorka Milada Horáková, s níž se Kalandra sotva znal a která představovala v předválečném Československu úplně jinou politickou orientaci.

Záviš Kalandra /1902–1950/ pocházel z rodiny s tradicí kulturních a politických aktivit: dědeček byl politicky činný ve Vídni, otec Břetislav Kalandra působil v okruhu realistických politiků (T. G. Masaryk, J. S. Machar), později v sociální demokracii. Záviš Kalandra studoval na gymnáziu ve Valašském Meziříčí, v jednadvaceti letech vstoupil do komunistické strany, v letech 1925–1927 stál v čele „říšského vedení" Kostufry (Ko-munistická stu-dentská fra-kce). V časopise Avantgarda vyšla řada jeho článků věnovaných krizi inteligence. Zároveň studoval filozofii na Karlově univerzitě. Disertační práce o předsokratovském mysliteli Parmenidovi však nebyla obhájena, autor ji stáhl. V roce 1928 byl redaktorem Rudého večerníku, později Rudého práva a Haló novin, v letech 1930–1936 Tvorby. Ve třicátých letech se dostal do konfliktů s komunistickou stranou, které dosud sloužil. Kritizoval Sovětský svaz jako stát, který podle jeho názoru hájí vlastní imperialistické zájmy a využívá pro ně i mezinárodní komunistické hnutí.

Soustavně se věnoval – krom publicistiky – odborné filozofické práci: je jedním z mála našich skutečných marxistických filozofů. Jeho práce o Schopenhauerovi (*Svět jako vůle a představa*) nechce, jak bylo obvyklé v marxistické publicistice, hledat Schopenhauerovy omyly, ale pokouší se o kritické hodnocení jeho filozofického systému. Ve studii *Mácha a Palacký* vyložil dvě protichůdné koncepce českého obrození: Máchovu, kterého označil za básníka imorální skepse, pro kterého je člověk bytostí rozpornou, plnou psychické dynamiky a vnitřních konfliktů, a Palackého hledání harmonie.

V polovině 30. let se Kalandra zaměřil na dění v Sovětském svazu. S Josefem Guttmannem vydal brožuru *Odhalené tajemství moskevského procesu* /1936/ a *Druhý moskevský proces* /1937/. Po okupaci Československa nacistickým Německem byl roku 1939 zatčen a do roku 1945 vězněn v koncentračním táboře, po roce 1945 se věnoval odborné práci historické. Vznikla kontroverzní studie *České pohanství* /1947/, popírající pravost Kristiánovy legendy a rekonstruující na základě analýzy Kosmovy kroniky představu české pohanské mytologie.

Objevují se první literární reflexe vývoje v SSSR, které jsou u nás spojeny jednak s překladem knihy André Gida Návrat z SSSR, na který reagoval polemicky S. K. Neumann spiskem *Anti-Gide*, ale zejména s knihou Jiřího Weila *Moskva–hranice* /1937/, která zřejmě jako vůbec první nejen (nikoli jen u nás) zachytila uměleckou formou ono rostoucí dusno v sovětské společnosti po zavraždění Kirova a následné čistky a procesy. Volné pokračování tohoto románu z prostředí pracovních táborů vyšlo v Čechách až s mnohaletým zpožděním pod titulem *Dřevěná lžíce*. Vydání knihy Moskva–hranice, kterou nazval Julius Fučík pavlačovým románem o Moskvě, způsobilo značně temperamentní diskuzi, i když obraz Moskvy zde nebyl nijak nepřátelský a i stanovisko k čistkám a procesům bylo spíš neutrální až chápavé. Ve světové literatuře se objevilo toto téma až na počátku čtyřicátých let zásluhou maďarského židovského autora píšícího anglicky, Arthura Koestlera, jehož Tma o polednách vyšla v Anglii v roce 1940 (česky až 1992).

Jiří Weil /1900–1959/ po maturitě v roce 1919 studoval na Filozofické fakultě slovanskou filologii a srovnávací literaturu. Překládal významné ruské sovětské autory: Majakovského, Pasternaka, Lugovského, Gorkého, Zoščenka aj., a významně přispíval k popularitě sovětské literatury u nás. V letech 1922–1931 byl zaměstnán na sovětském zastupitelství, několikrát pobýval v SSSR, nejdéle v období 1933–1935, kdy zde v překladatelském odboru Kominterny překládal marxistické klasiky, zejména Leninovy spisy Stát a revoluce a Imperialismus jako nejvyšší stadium kapitalismu. Působil jako komunistický žurnalista a propagátor SSSR. V době čistek v SSSR byl však vyloučen z komunistické strany, život mu zachránil Julius Fučík.

Román *Moskva–hranice* /1937/ čerpá z jeho znalosti mezinárodního prostředí levicových intelektuálů (první kapitoly nás přivádějí do Palestiny, kde sionisté ze střední a východní Evropy zakládají první židovské osady – kibucy, ale i do Vídně zmítané sociálními konflikty),

i z prostředí Moskvy 30. let, kde se mísil idealismus nadšených budovatelů s oportunistickým měšťáctvím a roztáčela se kola stalinského teroru. Weil sám jen o vlas unikl odsouzení.

Ostrá kritika *Moskvy–hranice* vedla k tomu, že její pokračování *Dřevěná lžíce* /1992/ za autorova života nevyšlo. V tomto druhém románě se dostáváme do prostředí nově zakládaných pracovních táborů, do světa „velkých staveb socialismu“ kdesi v Kazachstánu, kde vedle nadšených komsomolců pracovali trestanci a političtí vězni. Pokus o vydání Dřevěné lžíce v šedesátých letech zmařila invaze sovětských vojsk do Československa, kniha tak mohla vyjít až po roce 1989.

Za války Weil unikl transportu do koncentračního tábora fingovanou a přežil díky podpoře přátel v úkrytu. Po válce vydal romány *Život s hvězdou* /1949/ a *Na střeše je Mendelssohn* /1960/, které patří k nejcennějším dílům o pronásledování Židů v protektorátu. Ani tyto romány nebyly dobovou kritikou přijaty dobře. Politické stigma, které si Weil vysloužil románem Moskva–hranice, mu po roce 1948 značně komplikovalo život. Jeho obraz válečných let nezapadal do toho, jak byla tato léta interpretována vládnoucí mocí.

Weilovy romány byly zajímavé nejen po tematické stránce. Weil důsledně uplatňoval metodu u nás prakticky neznámou a propagovanou v prostředí sovětského LEF, která odmítala běžné romanopisecké postupy. Byla založena na prvcích dokumentární literatury, minimalizovala vyjádření autorského subjektu, nezabývala se psychologií postav, ale usilovala o objektivní a takřka vědecky přesné zachycení společenských jevů. Právě tato dokumentárnost se paradoxně stala příčinou ostré kritiky Weilových děl.

Surrealismus

Když chtěl člověk napodobiti chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k nadrealismu, nevěda ani jak.

(Apollinaire, 1965, s. 40)

Prameny, z nichž surrealismus, jeden z nejvýznamnějších uměleckých směrů 20. století, vznikl, jsou početné: bezprostředním předchůdcem byl dadaismus, Apollinaire mu dal jméno, ale surrealisté považovali za své předchůdce i umělce starší: markýza de Sade, prokleté básníky, Lautréamonta, Nervala. Už v prvním manifestu surrealismu André Breton podává výčet těch, které považuje za předchůdce tohoto směru, a tento seznam se postupně ještě rozšiřuje. V Čechách mezi předchůdce surrealismu zařadil Vítězslav Nezval Karla Hynka Máchu, Ladislava Klímu a Jakuba Demla, tedy vesměs autory, kteří svým dílem vybočovali z mainstreamu a objevovali nečekanou krásu tam, kde ji jiní neviděli. Nepochybný vliv na jeho vznik mělo i dílo vídeňského psychiatra Sigmunda Freuda, který objevem lidského podvědomí a významu snů tento umělecký směr inspiroval. Historie surrealismu byla mnohonásobně zpracována, z klasických prací vyšly česky např. Nadeauovy Dějiny surrealismu.

Surrealismus se sám definuje jako psychický automatismus, který zachycuje průběh myšlení, zbavený apriorní rozumové kontroly. Nástrojem tohoto psychického automatismu se stává automatický text, écriture automatique, specifický postup, který směřuje k vyvázání literárního textu jak z konvenčních souvislostí jazyka, tak z konvencí ustálených literárních struktur. Jeho objev přichází v době, kdy z jiných stran umělci útočí na ustálené literární postupy (Apollinairova osvobozená slova, rozvíjení možností vnitřního monologu v próze, Joyceova metoda proudu vědomí, uvolňování pevné struktury verše apod.). Pokusy dadaistů vytvářet básně náhodným řazením slov, tak jak je vytahovali z klobouku, kam vložili rozstříhaný text, surrealismus přetváří v zápis automatického toku myšlenek, jehož účelem je nejen proniknout hluboko do lidského podvědomí, ale také z něj vynést novou estetickou kvalitu v podobě „křečovité krásy“, vznikající spojením zdánlivě nespojitelných představ. „Automatické psaní, které bylo nejprve – a dlouho zůstalo – Kolumbovým vejcem surrealismu, je třeba rozlišit od uměleckých postupů nebo metod, které se mu zdají blízké, příbuzné, či dokonce s ním totožné. Především to není ani ona schopnost dát se vést slovy, podřídit se jejich

iniciativě podle devízy vyslovené kdysi Stéphanem Mallarméem; a odtud to také ani zdaleka není Holanova: poezie šumící jeskyněmi slovníku. A pokud se týká výkladu snů, Bretonem, byť později, sem výslovně zahrnutého, mohou to být jenom vzdáleně záznamy snů Rainera Marii Rilka. Automatické psaní je však jedinou branou do bludiště velice temných jeskyň podvědomí a nebezpečných posunů mentálních. Je to daleko spíše, zde už ovšem zcela povýšeno na princip, to, co věděl Goya vyslovující větu, že když rozum spí, objevují se přízraky – nebo rozum, píšící paměti šílenství podle jeho vlastního diktátu (Théophile Gautier). Automatismus, jak byl chápán André Bretonem, je rovněž nesouměřitelný s literární metodou vnitřního monologu, s nímž bývá někdy ztotožňován […] Breton automatické psaní srovnává negativně s vnitřním monologem, jakkoli představují společnou vůli vzbouřit se proti tyranii řeči úplně pokleslé ve svých hodnotách“ (Tomeš, ed., 1967, s. 9). Surrealistická teorie byla formulována velmi racionálně až vědecky, výklad sexuality, psychologické experimenty se opíraly o Freuda. K paradoxům patří, že surrealisté hovořící o vědeckosti, se zabývali astrologií, okultismem a dalšími paranormálními fenomény.

Nezvalova definice surrealismu jako součtu psychoanalýzy a marxismu není náhodná: surrealisté na jedné straně usilovali vyvázat se ze všech racionálních vazeb a uvolnit lidskou kreativitu skrytou v podvědomí, na druhé straně svou aktivitu nevnímali jako čistě estetickou, ale silně se angažovali ve společenském dění své doby, přímo vstupovali do politických zápasů ve smyslu Bretonova výroku *Dokud trvá bída tohoto světa, zakazuje nám zběhnouti do objetí poezie*. Napětí mezi těmito dvěma polohami přinášelo do surrealistického hnutí četná dilemata, vedlo k dramatickým rozchodům, exkomunikacím a později i k politickému pronásledování.

Cesta od poetismu k surrealismu je usnadněna tím, že oba směry vycházely ze společných zdrojů. Z počátku šly každý svou cestou. Pro poetismus je – zřejmě vlivem orientace Karla Teiga – charakteristická těsná vazba na funkcionalismus, zejména architektonický. Sbližování českých stoupenců poetismu s francouzskými surrealisty se datuje od konce 20. let, kdy se v některých devětsilovských časopisech objevují surrealistické texty včetně 2. Bretonova Manifestu surrealismu otištěném ve Zvěrokruhu. Sbližování pak vrcholí po vzniku Surrealistické skupiny, která navazuje s francouzskými kolegy neobyčejně úzké kontakty. Tento vývoj se odráží jak v programových a propagačních textech, tak v původní poezii a zejména ve výtvarných aktivitách členů Surrealistické skupiny, Jindřicha Štyrského, Toyen a

do jisté míry i Josefa Šímy, který spojuje Surrealistickou skupinu se skupinou Le Grand Jeu (Vysoká hra), do níž patřil i Richard Weiner, který v tomto období píše *Mezopotámii, Hru doopravdy* a *Lazebníka.* Pro aktivity surrealistů je charakteristické prolínání výtvarných a literárních aktivit – nejde jen o souvislost výtvarných děl s básnickými texty Jindřicha Štyrského, o realizované básně Jindřicha Heislera a Toyen, ale i o rozvoj metody koláže (Teige) či Nezvalovu *Dekalkománii* z *Absolutního hrobaře*.

Nezvalova poezie surrealistického období, sbírky *Žena v množném čísle* /1936/, *Praha s prsty deště* /1936/ a *Absolutní hrobař* /1937/, je pokusem uvést surrealistické teorie do básnické praxe. Nezval se zde inspiroval Dalího básnickými popisy vlastních obrazů, parafrázuje i básně Bretonovy a Soupaultovy. Realita, již ve svých básních zachycuje, je přesycena znameními a vizemi hrozícího nebezpečí. Básnický subjekt je zde potlačen, svět je popisován jakoby s objektivním odstupem, který zvýrazňuje jeho rébusovitost. Každodenní všední skutečnosti, které jsou zde evokovány, splývají s fantasmagorickými přeludy, realita se mísí s vizemi. Skutečnost je temná, plná nápovědí a hrozeb. Nezval se zbavuje všech pro něj do té doby charakteristických prostředků poetizace skutečnosti.

Tvorba dalších členů surrealistické skupiny bývá poněkud pozapomínána: připomeňme Bieblovu sbírku *Zrcadlo noci* nebo tvorbu Viléma Závady či Slováka Laca Novomeského. Řada důležitých textů v tomto období nebyla vydána nebo vyšla jako bibliofilie v nepatrném nákladu pro soukromé zájemce. Texty Bohuslava Brouka, stejně jako pozoruhodná poezie Jindřicha Štyrského, se dočkaly vydání až v 90. letech, podobně jako poezie Jindřicha Heislera z první poloviny 40. let. Tito autoři jsou méně závislí na surrealistické ortodoxii, méně kopírují veliké vzory, hledají si v rámci surrealistického vidění světa vlastní cestu:

Na cestách kde kráčela Pavlína
Bude navát písek
A tyto cesty budou nazývány omylem
Jejž nikdo nebude moci pochopit
Ani vysvětlit

Mimo podzimní večery

A zoufalství

Není zde nic co by zasloužilo arch papíru

Technika lásky zůstává různá

Budete nejkrásnější zříceninou světa

Štyrský: Únava, *Poesie,* 2003, s. 40

I přes Nezvalovo prohlášení o rozpuštění surrealistické skupiny (skupina na to odpovídá vyloučením Nezvala) zůstává její jádro pohromadě, aktivita zejména výtvarníků nijak neslábne. Ovšem za protektorátu se ocitá surrealismus mimo zákon jako „zvrhlé umění" a ztrácí jakoukoli možnost veřejné prezentace: přesto v roce 1941 vycházejí jako tajné publikace Surrealistické edice *Realizované básně* Jindřicha Heislera a Toyen a kolážový cyklus Jindřicha Štyrského *Nepraví kardinálové*. V roce 1942 postihla český surrealismus velká ztráta smrtí Jindřicha Štyrského.

Vliv surrealismu zasahuje další generaci, jak výtvarnou (Josef Istler, Mikuláš Medek, Libor Fára aj.), tak básnickou. Surrealistickou epizodou prochází Ivan Blatný, surrealismus ovlivňuje velmi podstatně Jiřího Koláře a Bohumila Hrabala, vznikají i uskupení, která se k surrealismu vracejí, i když ho chápou už poněkud jinak: „Mnohé z objevů a metod surrealismu přijímáme za své, avšak neužíváme jich ve smyslu původní historické definice surrealismu (surrealismus je čistý psychický automatismus, který chce písmem, kresbou a všemi výrazovými prostředky vyjádřit skutečnou funkci myšlenky), nýbrž jsou pro nás spíše tím, co André Breton definoval jako ‚pokus položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy, jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a revoluce' atd. […] Namísto automatismu, o kterém nepřestaneme tvrdit (vzdor tomu, že vydal několik kouzelných děl), že byl a je spíše podkladem ke studiu než skutečným uměleckým projevem, zdůrazňujeme tvárné úsilí a kompozičnost, jsouce přitom vzdáleni suchého konstruktérství; malíři se přiklánějí k čistě výtvarným a malířským prvkům, zamítajíce veškeru literárnost malby, a básníci nezapomínají pro asociace na jazykový materiál. Během vývoje jsme došli nejen

k omezení automatismu, ale dokonce k jeho popření“ (Skupina Ra, cit. dle Tomeš, ed., 1967, s. 142).

Během války a těsně po ní dochází k silnému rozšíření surrealistických aktivit po celém světě. Oživuje se také aktivita českých surrealistů. Prezentují ho především výstavy Toyen a Štyrského. Básníci, kteří byli se surrealismem nejvíc spojováni, Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl, se však orientují na zcela jiný typ poezie – Nezval píše *Historický obraz* a v 50. letech skladby *Stalin, Zpěv míru* a další prorežimní díla, Konstantin Biebl sbírku *Bez obav*. K surrealismu se však hlásí nová jména. Na večeru české surrealistické poezie v roce 1947 se představili básněmi a texty Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Oldřich Wenzel a další. Byla to poslední veřejná prezentace jejich aktivit – únor 1948 opět surrealismus postavil mimo zákon.

Po smrti Karla Teiga v roce 1951 se stává ústřední postavou českého surrealismu jako organizátor a teoretik Vratislav Effenberger. Ačkoli surrealisté ztratili jakoukoli publikační možnost, soustavně připravovali rukopisné sborníky (např. *Znamení zvěrokruhu* /1951/, *Objekt 1–5* /1953–1965/, *Rozhovory o umění a poezii* /1951–1965/ aj.). Jen výjimečně se podařilo na konci 60. let některé texty publikovat (Oldřich Wenzel, *Yehudi Menuhim*, sborník *Surrealistické východisko*, Vratislav Effenberger, *Realita a poezie, Výtvarné projevy surrealismu*, ale také antologie *Magnetická pole)*. Pokus o vydání Spisů Karla Teiga nebyl dokončen.

Představu o aktivitách surrealistických autorů získává širší veřejnost až po roce 1989, kdy dostává do rukou nejen některá dosud málo známá díla Jindřicha Štyrského, Jindřicha Heislera, Bohuslava Brouka, ale i mladších autorů, jako byl Zbyněk Havlíček, Zdeněk Lorenc a další. Řada textů např. Karla Hynka, Zbyňka Havlíčka, Vratislava Effenbergera a dalších však zůstala dosud v rukopisech. Retrospektivní výstava Toyen v roce 2000 v Praze nejen prezentovala její tvorbu v okruhu surrealistické skupiny, ale představila autorčina díla, která vznikala v exilu.

Poezie ticha a času

I když avantgardní směry a diskuze okolo nich ve dvacátých letech ovládly českou literární scénu, je třeba vidět, že kromě nich existovaly v české poezii další proudy, jejichž výsledky jsou z odstupu doby s výkony avantgardy souměřitelné. Především se zde objevila díla, která psali básníci tehdy střední a starší generace, kteří se prosadili už před válkou a jejichž aktivitu válka nepřerušila. Je třeba říci, že kromě předčasné smrti Františka Gellnera, který zahynul v roce 1914 na frontě (po válce vyšly z jeho pozůstalosti *Nové verše* /1919/), a Otakara Theera, v němž odešel předčasně zajímavý a originální autor, který výrazně ovlivnil další vývoj českého volného verše (v roce 1916 vyšla jeho poslední sbírka *Všemu navzdory* a v roce jeho smrti, tedy 1917, bylo hráno jeho drama *Faëthon*; jeho básnickou pozůstalost vydal v roce 1924 Arne Novák), česká poezie za války neutrpěla větší ztráty. Generace narozená v druhé polovině 70. let 19. století byla stále aktivní. Vedle Fráni Šrámka, který vydal novou verzi Splavu, rozšířenou o válečnou poezii, a později knihy *Nové básně* /1928/ a *Ještě zní* /1933/ (v této době se však spíš věnoval próze, napsal román *Tělo* /1919/ a povídky *Žasnoucí voják* /1924/, a dramatu, napsal řadu divadelních her, z nichž nejúspěšnější byl *Měsíc nad řekou* /1922/), se hlásí řadou děl ke slovu Viktor Dyk. Vychází postupně jeho válečná tetralogie (*Lehké a těžké kroky* /1915/, přepracováno 1927, *Anebo* /1918/, *Okno* /1920/, *Poslední rok* /1922/ a slavná sbírka *Devátá vlna* /1930/, ale také jeho prózy, které naznačují, že Dyk je jako tvůrce stále ještě zajímavý a výrazný. Novou tvorbou se přihlašuje Karel Toman. Vychází jeho snad nejlepší sbírka *Měsíce /1918/* a *Stoletý kalendář /1926/*. Tato díla potvrzují stále jeho vynikající místo v české poezii. Také Neumannova sbírka *Nové zpěvy* /1918/ patří k vynikajícím dílům svého autora. Soustavně, i když poněkud v ústraní, publikuje i Jakub Deml.

Proměna, kterou signalizuje druhá vlna debutů avantgardních umělců (Halas, Závada), se projevuje neméně výrazně i u osobnosti, která na počátku 20. let představovala vrcholnou hodnotu proletářské poezie a zůstala celkem netečnou k výbojům poetismu: u Josefa Hory. Horova pozice v české poezii je výrazně mezigenerační, je o deset a více let starší než jádro Devětsilu, hlásící se ve svých počátcích k programu proletářské poezie. Hora prošel (před vstupem do KSČ) novinářskou praxí v sociálně demokratickém tisku, nesdílel ortodoxně komunistické přesvědčení svých mladých přátel, což se projevilo i v roce 1929, kdy vystoupil

s důraznou kritikou gottwaldovského vedení KSČ a se stranou se rozešel. Ve třicátých letech se jeho poezie soustřeďuje zejména na téma uplývajícího času a na reflexi lidského osudu.

Josef Hora /1891–1945/ pocházel z rolnické rodiny, gymnázium studoval v Roudnici, už jako student spolupracoval se sociálnědemokratickým tiskem a od roku 1916, kdy skončil studia práv, se žurnalistice věnoval plně. Silně na něj působily politické boje za všeobecné hlasovací právo (1905–1907) i sociální konflikty. To ho přivedlo ke studiu klasických spisů o socialismu a formovalo jeho celoživotní politickou pozici. Po vzniku KSČ vstoupil do redakce Rudého práva, od roku 1929, kdy skončilo jeho angažmá v KSČ, do roku 1940, pracoval v redakci Českého slova. Do různých časopisů psal literární kritiky (patřil k výrazným a poučeným kritikům), stati o literatuře apod.

Od roku 1908 publikoval básně časopisecky, první knížku s názvem *Básně* vydal v roce 1915. Druhá sbírka *Strom v květu* /1920/, napsaná v letech 1915–1918, vychází z neumannovského vitalismu a civilismu. Další období jeho tvorby je poznamenáno prožitkem války a sociálních proměn světa. Toto téma zpracoval v románech *Socialistická naděje* /1922/ a *Hladový rok* /1926/ a v básnických knihách *Pracující den* /1920/, *Srdce a vřava světa* /1922/, *Bouřlivé jaro* /1923/ a v řadě politických pamfletů. Významný vliv na Horu měla jeho cesta do Itálie (*Itálie,* /1925/), ke skutečnému přelomu v jeho tvorbě dochází ve sbírce básní *Struny ve větru* /1927/. Tato sbírka obsahuje kromě básnicky zpracovaných vzpomínek na cestu do SSSR především reflexívní lyriku, jejímž tématem je uplývání času. Čas je u Hory velkým soudcem lidských činů, zároveň ale v sobě nese i příslib budoucnosti. Hora se tu zříká explicitní angažovanosti, neztrácí však ze zřetele reflexi aktuálního stavu světa ani vizi jeho budoucnosti. Soustavný zájem o dílo Karla Tomana (věnoval mu nejen důležitou báseň k životnímu jubileu, ale také napsal jeho monografický portrét) se projevuje i v Horově sílící tendenci k velmi hutnému a významově nabitému veršovému útvaru, směřujícímu v zdánlivě prostých metaforách k zachycení mezních momentů lidské existence.

Dalším Horovým sbírkám *Mít křídla* /1928/, *Tvůj hlas* /1930/, *Tonoucí stíny* /1933/, *Popelec* /1934/ a *Dvě minuty ticha* /1934/ dominuje téma „času a ticha“. Tato linie vrcholí *Máchovskými variacemi* /1936/, sbírkou, která patří k vrcholům Horovy tvorby a k vrcholům české poezie třicátých let. Máchovské výročí, které ji inspirovalo, bylo příležitostí k dalšímu zamyšlení nad plynutím času a pomíjejícností lidského života. Hora svou představu o Máchově osobnosti opřel

o vynikající Šaldův esej Mácha snivec a buřič a zpřítomnil v jambických verších osobnost básníka – poutníka v čase, nezakotveného hledače smyslu své existence.

Stín básníkův – spíš Lori, spíš? –
po tobě ostražitě sahá.
Po prázdnu sahá a ty bdíš
kdesi, kam ruka nedosahá.

Ty, zítřek, Bůh, tvůj dech, tvá pleť
jste jenom echem zaklinadla,
a poroučíme-li vám: Kveť! –
květ bez vůně kles do zrcadla,

zatímco úsměv, uprchlý
toužící ruce, jinde dýchá,
a slzy, jež nám nesprchly,
jdou roztát do cizího ticha.

Té hrůzy snů, nám urvaných
za zdí, jíž pranic vidět není
krom rudých stínů představ tvých,
planoucích v chmurném pokušení.

Hora: IV. *Máchovské variace,* 1936, s. 19–20

Poslední etapa Horovy tvorby je spojena s tématem domova – patří k dominantám poezie, která vzniká na konci 30. let v době ohrožení republiky.

Z nových autorů, kteří v tomto období začali publikovat a zůstali stranou avantgardních seskupení, ovlivnění víc expresionismem než Apollinairem, je třeba především jmenovat Bohuslava Reynka.

Bohuslav Reynek /1892–1971/ pocházel z rodiny statkáře a mládí prožil v Jihlavě, kde také absolvoval reálku. Po maturitě studoval na otcovo přání zemědělství na Vysoké škole technické, ale studia záhy opustil. Z gymnaziálních let si odnesl zájem o malířství a poezii – jako dvacetiletý podnikl cestu do Francie a začal psát. Rozhodující vliv na jeho dráhu mělo seznámení se staroříšským vydavatelem a překladatelem Josefem Florianem, který ho získal pro výtvarnou spolupráci na bibliofilských edicích Dobré dílo a Sešity poezie. Reynek zde také začal tisknout své překlady a původní básně. Zde se také dostal do okruhu katolických intelektuálů, kteří významně ovlivnili jeho směřování. S Florianem spolupracoval až do jeho smrti.

Jako překladatel se seznámil s básněmi francouzské básnířky Suzanne Renaud /1889–1964/, 1926 se s ní oženil. Do války žil střídavě v Čechách a ve Francii, kde se seznámil s tamními významnými autory zejména katolického okruhu, jako byli Georges Bernanos a Max Jacob. Do češtiny přeložil mj. díla Paula Claudela, Paula Valéryho, Maxe Jacoba, Tristana Corbièra, Léona Bloye. Z německých autorů k nám uváděl poezii Rainera Marii Rilka a Georga Trakla, který výrazně ovlivnil i jeho vlastní tvorbu. Spolupracoval s katolickými literárními časopisy, jako byl Řád a Akord. Od roku 1936 žil na rodinném statku, ze kterého ho v době okupace vyhnali Němci. Po osvobození se sem vrátil, statek však byl po roce 1948 znárodněn a Reynek, který v novém režimu nemohl publikovat, zde pracoval jako zemědělský dělník. Dožil tu v ústraní z nepatrného důchodu ve velmi skromných poměrech. Do povědomí širší kulturní veřejnosti se vrátil v 60. letech zejména zásluhou časopisu Tvář a také výstavami svého výtvarného díla (např. roku 1964 vystavoval v Ústí n. Labem).

Knihy básní a básní v próze *Žízně* /1921/ (vznikaly 1912–1916), *Rybí šupiny* /1922/, *Had na sněhu* /1924/, *Smutek země* /1925/, *Rty a zuby* /1925/ jsou poznamenány vlivem německého expresionismu, jehož vrcholná díla v té době překládal, ale také hlubokou spiritualitou věřícího křesťana. Objevují se tu biblické motivy utrpení a smrti, které jsou pojaty jako cesta k Bohu. Sny o ráji jsou vystřídány válečnými zážitky, kdy se svět stal peklem. V básních se objevují deníkové zážitky, vzpomínky na dětství, záznamy snů a vizí, příběhy fantaskních postav, ale i příběhy Starého a Nového zákona, do kterých vstupuje soudobá realita. Milosrdný Samaritán v nich splývá s Apollinairem, stejně jsou aktualizované mýty o Adamovi a Evě svedené hadem, příběh Sodomy a Gomory, ale také obraz Golgoty a Kristova umučení. Ve sbírce Rty a zuby,

která první období Reynkovy tvorby uzavírá, se vedle expresionistických básní objevuje nový tón, spojený s příklonem k venkovské tematice, k obyčejným, každodenním věcem. „Veškerá Reynkova básnická tvorba z let 1922–25 má jednoho společného jmenovatele: prožitek rozpadu tradičního evropského duchovního a sociálního prostředí, jenž vyvrcholil první světovou válkou. Tento rozpad je pak pociťován i jako krize lidské osobnosti, což v umění představuje jeden ze základních pramenů expresionismu. […] Tam, kde avantgarda postulovala svůj spontánní přístup ke skutečnosti a při výstavbě veršů jí imponovala plynulost hovorového jazyka, tam staví Reynek do popředí niterný prožitek […] a určitou knižnost větné stavby, podtrženou symboličností básnických pojmenování. V jeho verších nalézáme některé jevy, které byly v tehdejším básnickém kontextu neobvyklé, např. slovosledné inverze, zdůrazněná arytmičnost, kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmické řady; tyto stylové zvláštnosti ještě zvyšovaly dobovou osamocenost Reynkovy poezie, představující zcela osobitou variantu českého básnického expresionismu. Tato poezie pak měla – spolu s Reynkovými překlady básnického díla Georga Trakla – nedeklarovaný, ale o to hlubinnější vliv na některé z českých básníků (zejména na F. Halase, ale i na J. Zahradníčka, V. Závadu aj.), jimž poskytla jeden z podnětů při formování jejich poetiky i jejich osobitého básnického postoje ke skutečnosti“ (Med, 1990a, s. 250).

Po zhruba desetiletém odmlčení se Reynek vrátil sbírkami *Setba samot* /1936/ a *Pieta* /1940/. Po válce stačil vydat jen knihu *Podzimní motýli* /1946/, kterou, rozšířenou o sbírky *Sníh na zápraží* a *Mráz v okně,* znovu vydal v roce 1969. Jeho výraz, oproštěný až do krajnosti, hledá krásu v nejprostších věcech života, příroda je mu nejen inspirací a zdrojem motivů, ale vtěluje se mu do ní křesťanská představa hříchu a vykoupení. Výbor z jeho pozdní poezie 1969–1971 nazvaný *Odlet vlaštovek* pro samizdatovou edici Popelnice uspořádala a komentovala Věra Jirousová, básnířka a výtvarná teoretička z okruhu undergroundu.

Reynkovo pozoruhodné dílo ukazuje, že výraznou oponenturu avantgardní literatuře i literatuře liberálně orientovaných autorů představuje tvorba katolických básníků a prozaiků, kteří už od 90. let 19. století vytvářejí volné uskupení spojené společnými filozofickými východisky i snahou spojit křesťanství s moderními uměleckými proudy. Katolická moderna (Sigismund Bouška, Xaver Dvořák, Karel Dostál-Lutinov, volně J. Š. Baar aj.) vzniká jako tribuna těchto snah. Vydávají časopis *Nový život* /1896–1907/. Na něj navázala další literární a

kulturní periodika *Družina* /1913–1948/, *Rozmach* /1923–1927/, *Akord* /1928–1948/, *Řád* /1933–1944/ aj. Významnou institucí, která katolickým intelektuálům získala vysokou prestiž i mimo jejich okruh, bylo vydavatelství *Dobré dílo* Josefa Floriana /1873–1941/ ve Staré Říši, které přinášelo ve vynikajících překladech a dokonalé grafické úpravě díla exkluzivních domácích i zahraničních autorů.

Ve dvacátých letech se v tomto okruhu objevuje několik výrazných literárních talentů. Kromě Jakuba Demla, který získal uznání úzkého kruhu zasvěcených už svými předválečnými prózami a básněmi v próze, a Bohuslava Reynka se v katolickém prostředí objevují nové talenty: básník, prozaik a publicista Jaroslav Durych /1886–1962/, básníci Jan Zahradníček /1905–1960/ a Václav Renč /1911–1973/ či prozaik Jan Čep /1902–1974/ a skupina okolo časopisu *Sever a východ*, takzvaní ruralisté František Křelina /1903–1976/, Josef Knap /1900–1973/ a Václav Prokůpek /1902–1974/. Objevují se tu i výrazné kritické osobnosti, např. Timoteus Vodička /1910–1967/. Původně poměrně uzavřený a dost konzervativní kruh získává na umělecké autoritě, otevírá se širšímu kontextu a díky osobním přátelstvím zasahuje svým vlivem i umělce, kteří nejsou religiózně orientováni. Příkladem může být sblížení katolíka Reynka s komunistou Halasem, ale i vztahy mezi Bohuslavem Reynkem a Josefem Čapkem, Janem Čepem a Egonem Hostovským aj.

I když je zřejmé, že umělec netvoří z názoru či politické nebo náboženské příslušnosti, ale ze zkušenosti, nelze přehlédnout, že tvorbu těchto výrazně katolicky orientovaných autorů spojuje nejen náboženské přesvědčení a hodnoty, které vyznávali, ale do jisté míry i jejich poetika. Tvoří vesměs pod vlivem expresionismu, který je jim blízký důrazem na vnitřní život člověka, na jeho metafyzický rozměr, na silné prožívání eticky exponovaných situací, které přinesla světová válka i sociální poměry během ní. V jejich dílech vídáme svět zachycený v polaritě dobra a zla, v napětí lásky a nenávisti, ve strmých protikladech viny a odpuštění. Není pohodlný a plný radosti ze života, jak tomu bylo u avantgardy, je v něm spalující touha po dosažení absolutna, po tom, aby jednotlivý lidský osud splynul s tímto absolutnem. Inspirace expresionismem se prolíná s ozvuky barokní poetiky založené na podobně vyostřeném polárním vidění světa. Příkladem může být poezie Jana Zahradníčka, jedné z největších osobností tohoto proudu.

Jan Zahradníček /1905–1960/ pocházel z početné selské rodiny. Po úraze, jehož trvalým následkem byla deformovaná páteř, nemohl vykonávat těžké fyzické práce, proto ho dali rodiče studovat. Studoval na gymnáziu v Třebíči, krátce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, studia neukončil, složil však knihovnickou zkoušku. Věnoval se literatuře, překládal zejména německé autory (Thomas Mann, Jakob Wassermann, Rainer Maria Rilke, Freidrich Hölderlin, Gertrud von Le Fort aj.), byl lektorem různých nakladatelství. V té době navázal četná přátelství, například s Františkem Halasem, Janem Čepem, Emanuelem Fryntou, Josefem Palivcem, Jaroslavem Seifertem, Vladimírem Holanem. Od roku 1936 žil na faře v Uhřínově. Roku 1945 se oženil a posléze se mu narodily čtyři děti. Po roce 1945 byla v rámci politických zápasů rozvinuta kampaň proti katolickým básníkům, z nichž někteří byli obviněni z kolaborace. Po roce 1948 se situace ještě zhoršila, zanikly publikační možnosti pro tento typ literatury. V roce 1951 byl Jan Zahradníček zatčen a spolu s Václavem Renčem, Josefem Kostohryzem a Václavem Prokůpkem byl odsouzen ve vykonstruovaném procesu za velezradu na 13 let do vězení. Na základě amnestie v roce 1960 byl propuštěn. V té době už byl vážně nemocen a za několik měsíců zemřel na rakovinu.

První sbírky (*Pokušení smrti* /1930/ a *Návrat* /1931/) vznikají pod vlivem Otokara Březiny, neméně významný je i vliv německého básníka Georga Trakla a expresionistické poezie vůbec. Jejich tématem je bolest a smrt, překonávaná jen hlubokou a jednoznačnou vírou v Boha.

Kdybych neměl své bolesti a Boha
kam bych se poděl se svým životem
má zranění jsou hluboká a mnohá
a na svou bolest často hřešil jsem

Teď přítel oheň bdí a ohřívá mé chvíle
když od večera k večeru jsem sám
když svého Boha jen jak dítě zabloudilé
svým teplem zahřeji a v krvi kolébám

Co bych si počal v tomto osiřelém světě

kdyby můj Bůh se nepřeléval do mé bolesti
co by si počal Bůh beze mne bez dítěte
zde na světě kde žít je žíti bez štěstí

Zahradníček: Osamění, *Knihy básní,* 2001, s. 64

Prvním vrcholem jeho tvorby jsou *Jeřáby* /1933/, v nichž se vzdaluje, stejně jako v dalších sbírkách ze třicátých let (*Žíznivé léto* /1935/, *Pozdravení slunci* /1937/), experimentování charakteristickému pro avantgardní poezii (nepravidelný verš, asonance častěji než rým). Píše nyní poezii, jejímž ústředním tématem je boj o poznání boží existence. Jeho obraznost se postupně mění, objevují se tu nově motivy z venkovského života: chléb, žně, setí, sklizeň, které jsou metaforou lidského osudu. Básník se vrací k rodné krajině, smiřuje se s Bohem, přijímá jeho vůli. Otvírá se okolnímu světu, cítí své společenství s lidmi, kteří zde žili před ním i žijí v přítomné chvíli.

Nepřišel jsem těšit se andělově přízni
opustiv nahý šero mateřské.
Květ vydal plod, plod nachýlil se k sklizni,
třicátý rok přes pole sněhem jde.
Děravou oblohou se chladné slunce dere,
s pokřikem vrabců zní mé miserere.

Čišela vlhkost zim a hbitá jara moje
šla tudy v šat svůj růže vetknuty,
ve spěchu pil jsem víno své a jedl chléb svůj stoje
sandály svoje nechav obuty.
Bože, jenž stvořil jsi noc, skřivana a zmiji,
dopola rozvinut můj život dále míjí.

Jak balkon nad rájem mne vznesla mnohá chvíle,

že v bídě slepý náhle prozřel jsem,
i tam, kde hanby uličkou jsem běžel neznav cíle,
v koberec radosti se prostírala zem.
Nepřišel jsem zasednout u prostřených stolů,
chladem a za láskou jdem se svým stínem spolu.

Kraj mrazem strnulý se třese na sítnici,
šik stromů k obzorům se postupovat zdá,
ve větvích ptáci plody zpívající
zvěstovali mi zemi budoucna.
Až závoj klamu s očí tiše skane,
Vejíti do ní přej nám jednou, Pane!

Zahradníček: Třicetiletý, *Žíznivé léto,* 1935, s. 44–45

Ve sbírce Pozdravení slunci Zahradníček překonává svár duše a těla, který byl zdrojem jeho trpkého životního pocitu. Slunce je tu synonymem Boha, jeho vztah k němu je plný vděčné radosti. Hluboký prožitek smíření se s Bohem s sebou nese odevzdání se, které mu přináší prožitek životní plnosti. To se odráží i ve smyslovosti jeho poezie. V řadě básní se dotýká konkrétních událostí: úmrtí F. X. Šaldy i Josefa Pekaře je mu příležitostí k vyjádření představy o smrti a zmrtvýchvstání, narození dítěte naopak k reflexi obnovujícího se života. Objevují se tu básně věnované Máchovi, sv. Václavu aj. Přestože je to poezie zatížená reflexí lidské existence, je smyslově působivá, konkrétní a silně emocionální.

Středem Zahradníčkovy tvorby ze čtyřicátých let, s výjimkou sbírky *Pod bičem milostným* /1944/, která se váže z větší části k jeho osobnímu životu, je náboženský prožitek, objevují se tu postavy českých světců, patronů země, prožívající kritická léta (*Korouhve* /1940/*, Svatý Václav* /1946/). Skladba *La Saletta* /1947/ vychází z mariánského proroctví. V polovině 19. století se dětem na portugalském poutním místě La Saletta zjevila Panna Maria a varovala jejich prostřednictvím lidstvo před nadcházejícími katastrofami. Válečná zkušenost a poválečný vývoj světa jako by naplňovaly toto proroctví. Posmrtně vyšly sbírky *Rouška Veroničina*

/1968/, *Znamení moci* (vyšlo v roce 1968 v časopise Student, knižní vydání z roku 1969 bylo zničeno), *Čtyři léta, Dům strach* (básně z let 1951–1956, připravované vydání na konci 60. let bylo zakázáno). Kompletní dílo Jana Zahradníčka se tak dostalo ke čtenářům až po roce 1989.

Rokem narození 1905 se k Zahradníčkovi blíží Vladimír Holan /1905–1980/, který svými prvními knížkami upoutal pozornost jako výrazná a svébytná individualita, ale nevřadil se výrazně do dobových uskupení a proudů. Holan se přihlásil ke slovu sbírkou *Blouznivý vějíř* už v roce 1926, ale svou pozici jednoho z nejvýraznějších tvůrců získal až dalšími sbírkami vydávanými ve třicátých letech. Pro Vladimíra Holana je charakteristická mezigenerační pozice. Vychází z poučení avantgardou, avšak vytváří si vlastní básnický svět dotčený expresionismem.

Vladimír Holan /1905–1980/ pocházel z rodiny hospodářského úředníka. Po studiích na gymnáziu se stal úředníkem Penzijního ústavu, roku 1933 byl ze zdravotních důvodů penzionován, od té doby se věnoval výhradně literatuře, ať již jako redaktor (časopis Umělecké besedy Život, Program D 40), nebo překladatel a zejména jako básník.

Jeho poezie vychází z poetistické hravosti. Už ve druhé sbírce se však jeho poetika mění, neboť je vedena snahou vyjádřit komplikovaný vnitřní svět básníka i problematičnost světa vnějšího. Sbírky ze 30. let, které tvoří první vrchol Holanovy tvorby (*Vanutí* /1932/, *Oblouk* /1934/, *Kameni, přicházíš…* /1937/, všechny tyto sbírky v přepracované podobě vyšly roku 1948 pod titulem První básně), představují mimořádně intelektuálně náročnou poezii postavenou na paradoxních zvratech, jazykových deformacích a neologismech. Holanovy básně se vřazují do linie evropské poezie předznamenané jmény Stéphane Mallarmé, Paul Valéry a Reiner Maria Rilke. Holan vytváří svébytný a obtížně přístupný básnický svět, jeho metafory jsou několikaplánové, vazba k reálnému zdroji obraznosti často vede oklikou přes literární aluze. Přesto to není poezie abstraktní, emocionálně nepůsobivá.

Večere přehnutý jak vína nalévání,
k němuž se vstává od stolu pro květinu a svíci,
večere oněmlý, večere bledolící
žádostí věšteb, zdání!

Z kroků svých člověk odchází a silou půlměsíce
přes okraj zvířat přelévá se klid.
Jak nedoufaným zjevuje se b ý t,
jak mocně jsme a více.

Trváme slávou přízraků! Užasle, žádostivě
tančíme účastenství dráždivé
před šípem mířeným, by jedem něhy naše srdce mdlé
rozkvílel opojivě,

by Moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie,
nás přijaly jako bys dovál,
jako bys dovál, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval
a vanul jen ve vání ironie.

Holan: Večere, *První básně,* 1948, s. 51

Ne, nezjevíš se, nejsi a přec žárlivě
se skrýváš tich'.
Jsi v plameni, jsi ve hřívě
běloušů růžových.

Křik ptáků, větrů kladiva a cizost lét
drží tě věčně v oblacích.
Však pro nás jít není než odcházet,
když jsme šli v milencích.

Blaží nás výjevy, zlátnoucí z tajemna
duše a těla.

A přece jenom opona, jen opona
se chvěla.

A ukrýváš se, jsi a proto žárlivě
se jevíš tich'.
A nejsi v plameni a nejsi ve hřívě
běloušů růžových.

Holan: Pláč symbolů, *První básně,* 1948, s. 67

Tato vnímavost pro detaily jevového světa se projevila zejména na konci 30. let, kdy se Holanova poezie stává čtenářsky přístupnější. V *Prvním testamentu* /1940/, rozsáhlé skladbě věnované památce Rainera Marii Rilka, se objevuje poprvé epická složka: osou básně je příběh člověka, který odjíždí vlakem z velkoměsta, aby se setkal v rodném kraji se svou někdejší láskou. Návrat do města je provázen pocitem ztroskotání. Tento typ epické poezie Holan dále rozvíjí např. v *Terezce Planetové* /1943/, v *Rudaormějcích* /1947/ a v *Příbězích* /1963/, zachycujících individuální a vesměs tragické lidské osudy.

Také literární debut **Františka Hrubína** /1910–1971/ velmi dobře zapadá do tohoto proudu poezie „ticha a času". František Hrubín byl nejmladším ze tří dětí v rodině stavitele. Když otec narukoval v roce 1914 do války, matka s dětmi se přestěhovala na do Lešan, odkud pocházela. Tento pobyt se stal stálou inspirací Hrubínova díla: objevuje se v knihách U stolu, Romance pro křídlovku, Lešanské jesličky. Po válce se rodina přestěhovala zpět do Prahy, kde pak Hrubín studoval na gymnáziu (maturoval 1932) a poté na právnické a filozofické fakultě Karlovy univerzity. Od roku 1934 pracoval v Ústřední knihovně hlavního města Prahy, po roce 1945 krátce na ministerstvu informací, od r. 1947 byl spisovatelem z povolání.

Od roku 1928 publikoval básně. Jeho básnický debut *Zpíváno z dálky* /1933/ na sebe soustředil značnou pozornost. Hrubín se v něm představil jako žák Josefa Hory, ale také žák českého i světového symbolismu. Konstitutivní složkou jeho poezie je melodičnost, jeho poezie je formálně vytříbená a postavená na bohaté metaforice. Ve sbírce *Krásná po chudobě* /1935/ se vrací do matčina rodného Posázaví. Obraz přírody se prolíná jak s milostným prožitkem, tak

i s úvahou o širších souvislostech lidského osudu. V dalších sbírkách vznikajících na konci 30. let a za druhé světové války (*Země po polednách* /1937/, *Včelí plást* /1940/, *Země sudička* /1941/, *Mávnutí křídel* /1944/) se lyrický subjekt konfrontuje stále více s okolním světem přinášejícím pocit ohrožení. Hrubín objevuje životní opory v Bohu, v sounáležitosti s předky, v pocitu souvztažnosti s rodnou zemí. Milostný vztah, nebo spíš láska k ženě – matce společného dítěte – se pak stává základním poutem, který básníka váže se světem.

I když zem rodnou s včelíny a hroby
uzdvihne skřivan jednou písní,
tíha dřív nepovědomá
je v každém kroku mém,
na prach tu tíhu drtí výška
pod křídlem ptačím. Ženo má,
ji tebou poznal jsem.

Praménky prstů je nabírána,
světlými proudy nohou stéká
a padá bílým splavem zad
do tvého myšlení
a dechem tvým do mého dechu ústí
zdvíhajíc nás – a jedenkrát
nad námi zkamení!

Hrubín: Tíha země, *Básně,* 2010, s. 113

Hledání nového epického tvaru – próza třicátých let

Z výkladu o próze s válečnou tématikou je zřejmé, že vedle mladých výrazně experimentujících autorů vydávali ve dvacátých letech své práce autoři zralí, zakotvení v poetice realistické, naturalistické a postnaturalistické výpravné prózy několika generací: Alois Jirásek, Josef Holeček, Karel Matěj Čapek Chod, Anna Maria Tilschová, Božena Benešová, Fráňa Šrámek. Ještě stále byla velmi aktivní generace narozená v 80. letech (Helena Malířová, Marie Majerová, Ivan Olbracht), která nyní dospívá k vrcholu své tvorby. Marie Majerová po experimentální *Přehradě* /1932/ a řadě reportážních, pohádkových a propagačních knih, které naznačují jistou autorskou stagnaci, se vrací k dějové próze. Vydává díla, která nově zpracovávají náměty jejích raných próz, *Sirénu* /1935/ a *Havířskou baladu* /1938/, Ivan Olbracht po propagandistické *Anně proletářce* /1928/ a po reportážně laděném *Zamřížovaném zrcadle* /1930/ objevuje nové téma na Podkarpatské Rusi – vzniká jeho pravděpodobně nejlepší román *Nikola Šuhaj loupežník* /1933/ a povídkový soubor *Golet v údolí* /1937/. V obou případech je úspěch těchto knih založen na schopnosti autora podat silný a obecně platný příběh, v němž hrají roli emocionálně vypjaté vztahy, láska a nenávist, věrnost i zrada.

Ale i další generace jakoby ustupuje od experimentu oslabujícího nosnost výrazného příběhu a směřujícího ke zpochybnění možností románu jakožto žánru. Ve výkladu o Vladislavu Vančurovi a Karlu Čapkovi se ukázalo, že jejich vývoj směřuje od rezignace na velký příběh k restituci výpravné epiky, nepochybně již založené na nově objevených postupech a možnostech.

Akcent na „velký příběh“ je zřejmý zejména v tvorbě autorů, kteří nyní debutují: obnovuje se zájem o venkovské téma, několik desetiletí odsunuté – až na výjimky – do sféry lidového čtení, objevuje se zájem o romány společenské, nově se akcentuje – v souladu s vývojem evropské prózy – téma psychologické a posléze se objevují díla naznačující rostoucí zájem o téma historické.

Venkovské a regionální téma

Venkovská próza měla u nás stabilní čtenářský okruh odchovaný realistickými autory: ve dvacátých letech se zdá, že je tato poetika již vyčerpána a odsouvá se do sféry lidového čtení,

tedy obrací se k té části čtenářské veřejnosti, která očekává silné příběhy a výrazné postavy zakotvené v realitě různých oblastí českého venkova tak, jak jí je nabízeli Jindřich Šimon Baar, Karel Václav Rais, Antal Stašek, Teréza Nováková a další autoři svou tvorbou spojení s regionálním tématem. Toto propojení tématu vesnice a tématu regionu pokračuje i nyní a dostává ještě další dimenzi zesílením důrazu na sociální problematiku. Ze soudobého života na Benešovsku čerpá své náměty Karel Nový, severní Moravu a slezský region uvádí do literatury Vojtěch Martínek a A. C. Nor. Se středním Posázavím je spojena tvorba Jana Morávka, Chodsko je regionem Jana Vrby. Vesměs se jedná o autory, kteří navazují na tradici prózy s výrazným dějem, často píší rozsáhlé několikadílné cykly pečlivě zakotvené ve věrném popisu venkovského života, jeho charakteristických znaků, zvykosloví a sociálních problémů.

Karel Nový /1890–1980/ se stal za studií na benešovském gymnáziu přítelem Vladislava Vančury. Byl levicově orientovaným novinářem. Jeho literární dílo (romány, povídky, fejetony, knížky pro děti, scénáře a dramata) má těžiště v několika románech čerpajících náměty z jeho rodného Benešovska (*Městečko Raňkov* /1927/, *Samota Křešín* /1927/, *Srdce ve vichru* /1930/, *Tváří v tvář* /1932/, poslední tři knihy tvoří trilogii Železný kruh). Benešovsko je v jeho podání chudým zemědělským krajem, kde lidé nacházejí obživu i v kamenolomech a v lesích. Vesnickou komunitu zobrazuje v sociálním konfliktu, zachycuje i rostoucí politické uvědomění mladých lidí, kteří se nechtějí podřídit starým pořádkům. Hrdiny jsou chudí zemědělci, venkovští proletáři, kteří se bouří proti bídě a vykořisťování. V padesátých letech se Nový, který byl tehdy jmenován národním umělcem, k těmto dílům vrátil a v nové verzi ještě více zdůraznil sociální konflikt. Městečko Raňkov vyšlo roku 1959 v nové verzi pod titulem *Plamen a vítr*.

Ze zkušenosti hospodářské krize ve 30. letech (Nový byl např. členem Výboru solidarity se stávkujícími a ve své publicistice se zabýval problémem nezaměstnanosti) napsal romány *Peníze a krev* /1931/, *Chceme žít* /1933/, *Na rozcestí* /1934/. Román *Atentát* /1935/ se rovněž volně váže k Nového rodnému kraji, zabývá se osudy „konopišťského pána“ Františka Ferdinanda d´Este, jehož zabití bylo záminkou k vypuknutí první světové války. Na Benešovsko je umístěn i jeho historický román *Železo železem se ostří* /1940/.

Vojtěch Martínek /1887–1960/, vzděláním bohemista a germanista (doktorát získal disertací Vítězslav Hálek a polský romantismus), byl celý život profesorem na českém

gymnáziu v Ostravě, zároveň byl knihovníkem obecní knihovny ve Vítkovicích, městským tajemníkem v Hrabůvce a působil v řadě podobných funkcí. Publikační činností v regionálním tisku se podílel na osvětové činnosti na Ostravsku. Publikoval literárněhistorické studie.

Ostravský region se stal námětem většiny jeho beletristických děl. Vychází z tradičního vypravěčství venkovských realistů. Zachycuje však svůj region v době dramatických přeměn, v době, kdy se patriarchální vesnice rozpadá a s pronikajícím průmyslem přicházejí i proměny života, včetně germanizace dosud českých zemědělských obcí. Jeho románové cykly jsou rozsáhlými rodovými kronikami (trilogie *Černá země – Jakub Oberva* /1926/, *Plameny* /1929/, *Země duní* /1931/; *Kamenný řád* /1942/, *Meze* /1944/, *Ožehlé haluze* /1956/ a romány *Stavy rachotí* /1939/, *Trojí cesta Blažeje Potěšila* /1942/ aj.) zachycujícími způsob života jeho regionu i jeho proměny v moderní době. Pracuje se stylizovaným nářečím.

A. C. Nor (vl. jm. Josef Kaván /1903–1986/) vystudoval filozofickou fakultu Karlovy univerzity v Praze, po absolvování pracoval krátce jako redaktor v redakci Českého slova. Od roku 1932 byl spisovatelem z povolání. Upozornil na sebe jako dvaadvacetiletý svou románovou prvotinou *Bürkental* /1925/ a za román *Rozvrat rodiny Kýrů* /1925/ získal dokonce státní cenu. Další román *Raimund Chalupník* vyšel v roce 1927. Pozdější díla nenaplnila očekávání, která vzbudil. Norův kraj je Opavsko, kde našel zajímavé typy silných a nepoddajných sedláků. Druhého vrcholu dosáhla jeho tvorba až ve 40. letech, kdy se v románech *Můj nepřítel osud* /1941/ a *Tvář plná světla* /1943/ vrátil do slezského regionu a prokázal schopnost zachytit vnitřní život vesnických lidí.

Jan Morávek /1888–1958/ byl ve své době autorem velice populárním. Podle knihovnických statistik z meziválečného období patřil k autorům, jejich díla byla ve veřejných knihovnách nejvíce půjčována. Morávkův kraj je Posázaví. Z jeho rozsáhlého díla právě romány čerpající z tohoto regionu zůstávají čtenářsky přitažlivé (*Plavci na Sázavě* /1932/, *Divočina* /1933/, *Skalní plemeno* /1934/, *Byl na Sázavě přívoz* /1935/, *Zpáteční voda* /1947/, *Plavecký mariáš* /1951/). Morávkem vyprávěné příběhy jsou romantické a zároveň mají přídech jisté nostalgie. Jeho hrdinové jsou spíše než rolníci lidé pracující v lesích, v kamenolomech a jako voraři, tedy v povoláních pro tento kraj obvyklých. Vztah k půdě je tu vystřídán vztahem k rodnému kraji zachycenému s velkou láskou a znalostí.

Jan Vrba /1889–1961/, rodák z Chodska, povoláním lesník, zanechal po sobě rozsahem obrovské a svého času populární dílo. Psal historické prózy (*Chodské rebelie* /1923–1926/, *Prokop Holý* /1934/, *Jiří z Poděbrad* /1945–1946/) a prózy o přírodě (*Bažantnice* /1922/, *Dražinovská hora* /1923/, *Vysoký sníh* /1924/, *Borovice* /1925/, *Chromá liška a jiné příhody* /1925/, *Mniška* /1929/, *Srnčí milování* /1929/, *Myslivcův rok* /1942–1946/). Největší podíl však měly romány s venkovskou tematikou (*Dolina* /1917/, *Boží mlýny* /1919/, *Jan Martin Šanda* /1920/, *Beranuc dvůr* /1924/, *Soumrak Hadlasuc rodu* /1929/, *Zbytkový statek* /1930/ aj.). Společným tématem jeho vesnických románů je maximální a až patologická láska k půdě, důraz na rodičovskou autoritu a tvrdost ve vztazích mezi lidmi. Konflikty mezi rodiči a dětmi, mezi sousedy a mezi sourozenci jsou tu dramaticky exponované, postavy bývají vykreslené s jistou dávkou monumentalizace. Do třicátých let Vrba používal málo stylizované chodské nářečí, kladl důraz na vyvolání dojmu autentičnosti pozorností k detailu, kterým charakterizuje prostředí a v jistém smyslu tak konzervuje jevy v té době již mizející. Jeho dílo je tak vlastně svéráznou encyklopedií mizejícího světa tradiční vesnice.

Ruralisté

Autoři, o kterých jsme dosud mluvili, ve svých prózách zachycujících život regionu, ze kterého pocházeli, věnovali značnou pozornost sociální problematice. O tradici vesnické prózy s výrazným filozofickým podtextem (Světlá, Holeček) se opírají autoři, kteří bývají označeni jako ruralisté. Ruralističtí autoři vycházejí z křesťanského životního názoru a vnímají současnou vesnici jako jakýsi model světa. Tradiční venkovský život, jehož rámcem je křesťanství, je v jejich pojetí obranou hrází proti morální krizi soudobého světa, nabízí možnosti obrody, jejíž potřebu pociťují tváří v tvář městu, podle jejich názoru zkaženému a ateistickému. Na protikladu zkažené město – ryzí venkov se pokusili ukázat moderní krizi hodnot a zejména z ní najít východisko. Opouštějí popisnou národopisnou a zvykoslovnou metodu, vesnice je pro ně laboratoří vztahů mezi lidmi. Měří tradicionální život se zmateností „moderní doby“, nastolují otázku mravní odpovědnosti a smyslu života. Své názory prezentovali ve sbornících *Básníci selství* /1932/ (uspořádal Josef Knap) a *Tváří k vesnici* /1936/ (uspořádal Jan Čarek), jejich časopiseckou tribunou byl Sever a Východ, který založila skupina autorů pocházejících z východních Čech (Josef Knap, Jan Knob, František Křelina, Václav

Prokůpek). K této skupině patřil i básník Jan Čarek /1898–1966/, jehož poezie čerpá náměty z rodného Písecka (*Chudá rodina z Heřmaně* /1924, 1935/, *Smutný život* /1929/ aj. Ve statích shrnutých do knížky *O životě a literatuře* /1940/ vyložil i svou koncepci literární tvorby. Nejvýraznější uměleckou osobností tohoto uskupení byl František Křelina.

František Křelina /1903–1976/ pocházel z venkovské rodiny. Vystudoval učitelský ústav v Jičíně (maturita 1922) a jako učitel působil na obecných školách v severovýchodních Čechách. Od roku 1929 do září 1938 učil v Českém Dubu. Po německém záboru (Český Dub byl přivtělen k Říši) se přestěhoval do Prahy, kde dále působil na měšťanských školách. V roce 1951 byl zatčen a ve vykonstruovaném procesu s tzv. zelenou internacionálou byl odsouzen (spolu s Josefem Knapem, Václavem Prokůpkem, Zdeňkem Kalistou a Janem Zahradníčkem) k dvanácti letům vězení. Propuštěn byl v roce 1960, do roku 1964 pracoval jako stavební dělník, pak odešel do důchodu. Křelina na sebe upozornil už v polovině třicátých let, kdy po několika sbírkách básní (*Půlnoční svítání* /1927/, *Předjitřní tma* /1930/, *Plaché světlo* /1934/) a knížce povídek (*Hlas kořenů* /1927/) vydal romány *Hlas na poušti* /1935/ a *Hubená léta* /1935/. Kritika (stejně Bedřich Václavek jako Karel Sezima, A. M. Píša i Bedřich Fučík) ocenila Křelinovu znalost venkovské látky i jeho schopnost pojmout příběh jednotlivce v sociálním kontextu. Snad jenom Šalda nepodlehl tomuto sociologickému pohledu a ocenil Křelinovu schopnost jít za vnější obraz skutečnosti: „Slyšel jsem spojovat Křelinu s Raisem – to je čirý nesmysl. Rais vidí a okresluje hmotné věci těsně z blízka, s malým obzorem, v šedé bezperspektivné střízlivosti a suchosti. Křelina zná naproti tomu umění perspektivné symboliky, oblačného rozletu obraznosti, někdy ovšem zplanělé, naléhavé širosti dálav i jejich zpěněného víru“ (Šalda, 1994a, s. 215). V kritice Hubených let autorův portrét doplnil dalšími postřehy: „V Křelinovi je vedle realisty nejen mravní patetik, ale i symbolista. Duchově mravní ovzduší nad svým románem rád zhušťuje ve vnějškové symboly, rád svou akci doprovází nějakou hmotnou rekvisitou. […] Force Křelinova […] je mravní noblesa, takt a obraznost srdce, kterým vidí, čeho nevidí jiní. […] U Křeliny můžeš opravdu mluvit o mravním vyspívání a uzrávání člověka“ (Šalda, 1994b, s. 189–190). Křelinovy obrazy venkovského prostředí jsou – jak naznačují už symbolické názvy – víceplánové, jde v nich o víc než o pouhé dokumenty sociálních a politických proměn tradiční vesnice konfrontované s moderní dobou. Objevují se tu typy vesnických hloubalů, kteří udržují vědomí o tradičních normách lidského chování. Oni

vedou pře se svými dětmi, se svými sousedy, kteří touží po lehčím životě ve městě a odmítají žít, jako žili jejich předci. Je to zřejmé v románu *Puklý chrám* /1936/, zachycující venkovské městečko v jakémsi přízračném či karnevalovém světle drastických i komických situací, a zejména v jeho vrcholném díle, v románu *Bábel* /1968/, jehož první verze, původně označená titulem Pokoj vám, byla napsána v roce 1938. Bezprostředním podnětem k napsání této knihy byly historické události toho roku. V centru románu je postava, která je jedním z oněch hloubavých sedláků – filozofů, které vytvořila česká vesnická próza. Po záchvatu mrtvice se aktivní, pragmatický sedlák začne zamýšlet nad otázkami smyslu života, řeší problém boží existence, čte Platóna a Aristotela.

Druhý horizont, který určuje parametry Křelinovy prózy, signalizují jména jeho postav, která bývají často mluvící a nabízejí intertextové souvislosti. Slovo „bábel“ vytčené do titulu definitivní podoby díla je nejen rodové jméno jeho protagonisty, ale také připomíná příběh z biblické knihy Genesis o stavbě babylonské věže, která skončila zmatením jazyků a rozštěpením do té doby jednotného lidstva. V tomto smyslu je ústředním symbolem románu i klíčem k jeho výkladu. Poukazuje k rozvratu moderního světa, k jeho mravní krizi pramenící z úpadku náboženského cítění, z pýchy, z neschopnosti jeden druhému naslouchat. Tento výklad potvrzují i jména postav, která naznačují, že Křelinovi hrdinové jsou zároveň postavami prožívajícími věrohodné lidské osudy v reálném regionu a zároveň novým vtělením postav dobře známých čtenářům bible a náboženských textů.

Dílo, které známe z definitivního znění vydaného v roce 1968, prošlo mnoha redakcemi. Autor sám mluví o osmi variantách. Jeho publikování nejprve znemožnila okupace, bezprostředně po ní však autor neusiloval o jeho vydání, poválečná verze dosud nebyla hotova. Po únorovém puči v roce 1948 byl osud románu na dlouhá léta zpečetěný. A tak dílo, na kterém začal pracovat pětatřicetiletý mladý muž s vynikajícím literárním renomé, vydal pětašedesátiletý autor, který měl za sebou hořkou zkušenost nespravedlivého žalářování.

V definitivním znění je děj zkoncentrován do několika dní, v nichž drama rodu vrcholí. Během nich vybuchne léta zrající spor a „zmatení jazyků“, jemuž propadl okolní svět, hrozí zničit i soudržnost tohoto dosud pevného rodu. Každý ze tří synů Jakuba Bábela jde svou cestou, dosud se ale respektovali. Politické spory hrozí rod rozvrátit. V úvodu románu Petr rozbije schůzi, kterou organizuje Jiří, a v závěru románu je Petr obviněn ze žhářství a

otcovraždy, jejichž motivem měly být peníze přislíbené otcem Jiřímu na podporu jeho politické aktivity. Vnitřní pohyb románu je však protisměrný. Čím víc útočí vnější svět na rodovou celistvost, tím víc se v jeho příslušnících aktivizují pocity soudržnosti. Nositelkami této rodové soudržnosti jsou u Křeliny ženské postavy, matka Marie, sestra Anežka a posléze i Němka Irmgard, Petrova nevěsta. Zejména Irmgard, o niž zápasí Češi s Němci (to, že patří k oběma světům, naznačuje i její příjmení, tedy Prokopová), která je neustále přitahována bábelovským klanem a zároveň se cítí být součástí své vlastní rodiny, aktivně podporující Henleina, je ve stavbě románu neobyčejně důležitá. Její touha překlenout rozpory (a ochota se pro to i nesobecky obětovat) je hrází, jež brání „bábelu“ vnějšího světa rozvrátit klid a řád vnitřního světa Bábelů. Román má volné pokračování nazvané Soud nad Bábelem. Toto dílo bylo dokončeno až v srpnu 1971 jako pravděpodobně poslední rukopis Františka Křeliny. Lektoři nakladatelství Československý spisovatel však tehdy knihu nedoporučili k vydání pro její „nerealistický mysticismus“.

Vedle románů s venkovskou tématikou napsal František Křelina román vztahující se k duchovním dějinám Čech *Dcera královská, blahoslavená Anežka česká* /1940/ a misionářský román *Amarú, syn hadí* /1942/.

Osudy **Josefa Knapa** /1900–1973/ se v mnohém podobají osudům Křelinovým. Rolnický syn, který vystudoval filozofii, se celý život věnoval literatuře nejen jako autor řady beletristických prací, ale i jako odborný pracovník divadelního oddělení Národního muzea, nakladatelský redaktor a pracovník Literárního archivu. Za války byl totálně nasazen, v letech 1951–1955 byl z politických důvodů vězněn, po propuštění pracoval jako stavební dělník. V roce 1967 byl plně rehabilitován a pracoval v Památníku národního písemnictví.

Jeho literární počátky jsou ovlivněny Fráňou Šrámkem (napsal o něm v roce 1937 monografii). Jsou to lyrické prózy situované do venkovského prostředí (*Réva na zdi* /1926/, *Muži a hory* /1928/, *Zaváté šlépěje* /1929/). Křesťanská orientace a vliv moderních francouzských regionálních autorů způsobily, že v jeho tvorbě převládlo téma osudového vztahu člověka a půdy, na které se narodil a kterou obdělává (*Cizinec* /1934/, *Vysoké jarní nebe* /1932/, *Věno* /1944/). V té době se stává jednou z klíčových osobností ruralistické skupiny. Psychologický zájem se projevil zejména v románech *Vysoké jarní nebe* /1932/ a *Vzdálená země* /1969/. Vydal řadu odborných prací literárněkritických, literárněhistorických a

teatrologických (*Cesty a vůdcové* /1926/, *Literatura české půdy* /1939/, *Selma Lagerlöfová* /1949/, *Zöllnerové*. *Dějiny divadelního rodu* /1958/ aj.) a knihu pamětí *Bez poslední kapitoly*, která vyšla roku 1983 v Římě.

Tématem života na vesnici a křesťanským životním názorem je ruralistům blízký **Jan Čep** /1902–1974/. Jeho dílo se však od ruralistických románů a povídek podstatně liší. Zatímco u ruralistů nacházíme dramatické příběhy silných lidí hledajících Boha a své místo na světě, Čepova díla jsou dějově nevýrazná, kontemplativní, jejich hrdinové jsou lidé skromní, se životem smíření: jejich životy, chápané jako cesta ke spasení, jsou pevně zakotveny v tradici.

Jan Čep se narodil v rodině chalupníka, byl prvním z deseti dětí. Stejně jako jeho mladší bratr, překladatel Václav Čep, vystudoval gymnázium v Litovli a posléze studoval na filozofické fakultě Karlovy univerzity češtinu, francouzštinu a angličtinu. Po absolutoriu nějaký čas pobýval u **Josefa Floriana** /1926–1927/, v Praze poté působil jako lektor v nakladatelství Melantrich a jako překladatel a spisovatel z povolání. Na cestách zejména do Francie navázal kontakty s katolickými spisovateli (G. Bernanos). Literární pokusy tiskl už jako gymnazista, první knížku povídek *Dvojí domov* vydal v roce 1926. Po ní následovaly další povídkové knihy *Vigilie* /1928/, *Zeměžluč* /1931/ (do ní zařadil i povídky z prvních dvou souborů), *Letnice* /1932/, *Děravý plášť* /1934/, *Modrá a zlatá* /1938/, *Příbuzenstvo* /1938/, *Tvář pod pavučinou* /1941/, *Lístky z alba* /1944/ a *Polní tráva* /1946/. Jeho jediný román *Hranice stínu* vyšel v roce 1935. Povídky jsou monotematické: *Což nevidíte, že píšu jednu knihu?*, komentoval sám své dílo. Vracejí se tu některé motivy: především motiv dvojího domova, domova pozemského, v němž člověk žije svůj časný život, a domova nebeského, ve který doufá, motiv dětství jako obrazu rajského života, dosud neposkvrněného dědičným hříchem. Život je pro Čepa cestou k smrti a spasení, až tím je teprve naplněn a dostává svůj smysl. Jeho lidé žijí své skromné životy odevzdáni do vůle boží, z níž čerpají také posilu v těžkých chvílích a která je jim zdrojem životní radosti. Povídky mají nevětvenou dějovou linii, autor neexperimentuje se složitými syžetovými postupy, objektivní vypravěč prezentuje jasný a nerozkolísaný hodnotový systém, z nějž nazírá příběh. Čep také nepracuje s psychologickou analýzou ani s analýzou sociální.

Ve třicátých letech se vyostřuje Čepův kritický vztah k současnosti, která se podle jeho názoru vzdálila křesťanskému ideálu, a člověk se stal sám sobě středem. Objevují se polemické momenty. Člověk je v Čepových dílech naopak součástí řetězu generací, je odpovědný svým

předkům i potomkům. Harmonii povídek narušuje nyní úzkost, bolest a strach. Do popředí vystupuje motiv smrti. Závěr života prožil Jan Čep v emigraci ve Francii, kde také zemřel.

Historická próza

Osudy historické prózy v období mezi dvěma válkami měly podobnou dynamiku jako osudy venkovské prózy: doznívá tu vlna tradičního čtenářského zájmu o historický román, zatímco literární veřejnost se k historickému tématu obrací ostentativně zády. Tradiční národně buditelská funkce historického románu se vznikem samostatného Československa zanikla a moderna se k vlastenecky motivovanému zájmu o minulost obracela s pohrdavou lhostejností. Nicméně i tento žánr prožívá svou renesanci zejména díky dvěma autorům, kteří dokázali tradiční žánr naplnit novým obsahem: byli to Jaroslav Durych a Vladislav Vančura. U obou autorů je zřetelné, že nepokračují v postupech, které vypracovala realistická historická próza, že své téma objevují trochu jinde: historie se jim stává rezervoárem příběhů, na nichž lze demonstrovat problémy moderního člověka, jeho zápas o naplnění vlastního poslání, o plné prožití života. Historická scéna se stává kulisou příběhům, které jsou ve své podstatě moderní. Jejich vidění světa je ovlivněno expresionismem, směrem, který se soustřeďuje k mapování silných lidských citů, výjimečných osudů. Historické téma umožňovalo vyjádřit tyto vypjaté emoce bezprostředněji: to, co by se dalo těžko snést v příbězích o současných lidech a působilo by nevěrohodně, křečovitě a nadsazeně, posunuto do kulis dávné minulosti se stává přijatelnou básnickou nadsázkou.

Jaroslav Durych /1886–1962/ pocházel ze staré kulturní rodiny, z níž pocházel též obrozenecký učenec Václav Fortunát Durych. Jeho otec, který brzy zemřel, byl žurnalistou a spisovatelem regionálního významu, starší bratr Václav psal nadějné básně. Jaroslav Durych záhy ztratil otce a nedlouho po něm matku. Vychovával ho nejprve strýc a posléze babička, která si přála, aby se stal knězem. Tuto dráhu nenastoupil. V roce 1905 byl vyloučen z arcibiskupského konviktu v Hradci Králové, protože četl zakázanou literaturu. Po maturitě, kterou složil na příbramském gymnáziu, získal vojenské stipendium a vystudoval medicínu. Za první světové války sloužil jako lékař na frontách v Haliči a v Itálii, po vzniku ČSR pokračoval jako vojenský lékař v Užhorodě, v Olomouci a v Praze. Do výslužby odešel v hodnosti plukovníka.

Vstup Jaroslava Durycha na literární scénu byl spojen s poezií; tou debutoval ještě jako student v revui Meditace v roce 1908. Po básních *Cikáčina smrt* /1916/ následovaly překlady i práce dramatické. První próza *Jarmark života* vyšla až v roce 1916. To bylo Jaroslavu Durychovi třicet let. Do poloviny 20. let napsal Jaroslav Durych řadu knih, zejména básní (*Balady* /1925/) a povídek, ale také dramat (*Svatý Jiří* /1915/, *Svatý Vojtěch* /1921/), *Svatý Václav* /1925/ – přepracováno jako *Kvas na Boleslavi* /1929/), románů a esejů, jimiž se představil jako autor výrazný a svérázný. V prózách *Tři dukáty* /1919/, *Panenky* /1923/, *Tři troníčky* /1923/, *Sedmikráska* /1925/ aj. i v řadě básnických sbírek objevuje – v souznění s dobovým akcentem na sociální problematiku – téma chudoby. Náboženský absolutista (tento přídomek dal Durychovi Bedřich Václavek) se od *povýšené duchovnosti* dostává prostřednictvím tohoto tématu do světa *životní empirie*. Václavek soudí, že Durycha ovlivňuje v tomto směru koncepce proletářské literatury, a konstatuje, že v době vzniku Panenek či Tří troníčků je velmi blízek smyslu rodícího se období kolektivistického. Ústřední postavou, kterou nacházíme v centru těchto jeho děl nejčastěji, bývá prostá dívka. Chudoba tu však není sociálním zlem, jak tomu bylo u levicových autorů, ale je zdrojem životní jistoty, synonymem citového bohatství a duševní ušlechtilosti. Jeho výraz, poznamenaný vlivem expresionismu a tíhnoucí k strmé kontrastnosti, krystalizuje už zde. Je vyjádřením ostře dramatického pojetí lidského osudu, který se naplňuje ve střetání dobra a zla, krásy a ošklivosti, ducha a hmoty a jehož smyslem je nalezení „ráje srdce“, který je předzvěstí posmrtného království nebeského.

Také Durychova publicistika z 20. let svým důrazným kriticismem vůči sociálním a politickým poměrům první republiky získala sympatie levicových umělců. Řešením konfliktů se však Durych od proletářských autorů liší. Proti jejich požadavku na odstranění sociální nerovnosti cestou revoluce staví pokorné přijímání životního údělu, proti kolektivismu akcentuje individuum a jeho cesty ke spáse. Politické názory, ale i vehemence, s nimiž je vyslovuje, mu vynesou v liberálně demokratických kruzích přídomek „klerikální štváč“. Vstupuje do polemiky s Karlem Čapkem o loajalitě ke státu, o katolictví a liberalismu, polemizuje s Josefem Horou o budoucnosti socialismu, který považuje za překonaný, pře se o hodnocení Jana Husa.

Na konci dvacátých let se v Durychově tvorbě objevuje nové téma. Obrací se k dramatickým a nejednoznačným úsekům českých dějin, ke třicetileté válce, jejímž důsledkem byla

nevybíravá rekatolizace českých zemí, tedy k období pro katolíka a Čecha značně kontroverznímu. Doba „temna“, jak se podle titulu populárního a přímo kultovního Jiráskova románu tradičně označuje období druhé poloviny 17. století a století 18., je viděna jako doba národního utrpení, jehož protagonisty jsou tajní evangelíci, venkované, sedláci udržující doma a s podporou emigrantů zbytky národní identity. Durychova interpretace je jiná. Své dílo soustřeďuje kolem kontroverzní a svým způsobem záhadné postavy císařského vojevůdce Albrechta z Valdštejna, jednoho z protagonistů třicetileté války. Valdštejn ovšem není hlavní postavou díla, které je zalidněno širokým spektrem aktérů. Příběhy těchto postav jsou příběhy lidského bloudění, a to zejména bloudění duchovního, na jehož konci je nalezení míru duše ve světě, který je rozvrácený a zmítaný válkou.

Poprvé se valdštejnské téma u Durycha objevuje v novele Kurýr /1927/, vřazené posléze do triptychu *Rekviem* /1930/. Jeho další části vyšly původně samostatně, Budějovická louka /1928/ a Valdice /1929/. Jestliže chronologie vzniku staví jednotlivé části Rekviem před *Bloudění* /1929/, čas románu času novel předchází. Bloudění končí smrtí Valdštejna v Chebu roku 1634, novely líčí valdštejnské příběhy po smrti frýdlantského vévody. Romantická postava, která poutala spisovatele (častěji spíš evropské než české), se tu stala svorníkem náročného uměleckého projektu, který znamenal nový tón v dosavadní Durychově tvorbě i mezník ve vývoji české historické prózy.

Ke svým valdštejnským prózám se autor pečlivě připravoval studiem i studijními cestami, které ho vedly po stopách slavného generalissima do Německa (napíše o tom cestopis *Plížení Německem* /1926/), ale také do Španělska (*Pouť do Španělska* /1929/). Nešlo mu ovšem pouze o to sebrat materiál k životopisnému románu. Valdštejnova osobnost mu měla být klíčem k pochopení smyslu národní tragédie, jíž byla třicetiletá válka, definitivně uzavírající kapitolu české samostatnosti na dalších tři sta let. Pro Durycha, který těžce nesl protikatolické naladění první republiky, úpadek prestiže církve diskreditované v očích české veřejnosti spoluprací se státní mocí Rakousko-Uherska, tu stála jako trvale jitřící problém otázka vztahu k českému protestantství, k Bílé hoře. Velmi zjednodušující by bylo říci, že Durych adoruje vítěznou protireformaci, jak mu to vyčítala zejména kritika protestantsky orientovaná (např. Jan Blahoslav Čapek mu vytkl, že se nenávistně staví k exulantům).

Jeho dílo je daleko spíš než ilustrací teze o splynutí českého národa s vítězným katolictvím (i tuto interpretaci nabídla dobová kritika) výrazem úsilí o pochopení dramatického sváru, jímž český člověk procházel po Bílé hoře. Ne nadarmo ve finále trilogie cituje Andělka, klíčová postava Bloudění, v očích kritiky ztělesňující katolictví, Komenského Labyrint a nachází v něm pojmenování životních zápasů, jimiž prochází ona i její snoubenec, páže „zimní královny", který ztratil víru v Boha i ve smysluplnost vlastní existence.

Klíč katolictví, který na Bloudění kritika přiložila (indukoval to ovšem sám Durych svou publicistickou činností), zúžil výklad složitého dramatického románového celku, vystavěného na kontrastech (dobová kritika s výtkou konstatovala, že přímo barokních kontrastech) světla a tmy, krásy a hnusu, násilí a meditace, plného napětí a vnitřních konfliktů. Už sama expozice románu, nezapomenutelná scéna plná kruté ironie, signalizuje bohatství významového spektra díla. Žádný z kritiků Durychovi neupřel, že napsal dílo významné a silné. Žádný ale – snad s výjimkou A. M. Píši – nenapsal kritiku bezvýhradně kladnou. Vesměs se shodli na tom, že základní polohou Durychova talentu je napětí krajností, a z této vlohy odvozovali jak koncepci díla, tak jeho výrazovou podobu. „Baroknost" vidění, o které mluvili, ovšem neznamenala neutrální typologické označení, jak je vnímáme dnes. Slovo baroko mělo od 19. století pejorativní přídech, barokní kultura byla chápána jako kultura vítězné protireformace, kultura pobělohorských vítězů a spojována s představou „temna", jak je měl český čtenář zafixovány díky dílům Aloise Jiráska, ale i jako styl nevkusně přeplácaný, pokroucený. Užito v souvislosti s Durychem, vyjadřovalo určitou ambivalentnost hodnocení. Přehlížívý vztah k baroku se začal měnit teprve o několik let později např. díky odborným pracím, ale i evidentnímu souznění barokní poetiky s poetikou expresionistickou.

V kontextu tradice českého historického románu porušil Jaroslav Durych skoro všechno, co dosud vytvářelo jeho nosnou tradici, tím, že se pokusil jinýma očima než Jirásek (a Palacký a Masaryk) nazřít českou protireformaci, že přenesl akcent z mikrosvěta domácích dějin na scénu evropskou, že posunul – to zejména – těžiště žánru od výchovného vlasteneckého románu s historickým námětem k románu ideovému a zdůraznil konflikt člověka a jeho individuálního osudu s velkými dějinami. V jistém smyslu Durych navazuje daleko spíše než na tradici jiráskovskou na nedoceněnou tradici winterovskou, pro niž více než otázka smyslu dějinných událostí stojí v popředí otázka vztahu člověka a dějin. Pro tento svůj pohled objevuje i nové

výrazové prostředky. Jeho jazyk, inspirovaný češtinou 17. století, není jen archaizující kulisou. V nejlepších partiích je přetaven do podoby, řečeno se Šaldou, „úplně impresionistické, útočné a břeskné, plné slovních pablesků a mihotavého bleskotání, napjaté a tonické až do výbušnosti“ (Šalda, 1991, s. 181).

Stylotvornou kvalitu Durychova vstupu na scénu historické prózy akcentují zejména tři povídky souboru Rekviem. Problémy, které znesnadňovaly přijetí Bloudění, jsou zde nevýznamné. Záběr se zužuje, nejde tu o komplexní filozofii lidského údělu na pozadí světového dění, každá povídka zachycuje jen střípek dění, epickou mikrosituaci (spíš než příběh či událost), ovšem mikrosituaci exponovanou, ne-li přímo osudovou. Kurýr přinášející do Olomouce Valdštejnovu výzvu k povstání proti císaři přijíždí jakoby z jiného času a prostoru do města žijícího již zprávou o generalissimově smrti. Na budějovické louce pořádá skupinka šlechticů slavnost. Panstvo unavené štvanicí, hlukem a humorem hoduje u ohňů a rozpráví. Situace není tak idylická, jak se zdá z citovaných prvních slov povídky. Hodující páni jsou totiž vězňové, které po Valdštejnově smrti čeká soud pro velezradu a snad i smrt. Kratochvílí proniká tíseň z nejisté budoucnosti, která karikuje jejich veselí. A do třetice, švédský generál Banér vyloupí Valdštejnův hrob, aby do Švédska dovezl vojevůdcovu lebku a pravé rámě: k pokladům, naloupeným v dobyté Praze, tak připojuje v podobě páchnoucích ostatků trofej svou symbolickou hodnotou nejcennější. Příběhům dominují téměř vizuální dojmy, barvy, kontrasty světel a stínů, zvuků a ticha, které dávají příběhům další smysl, podtrhující drobná gesta a zdánlivě okrajové události. Šalda nad Blouděním připomněl Rembrandtovo umění šerosvitu. Neméně rembrandtovská je scenérie planoucích modřínů za temné noci v povídce Budějovická louka či noční scenérie kartuziánského kláštera v povídce Valdice, viděná v kontrastu vysoké bílé klenby chrámu s tmou generalissimova hrobu. „Byl vysoký, tak vysoký, že by slabá modlitba nevzlétla do jeho klenby, pod níž se černaly dvě vlaštovky v rychlém a splašeném letu. Byl široký jako svoboda srdce, které nedbá o své hájení a o zmatky tohoto světa. Byl bílý jako věčný den, čistě bílý a jasný, ta bělost byla posvátná a vznešená, padala do očí a zdálo se, že ty bílé zdi se až modrají jakousi nekonečností svého jasu. Štuka byla také vlašská. Ale pod touto bělostí strašila tma dlouhých černých lavic, černé kazatelny, černých oltářů, černých dveří. To vše bylo dole, bělost byla nahoře. Dole tma hrobu, nahoře bělost

naděje ve vzkříšení a život věčný. Dole děs a smutek, nahoře svoboda, obloha, nebe a světlo“ (Durych, 1930, s. 82).

Bloudění přineslo Durychovi uznání vyjádřené nejen státní cenou, ale i řadou překladů. Ve 30. letech se kromě románů *Paní Anežka Berková* /1931/ a *Píseň o růži* /1934/, které navazují na linii tvorby před Blouděním, vrátil na terén historické prózy románem *Masopust* /1938/. Ten kritika odmítla (stejně Arne Novák jako Julius Fučík) pro expresionistický výraz destruující svou vypjatostí příběh románu. Velké téma uviděl Durych v historii jezuitského řádu v Čechách, jemuž chtěl věnovat trilogii. Vydal jen první část, nazvanou *Služebníci neužiteční* /1940/, kterou Oldřich Králík označil za Durychovo životní dílo. Kompletní vydání se uskutečnilo v roce 1969 v Římě a do Čech se dostalo až v devadesátých letech. V souladu se svým dramatickým viděním světa pojal tento román ne jako oslavu jezuitství, ale akcentoval rozpor mezi světskou mocí a duchovním světem, napětí mezi češstvím a jezuity, přinášejícími k nám španělské pojetí zbožnosti a koncepci člověka v dějinách vzniklou na španělské půdě.

První svazek Služebníků neužitečných byl na dlouhou dobu posledním dílem, které Jaroslav Durych vydal knižně. Důvodem jeho odmlčení, trvajícího plných devatenáct let, byla nejprve zřejmě osobní krize, která následovala po období druhé republiky, kdy Durych sice v souladu se svými celoživotními názory, ale v dané situaci krajně nešťastně, napadl demokratické představitele české kultury. Po roce 1948 to pak bylo mlčení vynucené: v novém režimu nebylo pro autora jeho vidění světa i jeho naturelu místo. Až v roce 1959, kdy začal v deníku Lidová demokracie vycházet na pokračování román Bětuška (knižně pod titulem *Duše a hvězda* /1969/), se Durych k českému čtenáři vrátil. Teprve po jeho smrti byly z pozůstalosti vydány další práce, které napsal v době vynuceného mlčení: novela *Boží duha* /1969/a soubor deseti meditací *Tam* /1968/ (bibliofilský výtisk vyšel již roku 1955). V nich se vrátil k tématu svých počátků, jak vykrystalizovalo už v Sedmikrásce: s působivou prostotou se ptá po základních hodnotách lidského života, které objevuje v lásce a službě, v čistotě a oproštěnosti, a nevelká knížka hagiografických meditací *Paní Zdislava*, která po „sametové revoluci“ vyšla v Čechách pod názvem *Světlo v tmách* /1991/. Historické téma se tu proměňuje v téma hagiografické, v meditaci o smyslu lidského života, o jeho účelu. Složitě větvený příběh, jaký známe z Bloudění, už Durych opustil, daleko blíž je barokní hagiografii, v níž se mísí pasáže historické, pojaté téměř s vědeckou akribií, s pasážemi úvah a meditací vizionářsky vznícených, i s vyprávěním

jakoby vzatým z knížek lidového čtení. Objevují se svazky jeho publicistiky a esejů i vzpomínková kniha *Zlatý kočár*, které pohled na osobnost a tvorbu Jaroslava Durycha doplňují. V posledních letech života se Jaroslav Durych vzdaloval fabulované próze a objevil pro sebe specificky meditativní polohu, v níž se dotýká obecných otázek lidského života, shrnuje svůj vztah k církvi a státu (*Papežové a císaři* /2001/) apod. Tato část Durychova díla představuje většinu toho, co napsal za dvacet let svého nedobrovolného mlčení, tedy za dobu, která je jen o málo kratší než jeho nejplodnější období. Tedy až o mnoho let po Durychově smrti, kdy se ke čtenářům dostává do rukou podstatná část jeho díla, lze uzavřít portrét autora, který celý život někomu vadil, s někým se přel a byl někým umlčován.

Zrození psychologické prózy a nová podoba společenského románu

Třicátá léta jsou charakteristická sílícím zájmem o vnitřní život člověka. Pokračuje tu vývoj, který započal v devadesátých letech devatenáctého století rozvojem románu ztracených iluzí. Postupně se původně monograficky pojatý příběh proměňuje a už v desátých letech 20. století sílí tendence k románové fresce (K. M. Čapek Chod: Antonín Vondrejc, Turbina, Jindrové) či k polyfonnímu románu (B. Benešová: Člověk), v nichž je příběh osamělého jedince zasazen do rámce epizodických a paralelních příběhů, které nabízejí alternativní postoje a alternativní řešení jeho osudu. Osamělý a troskotající jedinec je nahlížen ve spleti složitých společenských vztahů.

Další vývoj psychologického románu nepochybně ovlivnila jak Bergsonova filozofie, zdůrazňující intuici, citovost a otevřenost i k neracionálním složkám lidské osobnosti, tak zejména objevy moderní psychiatrie, práce Freudovy, Jungovy a Adlerovy. Prvním českým románem poučeným na objevech psychoanalýzy je Olbrachtův *Žalář nejtemnější* /1916/. Jeho pozoruhodná iniciativa však zůstává poměrně dlouho osamělá, až do čtyřicátých let dominuje tradice spojující téma psychologické s tématem sociálním, snad i proto, že zájem o psychologický žánr zůstává doménou autorů starší generační vrstvy.

V dosavadním výkladu o osudech české prózy ve dvacátých a třicátých letech se při stručné charakteristice mnohých autorů objevuje poznámka, že některá jejich díla se soustředila na psychiku člověka: jedná se o autory velmi různého zaměření, jako byli Čestmír Jeřábek, František Langer, Josef Kopta, ale výčet by mohl pokračovat dále. Začíná se konstituovat žánr

psychologického románu, který postupně objevuje své hrdiny v lidech zvláštních, různě poznamenaných, kteří ať už svým původem nebo životní situací mají problémy se svou identitou (např. problematika dvojčat, lidí se ztrátou paměti apod.). Psychologická analýza umožňuje nahlédnout z nového úhlu do světa intimních vztahů, odkrýt neobvyklé motivy lidského jednání i psychiku lidí svým způsobem výjimečných, někdy i patologicky pokřivených. To můžeme dokumentovat na tvorbě řady dalších autorů, kteří vstoupili ve třicátých letech na terén psychologického románu a rozvíjeli jeho mnohdy čtenářsky velmi atraktivní podobu. Zároveň poučení z postupů psychologické analýzy proniká i do děl, která mají ctižádost stát se obrazem společenského dění současnosti.

Jedním z výrazných autorů byl **Karel Josef Beneš** /1896–1969/. Pocházel z lékařské rodiny, za první války byl těžce raněn. Po návratu z vojny studoval přírodní vědy, filozofii, lékařství a dějiny hudby, doktorát získal z přírodních věd. Pracoval jako úředník Univerzitní knihovny v Praze, za války byl za ilegální činnost vězněn v různých koncentračních táborech, přežil pochod smrti. Po návratu pracoval jako úředník Českého statistického úřadu, filmový dramaturg, od roku 1950 žil v Rožmitále pod Třemšínem, kde také zemřel.

Počátky literární tvorby tohoto autora jsou ovlivněny expresionismem, těžiště jeho díla tkví v oblasti psychologického románu. Pro Beneše jsou přitažlivá témata zvláštních, výjimečných situací, složitě a rafinovaně prokombinovaných lidských osudů: *Dobrý člověk* /1925/, (přepracováno pod názvem *Červená pečeť* /1940/, podává životní příběh houslové virtuózky, který je pojatý jako růst osobnosti a jejího vyhraňování), *Uloupený život* /1935/ a *Kouzelný dům* /1939/ (obě díla byla zfilmována, první v Anglii a v USA, druhý doma) se zabývají otázkou lidské identity. V prvním případě jde o příběh dvou sester a záměnu jejich identity, ve druhém o příběh mladé ženy, která po úraze ztratila paměť. Román *Vítězný oblouk* /1937/ je románovou freskou ze života maloměstské společnosti. V poválečném období se Beneš orientuje na příběhy inspirované válkou (*Past* /1947/, *Rodný hlas* /1953/ a na téma historické (trilogie *Mezi dvěma břehy* /1954/, *Dračí setba* /1957/ a *Útok* /1963/).

Benjamin Klička (vl. jm. Benjamin Fragner /1897–1943/), syn významné pražské patricijské rodiny, vystudoval medicínu a působil jako praktický lékař v Praze na Smíchově. Pohyboval se, i zásluhou své matky, která vedla literárně umělecký salon, v pražské kulturní společnosti. K jeho přátelům patřil Vladislav Vančura, byl osobním lékařem F. X. Šaldy. Po

lyrických začátcích ovlivněných poetismem (básně *Jiný svět* /1921/, prózy *Tulák Jeronym a jiné osudy*, /1925/) usiloval o napsání „románu doby“, v němž chtěl zachytit osudy příslušníků své generace zasažené válkou (*Jaro generace* /1928/, *Jedovatý růst* /1932/, *Na vinici Páně* /1938/). Tématem většiny jeho prací bylo hledání východiska z krize moderního člověka, hledání nadosobních jistot, jimiž lze překonat tragickou osobní situaci (*Do posledního dechu* /1936/). Pro situaci psychologického románu tíhnoucího k senzačním a exponovaným námětům jsou charakteristické romány *Bobrové* /1930/, který líčí osudy siamských dvojčat, či *Himmelradsteinský vrah žen a dívek* /1931/, zabývající se psychikou člověka, který se po válečném psychickém zhroucení stal masovým vrahem.

Podobně jako u Kličky, tak i u řady dalších autorů sledujeme vzájemné prostupování zájmu psychologického se snahou vyslovit se k současným problémům společenským, vytvořit obraz nové, po první světové válce se rodící společnosti. Pokračuje tak například díly Marie Pujmanové a Jarmily Glazarové tradice společenského románu s výrazně etickým nábojem.

Pro obě prozaičky je charakteristická zkušenost života v měšťanském prostředí, které je formovalo a jemuž se postupně vzdalují. Tento proces odlučování od sociální vrstvy, z níž pocházely, se stává jejich základním tématem. **Marie Pujmanová** /1893–1958/ (rozená Hennerová) pocházela z pražské patricijské rodiny lékařů a právníků. Její bratr byl významný český neurolog. Na její kulturní orientaci měl výrazný vliv F. X. Šalda. Její první knížky povídky *Pod křídly* /1917/ (pod dívčím jménem Hennerová) a *Povídky z městského sadu* /1920/ vykazují vliv Růženy Svobodové. Tématem se staly příběhy mladých žen, svět měšťanské rodiny a její krize. Z tohoto prostředí je i román *Pacientka doktora Hegla* /1931/, řešící v té době odvážně formulovanou otázku svobodného mateřství a práva ženy rozhodovat o svém osudu. Ve třicátých letech se Pujmanová sblížila s levicovými autory, podnikla cestu do SSSR a stala se jeho obdivovatelkou. V té době také vznikl první svazek rozsáhlé trilogie nazvaný *Lidé na křižovatce* /1937/, v němž zachytila polyfonní metodou společenské rozvrstvení moderní české společnosti a ukázala roli levicové inteligence v době společenského zlomu. Dílo vyniká schopností vykreslit různé sociální a psychologické typy postav. Další svazky trilogie *Hra s ohněm* /1948/ a zejména *Život proti smrti* /1952/ jsou poznamenány konformitou s ideologickými konstrukcemi poúnorového režimu. Svazky trilogie byly oceněny státními cenami různých režimů, první demokratickou meziválečnou republikou, druhý a třetí

poúnorovým Československem. Velký ohlas u čtenářů získala drobná psychologická novelka *Předtucha* /1942/, zachycující s jemným pochopením zmatky mladé dívky, která prožívá první lásku – i první skutečnou starost.

Jarmila Glazarová /1901–1977/ byla dcerou správce velkostatku. Za první světové války osiřela, od roku 1918 žila ve Slezsku, kde absolvovala dvouletou hospodářskou školu, v letech 1922–1934 žila v Klimkovicích provdaná za lékaře. Po jeho smrti odešla do Prahy, kde pracovala jako telefonistka a písařka. První kniha *Roky v kruhu* /1936/ vznikla vlastně jako součást psychoterapie, napsala ji vedena snahou vypořádat se se smrtí milovaného manžela. Její uveřejnění autorce vyneslo jak zájem čtenářů, tak uznání: získala ocenění v české části soutěže o světovou románovou cenu vypsanou nakladatelstvím Sfinx a Evropským literárním klubem. Je to nesyžetová próza zachycující tok vzpomínek mladé ženy na poklidný a harmonický život po boku muže o mnoho let staršího. Po tomto úspěchu se Jarmila Glazarová věnovala literární práci; rychle za sebou vznikly dva romány *Vlčí jáma* /1938/ a *Advent* /1939/ a kniha črt *Chudá přadlena* /1940/. Za války rozepsala i generační román Navlékač korálků, ten však nebyl dokončen.

I když romány Glazarové na první pohled čerpají každý z jiné tematické oblasti: v Rocích v kruhu z osobního zážitku života v uzavřeném prostoru domácnosti lékaře, ve Vlčí jámě z prostředí maloměstské společnosti, kterou rovněž znala z autopsie, v případě Adventu z beskydské vesnice, jejich společným tématem jsou vztahy uvnitř nejužšího rodinného společenství. Objevuje se tu z různých pohledů téma nerovného manželství, hraje zde roli láska, krajně obětavá i patologicky sobecká, vztahy, které jsou pokřivené a pokřivující.

Po válce se Glazarová stala kulturní atašé na velvyslanectví v SSSR (1946–1948/) a v letech 1954–1956 byla poslankyní Národního shromáždění. V té době už píše jen reportážní prózu, která spoluvytváří idealizovaný obraz harmonických vztahů mezi národy tehdejšího „tábora míru a socialismu“. V *Leningradu* /1950/ (oceněno státní cenou) líčí těžká léta válečné blokády města, které se stalo symbolem hrdinství sovětských lidí za války, a v dílech *Dnes a zítra* /1952/ a *Ani dálka, ani cizina* /1959/ čerpá ze svých cest po lidově demokratických zemích.

K autorkám, které měly schopnost postihnout vnitřní život člověka, patří i **Helena Dvořáková** /1895–1970/. Vedle třídílné románové kroniky *Pád rodiny Bryknarů* /1943–1948/, situované do Libně v době, kdy se z malé vsi stává postupně průmyslová čtvrť Prahy, zaujala

svými příběhy mladých žen, prostých i emancipovaných, hledajících místo ve světě (*Mary z jedenačtyřicítky* /1929/, *Doktorka Diana Holcová* /1941/ aj.).

Základním objevem, který stojí u rozvoje „čisté“ psychologické prózy ve 30. letech, je negativní hrdina, člověk, který se svými postoji a svým jednáním příčí ustálené představě o tom, co je správné a co nesprávné a který problematizuje základní a ustálené dělení na dobro a zlo. Objevují se tu nově postavy jakoby stojící mimo obě kategorie, neschopné rozeznávat, co je dobro a co zlo. Z této morální indiference pak vyplývá i jejich konflikt se světem. Tím, že se často taková postava stává vypravěčem příběhu, je čtenáři znesnadňováno vynést jednoznačný a obecně platný soud, zaujmout jednoznačný postoj. Jestliže čtenář dříve sympatizoval s hrdiny a hrdinkami starších autorů a přijímal jejich životní zápas za svůj, protože vycházel z obecně uznávaných etických a hodnotových postojů, nyní se s hrdinou, který stojí mimo tento rámec, jen těžko ztotožňuje. Takový hrdina ho provokuje a znepokojuje, snad i proto, že je zrcadlem i jeho slabin a stinných stránek, ztělesňuje něco, co je i v hloubi jeho bytosti, byť potlačené. Přijme čtenář lákavou možnost relativizace hranice dobra a zla, viny a neviny, nebo zaujme rigorózní stanovisko? To jsou otázky, které nastolují díla Jaroslava Havlíčka, Václava Řezáče a Egona Hostovského.

Jaroslav Havlíček /1896–1943/ pocházel z učitelské rodiny, po studiích na střední škole v Jičíně narukoval na ruskou frontu, po válce dále studoval obchodní vědy na Vysoké škole technické v Praze a stal se úředníkem v Živnobance. Své občanské povolání nenáviděl, jak mnohokrát ve svých povídkách napsal (název jedné z jeho povídek Prodavač času vyjadřuje tuto jeho pozici), chápal je jako nutné zlo a překážku v intenzivní literární práci, nikdy je však neopustil. Od roku 1924 začal publikovat poezii, kterou knižně nikdy nevydal, od roku 1928 publikoval časopisecky kratší prózy, pro které je charakteristický lyrismus a fantastické a snové motivy. V roce 1929 vydal jako bibliofilii prózu *Knihožrout*, po ní následovala ještě próza *Smrt bibilomanova* /1931/. Jeho románový debut *Petrolejové lampy* (původní autorův titul Petrolejové svítilny změnil nakladatel na Vyprahlé touhy /1935/, další vydání pak vycházela pod titulem Petrolejové lampy /1944/) naznačoval vliv tradice realistického románu. Byl zamýšlen jako první část trilogie Vejrychovsko, která měla být ságou dvou jilemnických rodů. Tento projekt ale autor nezrealizoval.

Do linie psychologické prózy se Havlíček vřazuje zejména pozorností na soužití vitální a zdravé Štěpy a jejího ochrnutého a psychicky nemocného muže. V *Neviditelném* /1937/ se tento motiv v obměně vrací. Zde je zdravý a silný muž připoután k ženě zatížené dědičnou psychickou chorobou. V obou případech je zdravý partner nemocí druhého zaskočen, postupně hledá cestu ze své situace, řeší, jak realizovat svůj životní sen navzdory osudu. Havlíček se soustřeďuje na analýzu psychiky vyšinutého člověka, ukazuje destruktivnost jeho choroby, která devastuje i životy lidí, kteří ho měli rádi, vkládali do něj své naděje. Román Neviditelný vznikl spojením dvou témat. První téma duševní chorobou zatížené rodiny je z hlediska geneze díla starší: je opřeno o rodinné vzpomínky Havlíčkovy ženy Marie a před Neviditelným bylo zpracováno ve dvou variantách v povídkách Pomsta a Neviditelný. Druhé téma krystalizuje postupně a je vázáno na postavu ing. Švajcara, člověka z malých poměrů, usilujícího vyniknout. V povídce Neviditelný je postava ing. Švajcara (zde se ještě jmenoval Trakl) postavou epizodickou a jeho příběh je zachycen jen v rudimentární podobě. V románě Neviditelný se stává klíčovou postavou nejen svou funkcí v ději, nejen tím, že je vypravěčem příběhu, ale především proto, že se na něj váží úvahy o dobru a zlu, o hodnotách lidského života, který dává Neviditelnému důležitý filozofický rozměr.

Tím, že vypravěčem Neviditelného je právě Švajcar, racionální a nesentimentální muž bez smyslu pro složitosti lidské povahy, vidíme příběh rodiny zatížené dědičnou psychickou chorobou očima člověka, který se neumí vcítit do tohoto zvláštního světa. Jeho skeptický a racionální postoj k životu se dostává do konfliktu s iracionálními silami osudu, které nad ním vítězí. Čtenář má všechny důvody pro to, aby mu připsal vinu za rodinnou tragédii, obvinil ho z nepřijatelného manipulování lidmi atd., je možné ale také akceptovat Švajcarovu pragmatickou a racionální argumentaci, která odmítá přecitlivělost a sentimentální ohledy ve jménu rozumného a účelného jednání. Na čí straně stojí autor? Akceptuje Švajcarovo stanovisko (učinil ho přece vypravěčem příběhu), že příčinou tragédie bylo rodové šílenství a posléze výsměšný osud, stanovisko, které postrádá jakékoli etické hodnocení a stojí mimo dobro a zlo?

Další Havlíčkovo dílo, kterým je román *Ta třetí* /1939/, se soustřeďuje k analýze typického maloměšťáka, který ničím nevyniká, je svým osudem a postoji zcela tuctový. Jeho osud se bortí ve chvíli, kdy se zamiluje do dívky, která svou vitalitou, opravdovostí a vnitřní čistotou nastaví

jeho životu zrcadlo: jeho svět je jejíma očima viděn jako prázdný, banální a zbytečný. Ta třetí, která přichází, je smrt. Román *Helimadoe* /1940/ je situován znovu do prostředí maloměsta, kde vypravěč, po letech se vracející domů, s dávkou sentimentu vzpomíná na své první milostné okouzlení. Soubor povídek *Neopatrné panny* /1941/ (psáno 1927–1930) a posmrtně vydané texty *Zánik městečka Olšiny* /1944/ (psáno 1928–1931) a další prózy (vydávané Josefem Rumlerem z autorovy pozůstalosti formou různých souborů a výborů) rekonstruující autorem zamýšlené cykly povídek či rozsáhlejší projekty (např. *Smaragdový příboj* /1946/, *Vzdoropohádky* /1954/, *Zázrak flamendrů* /1964/, *Vlčí kůže* /1967/, zde titulní text představuje torzo druhého dílu románové trilogie Vejrychovsko, *Prodavač času* /1968/ aj.) naznačují, kolik plánů autor nedokázal realizovat, i to, že vlastní polohou Havlíčkova talentu byla oscilace mezi snovou fantazií a realitou.

Zlo a jeho mechanismy jsou také ústředním tématem psychologických románů **Václava Řezáče** (vl. jm. Václav Voňavka /1901–1956/). Dětství prožil v chudinských čtvrtích Prahy, brzy ztratil otce, který byl dělníkem a drožkářem, a vychovával ho matčin druhý muž. Vystudoval střední školu, po jejím absolvování se stal úředníkem Státního úřadu statistického, kde působil do roku 1940. Po sňatku se spisovatelkou Emou Řezáčovou v roce 1923 přijal její jméno. V letech 1940–1945 působil v redakci Lidových novin, pak v redakci Práce. Po únoru 1948 byl politicky velmi aktivní, patřil k vedoucím osobnostem totalitního Svazu československých spisovatelů a byl jedním z těch, kteří určovali kulturně politickou linii té doby. Roku 1949 se stal ředitelem nakladatelství Československý spisovatel a byl velice vlivnou osobností v tehdejších kulturně politických strukturách.

Jeho literární tvorba z dvacátých let má dvě větve, z komerčních důvodů psal detektivky a různé dobrodružné povídky – zde vystupoval pod pseudonymy. Psal také knížky pro děti (básně pro děti k obrázkům Josefa Lady *Fidlovačka* /1933/, románky *Kluci, hurá za ním* /1934/ a *Poplach v Kovářské uličce* /1934/) a v časopisech publikoval literární kritiky, básně i umělecky náročnější prózy. V první umělecky závažné knize, románu *Větrná setba* /1935/, zachycuje s využitím řady autobiografických momentů trpké mládí generace dospívající za první světové války v společenském prostředí, které ji demoralizuje. V dalším díle, ve *Slepé uličce* /1938/, které představuje široce založený společenský román, se pokusil o analýzu ctižádostivce, ne

nepodobného Havlíčkovu ing. Švajcarovi, který vše obětuje cestě za životním uplatněním. Podobné téma mělo být základem románu Zajíc, který však nerealizoval.

Po Mnichově se věnoval psychologické próze a vydal tři knihy, které představují její tehdejší vrchol a zároveň vrchol tvorby autora: romány *Černé světlo* /1940/, *Svědek* /1942/ a *Rozhraní* /1944/. Hrdina románu Černé světlo, slaboch, který čelí nepřízni života intrikami a lhaním, zničí život milované dívce, způsobí řetěz neštěstí lidem kolem sebe, nicméně svého životního cíle nedosáhne. V závěru díla utrpí úraz, který ho doživotně poznamená. Román Svědek je románem o obludném voyerovi, který už svou přítomností budí v lidech touhu překračovat meze slušnosti a etické normy. V závěru románu je tento „svědek" odhalen a zesměšněn. Nad pasivním „svědectvím" dominuje aktivní vztah k životu, vůle k činu, která člověka přesahuje a obohacuje životy ostatních. Je to východisko, které nacházel už Olbracht (Podivné přátelství herce Jesenia, Žalář nejtemnější) a další autoři velkých románů z konce 1. světové války (Šalda, Svobodová, Benešová, Čapek Chod, Tilschová), kdy aktivita, služba bližnímu či ideji se jevilo jako základní hodnota jednotlivého lidského života, ale i možné východisko z celospolečenské krize. V románu Rozhraní sáhl Řezáč k neobvyklému tématu: jeho námětem je vznik románu, jehož napsání má být životním rozhraním zatím ne příliš úspěšného autora Jindřicha Austa. Román o psaní románu, situovaný do reálií současné Prahy, je prostupován příběhem lásky a cti, který se odehrává v jiném čase v prostředí kočovné divadelní společnosti. „Tvořený svět" tohoto románu tak proniká do žité skutečnosti. Poválečné společenské angažmá i romány *Nástup* /1951/ a *Bitva* /1954/, poznamenané schematismem a dogmatismem, vynesly Řezáčovy sice uznání poúnorového režimu, znamenaly však zplanění jeho nepochybného talentu.

Třetím autorem, který se obrací v této době k tématu zla, je **Egon Hostovský** /1908–1973/, autor, který debutoval v osmnácti letech povídkovým souborem *Zavřené dveře* /1926/. V několika románech, (*Ghetto v nich* /1928/, *Danajský dar* /1930/, *Ztracený stín* /1931/, *Případ profesora Körnera* /1932/, *Černá tlupa* /1933/, *Žhář,* /1935/, *Dům bez pána* /1937/, /zkoumá zdroje nenávisti a pocitu vykořeněnosti, které vedou k tomu, že se stane člověk zlým.

Narodil se v židovské rodině venkovského podnikatele, po maturitě na gymnáziu v Náchodě studoval filozofii na Karlově univerzitě, rok strávil na univerzitě ve Vídni, studia však nedokončil a od roku 1930 působil jako nakladatelský redaktor. Od roku 1937 byl v diplomatických službách, po německé okupaci Československa se přes Paříž a Lisabon dostal

do USA, kde působil jako konzul v New Yorku. Po válce se vrátil do vlasti a působil opět v diplomatických službách. Únor 1948 ho zastihl na velvyslanectví v Oslo; rezignoval na svou funkci a odjel do USA, kde s výjimkou delšího pobytu v Dánsku žil až do své smrti. V roce 1950 získal americké občanství. Pracoval jako učitel češtiny, redaktor a publicista (rádio Svobodná Evropa) a posléze jako spisovatel z povolání.

Postavy Hostovského próz jsou vesměs lidé zranitelní, vnitřně nejistí, osamělí a nekomunikativní. Zdrojem jejich frustrací jsou válka, nemoc, očekávání smrti či obecně pocit ohrožení, který vede k iracionálnímu jednání a spouští mechanismy zla, které jen prohlubují jejich osamocenost. V Případu profesora Körnera Hostovský zpracovává podobné téma jako Olbracht v Žaláři nejtemnějším. I zde vážná nemoc vyřazuje hrdinu z normálního života a deformuje jeho vztah k lidem, kteří ho obklopují. V Černé tlupě a ve Žháři pracuje s postavami dětí a dospívajících mladých lidí, kteří jsou obzvlášť zranitelní a manipulovatelní světem kolem sebe. Hra se prolíná se skutečností, není pevná hranice fámy a pravdy: ve Žháři se vlastně nedozvíme, kdo byl žhářem a autorem výhrůžných dopisů, přízrak žháře využilo víc lidí k tomu, aby řešilo své problémy, cílem románu však nebylo odhalit tuto záhadu, ale zkoumat reakce lidí ve vypjaté situaci.

Vrchol Hostovského díla je spojen s obdobím války a léty poválečnými: v té době vznikají romány *Listy z vyhnanství* /1941/, *Sedmkrát v hlavní úloze* /1942/, *Úkryt* /1943/, *Cizinec hledá byt* /1947/. Od druhé emigrace vycházejí jeho díla nejprve anglicky. Roku 1954 vychází *The Midnight Patient*, česky *Půlnoční pacient* /1954/ (New York), u nás až roku 1969, náklad však nebyl distribuován vzhledem nastupující „normalizaci“; *The Charity Ball* /1957/ vychází poprvé v Londýně, česky jako *Dobročinný večírek* /1958/ v New Yorku, v Praze až roku 1990; *The Plot* /1961/, česky *Všeobecné spiknutí* /1969/. Knihou vzpomínek na neklidný život je dílo *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině aneb O ctihodném povolání kouzla zbaveném* /1966/ (New York).

V 50. letech Hostovský představuje zřejmě nejvýraznějšího českého prozaika té doby. Na domácí scéně tehdy dominovaly budovatelské romány, které ani zdaleka nedosahovaly kvalit románů Hostovského rozvíjející nejlepší tradici české psychologické prózy. Jeho dílo, i přes skutečnost, že vznikalo v cizině, je spojeno s českými reáliemi, reflektuje situaci doma i specifickou situaci exulantů v cizině. Přesto se prosadilo mimo český literární kontext, bylo

přeloženo do řady jazyků a získalo mezinárodní ohlas. Romány Sedmkrát v hlavní úloze, Cizinec hledá byt, Nezvěstný, Půlnoční pacient, Všeobecné spiknutí vycházely dříve anglicky, případně dánsky než česky. Doma se naopak, vzhledem k politické situaci, ztrácelo z povědomí. Starší práce byly vyřazeny z veřejných knihoven a nová tvorba Hostovského byla nedostupná.

V jeho románech se objevují záhadné postavy osamělců, lidí nezakotvených, znejistělých svou situací emigrantů v cizím světě. Jeho hrdinové prožívají zvláštní situace, groteskní příhody, paranoidní stavy. Skutečný svět se prolíná se světem přízračných vidin, postavy jeho knih nevědí, co je doopravdy a co je výplodem jejich fantazie. Prožívají intenzivní pocit pronásledování, čtenář ale neví, zda jde o skutečné ohrožení nebo jen o pocit psychicky labilního člověka.

Poezie roku 1938

Třicátá léta přinesla opravdový kulturní rozmach: škála osobností, směrů a žánrů byla nebývale široká, fungovala zde řada literárních a kulturních institucí různého zaměření, ale i vynikající nakladatelské domy, hustá síť literárních a uměleckých časopisů, denní tisk přinášel pravidelné a často opravdu fundované zprávy, kritiky a úvahy, týkající se významných uměleckých událostí. „Byla to v dějinách české kultury chvíle z nejzralejších, kdy tato kultura, již zcela navyklá svobodě a státnosti, dávala zrát plodům vývoje po půl století zcela organického, vnitřně souvislého, nerozrušovaného ani katastrofami ani násilím, pučícího z vlastních popudů a sil, a přece v neustálém obnovujícím styku se světem […] I omyly této kultury byly jen výrazem sebevědomého zdraví, které si může dovolit luxus mýlky“ (Černý, 1977, s. 16). Na konci třicátých let se tato situace dramaticky mění. Morální krize tzv. druhé republiky (září 1938 – březen 1939) pak ještě naléhavěji klade otázku po úloze básníka i po hodnotách, které v avantgardním období ustoupily do pozadí, eventuálně byly odmítnuty.

Společenské klima období mezi zářím 1938 (uzavřením Mnichovské dohody) a 15. březnem roku 1939 (vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava) bylo stísňující. Ke slovu se dostaly extrémní síly, k nimž se přidala i část kulturní veřejnosti, obvykle označovaná jako „kulturní pravice“. Řada publicistů, a mezi nimi i významných a uznávaných autorů, obviňovala z krachu republiky masarykovské liberály, ale i zednáře a komunisty, šířila antisemitismus a propagovala otevřeně či zastřeně fašistické principy. Polemiky, či spíše bezostyšné štvanice, zasáhly například Karla Čapka, jehož smrt o Vánocích roku 1938 (zemřel na zápal plic po komplikovaném chřipkovém onemocnění) komentovala Národní obnova jako *odchod nepřítele číslo tři českého národa* (Renč, 1939). Pověstné byly nevybíravé útoky časopisu Vlajka, denuncující demokraticky smýšlející osobnosti a zejména osobnosti židovského původu. V těchto kampaních vystupovali mimo jiné i významní katoličtí autoři, kteří svoji kritiku ducha a ideologie naší demokracie z první republiky vysvětlovali po roce 1945 jako kritiku stavu moderního lidstva vůbec. Pokusy čelit těmto výpadům nacházíme v časopise Hlas mladých, vydávaný mladými sociálními demokraty, který poskytl své stránky širokému spektru umělců, a zejména v *Kritickém měsíčníku* Václava Černého. Z podnětu Jaroslava Kvapila dokonce vznikl manifest skupiny spisovatelů (podepsali ho mimo jiné F. X. Svoboda, F. V. Krejčí, Anna Maria Tilschová, Albert Pražák, Josef Hora, Hanuš Jelínek, K. J. Beneš, Vladimír Neff)

adresovaný prezidentu Háchovi, kde zaznívají tato varovná slova: „,...nemůžeme se ubránit neklidu ani tehdy, čteme-li projevy našeho váženého a odpovědného tisku politického, jenž rázem víc než byla politická nutnost kázala, přizpůsobuje své psaní tónem až servilním dočasným vítězům nad právem a smyslem našeho národního celku …skličuje a leká nás snad víc než ta národní pohroma a blížící se z ní nesnáze sociální“‘ (cit. dle Doležal, 1996, s. 108). Možná si kritici první republiky plně neuvědomovali, že útoky na liberální demokracii, diktované nejen přesvědčením (s liberalismem první republiky polemizovali katoličtí autoři již před tímto obdobím), ale i různými frustracemi, otvírají cesty fašismu.

Je třeba říci, že po obsazení zbytku Československa Hitlerem 15. března 1939 tyto útoky a polemiky přestávají: obava o budoucnost země spojuje lidi napříč politickým spektrem. Vítězný postup nacistické armády Evropou a zformování československého zahraničního odboje postupně měnilo domácí klima. Události okolo 17. listopadu roku 1939, následné zavření českých vysokých škol a omezení kulturního života v protektorátu, přinesly vystřízlivění mnoha obdivovatelům nacismu. Poté, když Hitler v roce 1941 porušil dohody o neútočení (známý pakt Ribbentrop-Molotov) a napadl Sovětský svaz, i komunisté, až dosud rezervovaní, přidávají své hlasy k obraně demokracie a národních hodnot.

V té době vzniká řada vynikajících básnických sbírek, které reflektují úzkost o budoucnost národa. Příležitostná poezie vesměs nemívá dlouhý život, ztrácí na působivosti tím, čím dál jsme od situace, ze které se zrodila. Jsou však výjimky: Nerudovy Zpěvy páteční, Dykova Válečná tetralogie a zajisté poezie, která se zrodila po mnichovské tragédii. Reflexe lidského osudu, která se stala ústředním motivem *poezie času a ticha* ve třicátých letech, se tváří v tvář ohrožení republiky nacismem prolíná s úvahami o smyslu národní existence. Sbírky, které vznikly v tomto období, zůstávají trvale působivé. To, co jim tuto působivost zajistilo, bylo spojení příležitostného tématu s existenciální úvahou o hodnotě lidského života, o tom, co mu dává smysl. O hodnotách, které přesahují život jedince, o smyslu toho být Čechem.

Jsou to především knížky Františka Halase *Torzo naděje* /1938/, *Naše paní Božena Němcová* /1940/, *Ladění* /1942/, Jaroslava Seiferta *Zhasněte světla* /1938/, *Světlem oděná* /1940/, *Vějíř Boženy Němcové* /1940/, Jaroslava Kolmana Cassia *Železná košile* /1938/, Josefa Hory *Máchovské variace* /1936/, *Jan houslista* /1939/, *Zahrada Popelčina* /1940/, *Život a dílo básníka Aneliho* /1945/ (posmrtně), Františka Branislava *Věčná země* /1939/, Viléma Závady

Hradní věž /1940/, Vítězslava Nezvala *Pět minut za městem* /1940/ a Vladimíra Holana *První testament* /1940/.

Tyto básnické sbírky, psané básníky různých generací a různých poetik, spojuje téma domova, tradic. Ty ožívají ve chvílích úzkosti a obav a vytvářejí jakousi ochrannou bariéru v těžké době, kdy se zdá hroutit vše, co tvořilo samozřejmý a bezpečný rámec života: krajina dětství, rodinný život, postavy českých světců, velké osobnosti zejména 19. století (Mácha, Neruda, Němcová), velké dějinné události, ale i pohádkové bytosti.

Nejsou to ovšem prosté a prvoplánové říkanky, jak často příležitostná poezie bývá. Pro tuto poezii je charakteristická vybroušená básnická forma, ve které se zúročuje vše, čím novočeská poezie ve svém vývoji prošla. Na první pohled se může zdát, že dochází k odklonu od avantgardní poetiky. Nastávající poetiku lze vnímat jako jistý proud konzervativizmu, který signalizuje příklon k pravidelnému verši – aktualizují se tu formy, jako je sonet –, ale i jako ozvuky folklóru. Básně jsou vesměs pravidelně členěné do strof, uplatňuje se tu výrazný rým. Například Vítězslav Nezval svůj *Historický obraz* /1939/ komponuje z dvanácti částí, z nichž každou tvoří sedm tercín spjatých rýmem. Básník pracuje s alegorií, básně buduje na složité metaforice.

Charakteristická je z tohoto hlediska tvorba **Františka Halase** /1901–1949/. Vzniká slavná sbírka *Torzo naděje* obsahující básně, jimiž autor bezprostředně reaguje na události podzimu 1938. Ve sbírce *Naše paní Božena Němcová* je slavná spisovatelka představena jako patronka české řeči. Její těžký životní úděl je paralelou k těžkému údělu národa, její schopnost vytvořit dílo navzdory osobnímu utrpení, které přesahuje svým významem individuální osud, má v těžké době inspirovat, být příkladem i zdrojem naděje. Sbírka končí litanickou básní Chvála naší paní, vrcholící prosbou o ochranu ohroženého národa, jeho řeči.

Paní
nejchudších slov střelku stočila jste směrem
cesty nejspásnější hrdě se jí berem

Paní
pláč Koruny české srdce nám tak svírá

kde by byla bez Vás paní naše víra

Paní
matko naší velikosti chraňte lid a země klín
až po srdce rozevřený řezem císařským

Halas: Chvála naší paní, *Naše paní Božena Němcová*, 1948, s. 44.

Sbírka *Ladění*, která vznikala v podstatě synchronně s oběma předchozími, obsahuje oddíl dětských básní Do usínání. To, že se v Halasově (ale také v Hrubínově) tvorbě objevují dětské motivy, je snad dáno soukromou životní situací: básníci (Halas stejně jako Hrubín) prožívají v této době intenzivně své otcovství. Nepochybně ale také působí situace ohrožení, v níž žijí. Obavy z budoucnosti jen lásku k dítěti prohlubují a dávají jí niterný podtext. Dítě, které je ztělesněním naděje a budoucnosti, je třeba chránit, obklopit něhou a jasem. Ve světě, který je nebezpečný a krutý, je třeba zakrývat temné myšlenky hravými žerty. Proto se v Ladění vyskytují básně plné humoru (např. Jak hrdlička přišla k pásku), říkadla i poetické hádanky.

Moc a moc malých švadlenek
pospíchá do domečku
tancují tam šlapáka
po hebkém jehelníčku

Pak seberou kde jaký prášek
a letí rovně nerovně
až tam kde malý Kulihrášek
med mlsá paní královně

Halas: Hádanka první, *Ladění*, 1942, s. 19

Ladění je věnováno památce Jindřicha Hořejšího (většina Halasových sbírek nese dedikaci přátelům, Kohout plaší smrt Jiřímu Mahenovi, Tvář Josefu Horovi, Staré ženy Lince a Antonínu Procházkovým, Torzo naděje věnuje Halas „Své ženě“, V řadě „Památce Bedřicha Václavka a Vladislava Vančury“ a v podtitulu mnoha básních čteme další dedikace) a její další oddíly (Hořká, Psí víno, Stisky, Za hrob a Hrajeme dál) obsahují básně příležitostné, z velké části věnované významným osobnostem české minulosti: Bedřichu Smetanovi, Karlu Hynku Máchovi, Josefu Mánesovi, Janu Nerudovi a jejich často trpkým lidským osudům. Objevuje se tu jméno F. X. Šaldy (jeho úmrtí v roce 1937, stejně jako Masarykovo úmrtí v témže roce je chápáno jako cosi tragicky symbolického a je připomínáno v řadě básní nejen Halasových), ale i dedikace současníkům, jako je Hanuš Jelínek, Petr Bezruč, Karel Toman, Jaromír John aj. Jádrem těchto básní je reflexe lidského osudu, často jsou postaveny na existenciálně silně akcentovaném momentu jejich životopisu. Tak např. báseň Otec a syn věnovaná památce Jana Nerudy je opřena o Nerudovu drásavou vzpomínku na otcovo umírání.

Hubeným hláskem umíráčku
jedinkrát k otci něha zazněla
to umíral Syn nabral k áčku
a nade vším se hlína zavřela

Maminka Máma To je jiná
ta nikomu nic nepoví
když schová hlavu v důlku klína
hned maska spadne chlapovi

Hubeným hláskem umíráčku
jedinkrát k otci něha zazněla
když umíral Syn nabral k áčku
a nade vším se hlína zavřela.

Halas: Otec a syn, *Ladění*, 1942, s. 92

Vedle konkrétních postav z české historie také zaplňují tuto poezii postavy symbolické, které v sobě nesou koncentrovanou představu českého typu a českého osudu. Takovou postavou je **Horův** *Jan houslista*, český umělec, který byl nepřízní a nepochopením vyhnán do světa, kde uspěl a stal se slavným. V závěru života se však vrací domů. Teprve služba národu, zemi, z níž vzešel, dává jeho umění plný smysl. Skladba končí velmi časovou výzvou:

Čím blíže, blíž se vracím z dáli,
tím těžší smích, tím hlubší žal,
víc bolí, co čas pochoval
pod oblouky své perspektivy –
a prudším křídlem vítr divý
nás vane k sobě. Jenom dlaň
nám zbyla již. Dlaň rodné hlíny
a zrno, volající: Braň
před vichřicí prsť domoviny

Hora: LIX, *Jan houslista,* 1939, s. 67

Zpěv rodné zemi, další skladba Josefa Hory, pak vyjadřuje pospolitost generací minulých, současných a budoucích, která tvoří národ, pospolitost, která je oporou i výzvou a závazkem v těžkých dobách.

Takto pojatý domov a tradice se objevovaly v tvorbě **Jana Zahradníčka** již před obdobím krize, nyní se tento obraz prohlubuje a sílí. Pospolitost rodů a generací nemá abstraktní charakter, ale váže se ke konkrétním lidem a jejich osudům.

Z prohlubně června volá kukačka a země celá
brčálovou barvou osení do modra potemněla,
do modra nabral vzduch, do modra po kvetoucím žitu
čeří se čas a vůně žírnosti květ na květ řeřaví tu,

a v barvách pradávných zahrádek doutná dech…
Dokořán dům, dokořán minulost a vítr z tratí všech
k vám po zápraží pospíchá, jak všechno všude znal by,
jak střed by ve vás vytušil té ještě mokré malby
příběhu biblického jména Tobiáš.
Vrací se zvolna po větru syn váš…

A všechno vrací se jak za dnů proroků, jak za Ninive,
tam z výhně vyhnanství obilím běží cesty křivé
návratů marnotratných všech… I mrví ze hřbitova
k vám dneska chvátají v zaťatých zubech věrnost slova,
děťátka sotva pokřtěná odlétlá za anděly
ke stolu s vámi sedají a o jídlo se dělí,
a všichni, živí s mrtvými, mužové, ženy, děti,
chléb chvíle slavné lámají hledíce do staletí
najednou průhledných daleko dopředu i zpět.
Tu skvrny krvavé má náhle modrý svět…

Kam jinam jít, kde sílu vzít, my s úzkostí se ptáme.
Však habr v úhor zaťatý z kamení chléb svůj láme,
jak vy, jimž léta lítá letěla přes líchy, stáje, mlaty
a bral si mráz, pád dobytka a požár díl svůj vrchovatý,
jak vy, jimž pod okny vůz smrti žebřinový za měsíčna
s řinčením odvážel těch malých mrtvých těla sličná,
jak vy, jímž z mísy štědrost jídala a tíseň tolikrát
po půdách paběrkovala … Však nepřestalo zrát
a spánkem svým, k milosti přisát vlahých vod
sad přerůstal a o práh opřen trval rod.

Kéž všechno bodláčí kdy vámi vypleté se v myrtu změní!

Já vím, mlaskotu mláďátek zde neslyšet, však v zahemžení
všech let se z hnízd a chlévů hrnou k vám a všechna setba rázem
vyšlehlá ve žní padesát se sklání před vás na zem.
I stromy, jež jste sázeli, se řadí do aleje
nad sklonkem vašich let na konec, kde se věčnost směje…
Sotůrek svačin na štěp zavěšen, zní klepání kos po kraji,
od svatby vaší skřivani zde zpívat nepřestávají,
mateřídouška pod chodidly rozvoněla se
a Ten, jenž blíží se, je poznán po hlase…

Zahradníček: Zlatá svatba, *Korouhve,* 1940, s. 17–18

Pro Jana Zahradníčka je domov spjat s duchovním životem předků, s chrámy, kam po staletí lidé utíkají se svými bolestmi, s postavami českých světců (sv. Václav, sv. Vojtěch, sv. Jan Nepomucký, sv. Prokop), jejichž stop je krajina domova plna: kapličky v polích, jesličky s Ježíškem ve venkovském kostelíku, kříže u cesty, poutní obrazy panny Marie Hostýnské – to jsou připomínky, z nichž básník čerpá víru v ochrannou moc Boží, naději do budoucna. Češství, příslušnost k domovu, pro něj není idylické, je často nesnadným údělem, který však s pokorou přijímá:

Nezvoliv sobě krajinu zrození svého,
ani vzat v potaz jsem nebyl o matce své, sestře a bratru,
ale i dneska, když volit bych mohl, nevolil bych jinak,
jinou bych podobu nevzal, za jiný kraj ruce bych nespial:
nestály pyramidy a z rány už prýštila krev má,
neržály sopky a náleželas mi…

Zahradníček: Nezvoliv sobě, *Korouhve,* 1940, s. 40

Zájem o národní tradice a jejich zpřítomnění není však jen tématem poezie: promítá se do odborné činnosti editorské (vycházejí v kvalitních edicích v masových nákladech díla starší české literatury), ale i témat literárněhistorických studií (např. Albert Pražák *Míza stromu* /1940/, *Vlast a národ v českém písemnictví* /1940/, soubor „obran" českého jazyka *Národ se bránil* /1945/; Vojtěch Jirát *Karel Hynek Mácha* /1943/, *Erben čili Majestát zákona* /1944/ aj.). Do tohoto rámce zapadají i ediční počiny jako sborník *Co daly české země lidstvu a Evropě* /1939/ či popularizační stať Julia Fučíka *Božena Němcová bojující* /1940/. Samostatnou kapitolou je renesance historického románu a rozvoj románu životopisného.

Poezie za protektorátu

Po hektickém podzimu 1938, kdy na základě mnichovského diktátu bylo území Československé republiky okleštěno a kulturní život byl poznamenán morální krizí, štvanicemi na demokratické představitele státu i kultury a antisemitismem, přinesl 15. březen 1939 další pohromu: Československá republika přestala existovat, české země byly prohlášeny za Protektorát Čechy a Morava a na Slovensku byl vyhlášen samostatný Slovenský stát. I když v protektorátu nadále fungovaly česká vláda a další úřady, dělo se tak pod dohledem Němců. Němčina pronikala do všech rovin veřejného života, a i když vláda generála Eliáše i sám prezident Emil Hácha usilovali o to, aby důsledky okupace nebyly příliš kruté, tlak se stále stupňoval. Hned po 15. březnu byla zatčena řada vynikajících představitelů českého politického a kulturního života, další vlna zatýkání proběhla po vypuknutí války v září 1939 a jako „čestní vězni“ nebo lépe jako rukojmí byli odvezeni do koncentračních táborů např. Josef Čapek, Emil Filla, Ferdinand Peroutka aj. Manifestace 28. října 1939 skončila postřelením studenta Jana Opletala, jehož pohřeb se stal 17. listopadu nejen masovou demonstrací, ale i záminkou pro další perzekuce: byly zavřeny české vysoké školy, několik studentských vůdců bylo popraveno a řada dalších studentů odvezena do koncentračních táborů. Od roku 1941 začaly deportace židovského obyvatelstva do vyhlazovacích táborů. Na podzim roku 1941 v souvislosti s nástupem nového říšského protektora, jímž se stal Reinhardt Heydrich, došlo k několika vlnám dalšího zatýkání, které prakticky rozbilo organizace domácího odboje. Po květnovém atentátu na Heydricha bylo vyhlášeno stanné právo, které přineslo masové popravy celých rodin „za schvalování atentátu“ (jednou z prvních obětí se stal Vladislav Vančura), vyhlazení Lidic a Ležáků. Mladí lidé (zejména ročníky 1921 a 1924) byli odváženi do Německa na otrockou práci. V té době nacistická vojska okupovala téměř celou Evropu (ubránila se jen Velká Británie), vítězně postupovala na území SSSR, vítězila i v Africe. Japonsko úspěšně zaútočilo na USA a naděje na to, že nacismus bude poražen, byla ve světle těchto skutečností velmi slabá.

Roku 1942 vycházela ještě řada časopisů a kulturní život nebyl zcela paralyzován. Z knihoven však byly vyřazovány knihy starších i moderních českých autorů, které byly „neslučitelné s říšskou myšlenkou“ nebo mohly být čteny jako protiněmecké. Cenzura dbala na to, aby nově vydávané knihy byly „nezávadné“. Česká klasika, která v té době byla hojně vydávána, byla čtenáři velice vřele přijímána, stejně jako řada nových titulů: čtenáři v nich

nacházeli povzbudivé jinotaje. Od roku 1942 už kultura živořila. Cenzurní omezení byla stále tvrdší, omezovalo se vydávání časopisů (1939 asi 30 kulturních časopisů, 1942 asi 15, 1944 jich bylo 6) i knih, postupně slábla produkce českých filmů a byla zavírána divadla. Přesto literární život neustrnul: dokonce se v této době hlásí k životu nová generace mladých básníků.

Nástup ortenovské generace

Na konci 30. let se formuje v české poezii nová básnická generace narozená mezi léty 1915–1920. Je to po dvaceti letech první výrazný generační nástup, který přináší do literatury nový názor na umění a nové vytčení úkolů. Mladí básníci vycházejí z představy krize moderního umění, kterému vytýkají nedostatek *obecně lidského obsahu a významu* (Chalupecký), příliš mnoho experimentu, nadměrný zájem o formu. Moderní umění podle nich nemusí být formalistické, je určeno faktem, že moderní člověk (moderní doba počíná u Chalupeckého u romantismu) se liší od člověka historických epoch tím, že je zbaven všech jistot, které dosud měl. Moderní umění může svými postupy tam, kde rozum selhává, pomoci utvářet moderního člověka, neformovaného náboženstvím, filozofiemi, ale i různými předsudky a výmysly. Může toho dosáhnout tehdy, když zůstane samo sebou, neznečistí se a neodcizí se svému poslání nějakými mimouměleckými záměry. Odmítají rétoriku v literatuře a přímé zobrazování v malířství. Forma je důležitá, ale smysl moderního umění tkví v novém obsahu. Ukazují, že jejich předchůdci byli ohroženi akademismem, formalismem a odbornictvím, a žádají, aby se umění zbavilo exkluzivity, vrátilo se ke každodennosti, aby se obnovila platnost námětu a tématu uvnitř uměleckého díla.

Vůdčí osobností mladé generace byl **Kamil Bednář** /1912–1972/. Jeho první knížkou byl *Kámen v dlažbě* /1937/, před válkou ještě stačil vydat knihy básní *Milenka modř* /1939/ a *Kamenný pláč* /1939/. Na tyto sbírky navázal okupačními sbírkami *Veliký mrtvý* /1940/ (věnováno památce zesnulého otce), *Po všech svatbách světa* /1941/ a *Hladiny tůní* /1943/. Jeho poezie, která právě v tomto období dosahuje svého vrcholu, vyjadřuje smutek, úzkost, osamění, touhu po novém člověku, vedle apokalyptických vizí se tu objevují i básně akcentující tradiční hodnoty rodinného štěstí a milostné harmonie, jimiž čelil stavům úzkosti. Je charakteristické, že se v této době pokouší o tvorbu pro děti, kterou pak rozvinul zejména v 50. a 60. letech, kdy se jeho poezie ocitla na indexu pro své spirituální ladění.

Okolo Kamila Bednáře se utvořil přátelský kroužek, ke kterému patřili zejména prozaik Bohuslav Březovský, básník Jan Pilař, kritik Jaroslav Červinka, básník Jiří Orten a básník, prozaik a překladatel Zdeněk Urbánek. Cesta, kterou zvolili, byla v souladu se směřováním významných básníků tehdy střední generace, jako byli například František Halas, Jan Zahradníček, Vladimír Holan, František Hrubín v postpoetistické éře své tvorby. Vliv avantgardy na tuto generaci je ovšem nesporný. Byli však ovlivněni její poetikou, nikoli politickými postoji. I pro ně byl prvním mistrem Apollinaire (pamětníci vzpomínají, že Jiří Orten recitoval zpaměti Pásmo), stejně jako je výrazně ovlivnil surrealismus (Ivan Blatný prošel jeho vlivem jako chlapec a jako student psal surrealistické básně). Nicméně pro chvíli, kdy vystupují na veřejnost svými prvními knížkami, jejich vztah k avantgardě dobře vystihují Blatného verše:

Dnes dávno, Guillaume, už nejste heslem dne,
nikdo mi neříkal, že vás mám milovati.
Jak voda plyne čas a programy se tratí
pod mostem Mirabeau… Jen básník zůstane.

Blatný: *Melancholické procházky*, 1941, s 33.

První tribunou byl Studentský časopis, postupně se objevují knížky básnických prvotin, které často vycházely pod patronací Františka Halase, v té době redaktora edice První knížky, vydávané nakladatelem Václavem Petrem. Halasova osobnost, jeho avantgardní počátky i vývoj ve 30. letech, kdy se již pohyboval v jiném prostoru než v prostoru avantgardní poezie, naznačuje, že kontinuita mezi předchozím vývojem a nástupem těchto mladých nebyla přervána. Pojítkem s ní byla však postavantgardní tvorba 30. let, která u většiny protagonistů Devětsilu přinesla výrazný korektiv avantgardnímu hédonismu, pojetí umění jako hry, nezávazného experimentování. Jako generační vlna výrazně manifestují svou přítomnost *Jarním almanachem básnickým* /1940/, do kterého přispěli Kamil Bednář, Ivan Blatný, Klement Bochořák, Lumír Čivrný, Jiří Daniel (vl. jm. František Schulmann), Karel Jílek (Jiří

Orten), Jiří Klan (vl. jm. Josef Lederer), Josef Kohout (vl. jm. Hanuš Bonn), Zdeněk Kreibl, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Jan M. Tomeš a Jiří Valja.

Almanach byl uveden předmluvou Václava Černého, jehož Kritický měsíčník poskytl mladým další publikační platformu. Ocenil, že v době tak stísněné se objevuje skupina mladých básníků, jejichž vystoupení hodnotí jako optimistický čin. Optimismus v něm budí sám fakt almanachu, vůle k poezii, zakotvení „českého slova, jež svým činem a vysloveně svou básní opěvají" (Černý, 1940, s. 10). Krátce po Jarním almanachu básnickém vyšla stať Kamila Bednáře *Slovo k mladým*, v níž charakterizoval životní pocit této generace, která se obrátila zády k politickým a ideologickým koncepcím, je skeptická k technické civilizaci, k představě pokroku a obrací se k nitru člověka. Hovoří o vykořeněnosti moderního světa a klade literatuře za cíl zobrazit nejhlubší podstatu lidskosti *nahého člověka*. Proklamovaný návrat k věčným hodnotám interpretuje Václav Černý jako úsilí vyjádřit to, co je v člověku původně a podstatně dáno, co je nejhlubším obsahem lidství, jeho ryzostí a čistotou, chtějí si vybudovat vlastní, původní pojetí člověka a člověctví. A za druhé, uplatňují ve své koncepci zřetel celkový, celostní: už žádný *zlomek* lidské bytosti, surrealistické podvědomo, valéryovský formální intelekt, materialistický člověk hmotný atd., nesmějí si činit nárok na to, vyjadřovat a zastupovat člověka *úplného*, dosti už imperialismu dílčích složek psycho-fyzis! Touto cestou je zřejmě potvrzováno stanovisko *osobnostní* a míří k *humanistickému personalismu* (Černý, 1992, s. 662). Na Bednářovo Slovo k mladým reagovali statěmi Zdeněk Urbánek (*Člověk v mladé poezii*), Jaroslav Červinka (*O nejmladší generaci básnické*), jako samostatná brožurka vyšly *Ohlasy slova k mladým*. Bednářovy formulace nebyly mladými autory obecně přijímány, polemika s ním však přispěla k vyjasnění generačních východisek.

Nejčastější výtkou tomuto programu byla výtka asociálnosti. Bednář sice vyzval *k hledání nahého člověka a učinit jej východiskem pro stavbu nového člověka společenského* a explicitně vyjádřil, že cesta k němu je předpokladem k nalezení podoby člověka společenského: „Směr dolů, jenž přiměl mladé lidi, aby v sobě sestupovali až nejhlouběji […] je jenom prvním směrem. Bude-li nalezen základ bytosti nerozhlodaný a neotřesený, dostaví se opět pohyb opačný: stoupání od sebe nejhlubšího k sobě povrchovému, k člověku civilisovanému, společenskému, se vztahy k lidem, myšlence, minulosti a budoucnosti. K člověku, ovšem, k člověku *novému*" (Bednář, 1940, s. 24). Václav Černý to však komentuje jednoznačně: „Jsou

básníci této družiny asociální? Nevěřím tomu. Co víme o několika z nich, protiví se tomuto podezření. Jsou-li většinou chladní k ideologiím a sociálním programům, plyne to z jejich základního stanoviska k realitě, z jejich názoru o nestejném významu otázek: představa hromadného cíle a obecného programu, ideový aparát, jímž nazírat a řešit problémy uspořádání lidského společenství, vyplynou nutně z nové představy člověka“ (Černý, 1940, s. 13).

Ve srovnání s programy proletářského umění a devětsilovské avantgardy, jak je formulovali při založení Devětsilu Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura a Karel Teige, proti surrealistickým definicím (surrealismus = marxismus + psychoanalýza), o socialistickém realismu, jehož program se formuloval od 30. let, ani nemluvě, je to stanovisko diametrálně odlišné. Autoři nechtějí být sociálními inženýry bezprostředně přetvářejícími uspořádání světa, nevyzývají k revoluci, necítí se být předbojovníky čehokoli: stojí ve světě rozkolísaných hodnot a hledají jistotu a oporu ve svém nitru. Nechtějí víc, než prožívat intenzivně a nefalšovaně své životy a podávat o tom své svědectví, být právě básníky: „zvnitřnění poezie naprosto není odklonem od lidského univerza. Hájíc vnitřní život, klade poezie odpor oněm mocnostem světa, jež vytvářejí lidskou ‚univerzalitu‘ tím, že mění člověka v zlomek stáda a mrzačí samostatnou část jeho sama. Cesta k univerzu, národu, lidstvu vede přes osobní nitro, a *v sobě samém* mám nejvíc naděje, že se setkám nejen se mnou, ale i se všemi ostatními, jdu-li v sobě dostatečně hluboko. Až tam, kde *z podstaty samy* ducha vysvitne, po imperativu svobody, i imperativ lidské vzájemnosti!“ (Černý, 1992a, s. 664). Nicméně tato výtka zůstala jako trvalá nálepka celé generaci. Byla také argumentem, proč se totalitní období po roce 1948 tak výrazně distancovalo od tvorby této generační vlny, která dozrávala až v období po válce, ale z literatury vydávané po roce 1948 prakticky zmizela.

Jiří Orten (vl. jm. Jiří Ohrenstein /1919–1941/), užíval i další pseudonymy: Karel Jílek: *Čítanka jaro* /1939/, *Cesta k mrazu* /1940/, Jiří Jakub: *Ohnice* /1941/, *Jeremiášův pláč* /1941/. Pocházel ze židovské rodiny, otec byl obchodník. Středoškolská léta v Kutné Hoře jsou léty různých sportovních, kulturních a osvětových aktivit, zejména ochotnického divadla, na letních táborech Jednoty nemajetných a pokrokových studentů se seznámil s řadou levicově orientovaných intelektuálů. Po příchodu do Prahy si rychle nalezl cestu do kroužku mladých básníků soustřeďujících se okolo Františka Halase. Důležitou roli v té době pro něj hrálo divadlo: nejen že pro Divadelní kolektiv mladých dramatizoval Jamesovo Anýzové jablko, ale

také sám vystupoval v Apollinairových Prsech Thiresiových. První knížka Čítanka Jaro vyšla v Halasem redigované edici První knížky, po ní následovaly rychle další sbírky – poslední kniha *Elegie* /1946/ však již za Ortenova života vydána nebyla.

Ortenova poezie prvního období (Čítanka jaro, Cesta k mrazu) je poezií, která v lecčems připomíná raného Wolkera a jeho generační druhy – programovým naivismem, pozorností k drobným věcem, které tvoří mikroprostředí lidského života. Důležitý je motiv dětství, ke kterému se vše vztahuje: jeho prostřednictvím se svět zmenšuje a zdůvěrňuje. Básně se hemží deminutivy, dikce básně připomíná hovor k dítěti. Na rozdíl od Wolkrova pohledu však za stylizací do dětství cítíme úzkost a stísněnost. Jasná a spontánní dětská důvěřivost je tu vystřídána usilovnou touhou po idyle, která je však ohrožována neznámými nebezpečími.

Na Vltavě je zima kachničkám
Nepadal žádný sníh a mají sněžné peří
plavou si za loďkou a nadevšechno věří
tomu co povídám

Říkám že jistě se až k moři dohoupají
ještě než začne chladný čas
Tam budou drobečky všechny se hodně nají
a nikdy led a nikdy mráz

Jak staré víno vážně teče Vltava
pomalým krokem přijde tma
a každá kachynka kvečeru dostává
zlatý plášť luny na bílá ramena

Orten: Kachny na Vltavě*, Modrá kniha*, 1992, s. 117

Postupně se svět Ortenovy poezie mění. V cyklu básní V mamince už se objevuje motiv smrti jako součásti života, jako něčeho, co začíná už zrozením:

Tenkrát,
když cizí ruka měkce zaťukala na mamінčino bříško,
myslil si hošíček, že zemře.
Bylo to tak prosté, zemříti
v matčině vnitřním náručí.
Ale náhle pocítil nesmírný tlak,
který jej stiskl a poháněl kupředu,
do neznáma, do světa, do malé věčnosti.
Měl zavřené oči a zavřená ústa.
Byl bledý.
A potom otevřel oči a otevřel ústa a nadýchl se a uviděl svou smrt,
smrt plnou světla a děsivých tváří.

Orten: *V mamince*, *Knihy veršů*, 1995, s. 78.

Ortenův život byl velice drasticky poznamenán situací v protektorátu. Kvůli svému židovství byl podroben diskriminujícím opatřením, která se stupňovala. Věci, dosud symboly harmonie, které otvíraly cestu do světa dětství, jsou nyní nazírány z hlediska pomíjejícnosti. Klíčovou knihou této proměny je sbírka *Ohnice* (1941), v níž se střetává onen až naivistický pohled na život s pocitem osudovosti. *Poslední báseň* sbírky vyjadřuje už pocit osamění, ztrátu onoho důvěrného kontaktu s realitou: „Dokola samá tma a nikdo nepřichází“ (Jakub [Orten], 1941, s. 113). Život se stává metafyzickým trestem. V napětí těchto dvou poloh je nejen vnitřní drama Ohnice, ale i Ortenova života, který v této chvíli musí čelit jak vyostřené osobní krizi (rozpad jeho vztahu s Věrou), tak své beznadějnou situaci Žida podrobeného norimberským zákonům. Další sbírka *Elegie* /1946/ byla uspořádána ještě básníkem, ale vyšla až po válce. Tvoří ji devět rozsáhlých básní vyjadřujících reflexi změněné životní situace. Básník se cítí sám, opuštěn lidmi i Bohem. Svou existenci prožívá s pocitem viny, objevují se tu motivy ztracené lásky, příprava na dalekou cestu do nebytí, vzpomínka na dětství a loučení s ním. Sedmá elegie, asi vrchol sbírky, vyjadřuje touhu po dialogu, druhém člověku, byť už to

není živý a reálný člověka, ale vzdálená postava kohosi vlastně neznámého. V Sedmé elegii Jiří Orten oslovuje dánskou spisovatelku Karin Michaëlisovou, jejíž román Nebezpečný věk jej hluboce zasáhl. Tento fiktivní dialog má nahradit dialog reálný.

Píši Vám, Karino, a nevím, zda jste živa,
zda nejste nyní tam, kde se už netoužívá,
zda zatím neskončil váš nebezpečný věk.
Jste mrtva? Poproste tedy svůj náhrobek
aby se nadlehčil. Poproste růže, paní,
aby se zavřely. Poproste rozpadání,
aby vám přečetlo list o mém rozpadu.

Orten: Sedmá, *Elegie*, 1946, s. 36

Závěr sbírky tvoří Devátá elegie, v níž básník děkuje za vše, co mu život dal, a zjišťuje, že jediným zdrojem svobody ve světě, který svobody pozbyl, je tvorba, jíž básník přesahuje svůj úděl. Poslední báseň, psaná den před tragickou nehodou (Orten nepřežil dopravní nehodu, při níž byl náhodně sražen německou sanitkou), naznačuje básníkovo odhodlání nepoddávat se situaci, v níž se ocitl, vůli překonávat hoře, osamění a bolest.

Poválečné souborné vydání Ortenovy poezie uspořádal Václav Černý. Po únoru 1948 se Orten dostal mezi autory, o které nový režim neměl zájem. Na konci 50. let byl vydán péčí Ortenova bratra Oty Ornesta a kritika Jana Grossmana výbor z deníků (*Deníky Jiřího Ortena* /1958/), který znovu Ortena vrátil do české literatury. V letech šedesátých vyšly i jeho do té doby netištěné prózy *Eta Eta žlutí ptáci* /1966/. Po roce 1990 se literární veřejnost dočkala úplného vydání deníků (*Modrá kniha, Žíhaná kniha a Červená kniha*), vychází kritické vydání jeho díla a také korespondence.

Deníky Jiřího Ortena nepředstavují klasický autokomunikační text – na jejich kompozici i úpravě je patrný literární záměr. Podobně jako později v období jiné totality Jan Hanč nebo Jan Zábrana, chápe žánr deníku jako literární útvar, přepisuje do něj definitivní znění svých básní, poznámky a komentáře k četbě i reflexe svého životního zážitku. Pro básníka, který se propadá

čím dál tím více do osamění, který má jako Žid ztíženou, ne-li znemožněnou možnost publikovat, deníky suplují normální lidskou komunikaci.

Další významnou osobností této generace byl **Hanuš Bonn** /1913–1941/. I on pocházel ze židovské rodiny, po maturitě vystudoval právnickou fakultu, po ukončení studií pracoval v Židovské náboženské obci v Praze. Za svou činnost byl v říjnu 1941 zatčen a odvezen do koncentračního tábora Mauthausen. Zde se – údajně na útěku – utopil.

Již za středoškolských studií byl literárně činný. Byl jedním ze studentských redaktorů Studentského časopisu, kde debutovali prakticky všichni autoři nastupující generace, od roku 1927 tiskl básně časopisecky. Pracoval rovněž v českožidovském hnutí a přispíval svými básněmi do Kalendáře českožidovského. Pod pseudonymen Josef Kohout (jako Žid nesměl publikovat) přispěl i do Jarního almanachu básnického. První knížku *Tolik krajin* vydal již v roce 1936. Je to poezie ovlivněná raným Wolkerem, plná důvěřivé lásky k lidem a světu. Poezie z přelomu třicátých a čtyřicátých let ztrácí optimistické ladění. Bonn se prosadil i jako překladatel, vydal antologii poezie primitivních národů *Daleký hlas* /1938/. V posledním období života překládal Rilkovy Elegie z Duina, tento překlad nedokončil. Souborně byla jeho tvorba vydána pod názvem *Dílo Hanuše Bonna* po válce roku 1947 péčí Jiřího Valji a s úvodním slovem Václava Černého.

Mezi naděje své generace patřil **Ivan Blatný** /1919–1990/. Byl synem spisovatele Lva Blatného, člena brněnské Literární skupiny. Otce však brzy ztratil. Studoval v Brně gymnázium a po maturitě germanistiku a bohemistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Po zavření českých vysokých škol v roce 1939 pracoval v rodinném obchodě s optikou. V roce 1948 ho Syndikát českých spisovatelů vyslal do Londýna. Požádal zde o politický asyl. Brzy se u něj projevila duševní choroba a většinu dalšího života, kromě krátkého období 1951–1954, kdy spolupracoval s rádiem Svobodná Evropa, byl dlouhodobě hospitalizován na psychiatrické klinice. Z básní, které zde napsal, se část šťastnou shodou okolností neztratila. Z tohoto materiálu byly uspořádány soubory *Pomocná škola Bixley* /1987/ a *Stará bydliště* /1979/.

Jako student prošel Blatný vlivem surrealismu. První dvě knížky, které spadají do období Jarního almanachu básnického, *Paní Jitřenka* /1940/ a *Melancholické procházky* /1941/ jsou situovány do básníkova rodného Brna. Je to poezie melodická, svou atmosférou ne vzdálená

rané tvorbě Ortenově. I zde dominuje zájem o drobný životní detail, soucit se světem, zdrobnění.

Třetí sbírka *Tento večer*, která vyšla až v roce 1945, naznačuje proměnu Blatného poetiky. I nadále je krajinou jeho básní město, i nadále básník usiluje o zachycení všednodenní reality, v jeho poezii začínají hrát výraznou úlohu drobné epické segmenty, drobné příběhy, odpozorované a odposlouchané v městském prostoru, na ulici. Není to mondénní střed města, ale periferie, lidé, kteří ho zajímají, jsou na pohled všední a obyčejní. „Ivan Blatný se nebál v nové sbírce **Tento večer** opustit většinu svých dosavadních tvárných precédés; je skoro rázem po někdejším melodikovi a zmizel z něho téměř úplně vlahý básnický skleník lomeného slunce, útulný interiér plachého a zimomřivého samotáře. Nečesaná, drsná skutečnost vevalila se mu surově zvenčí do poezie. […] Dobrá, je opravdu možné, že první povrchní pohled tu knížku ocení za šedou rádoby-epopej nudy a nicotnosti. My si v ní pod písní pomyjí a džbánků troufáme slyšet naléhavé sebevybízení autorovo, ohmátnout skutečnost novým, jemu dosud neznámým způsobem a přilnout k ní tělesně plochou co nejširší“ (Černý, 2000, s. 175.).

Svatební oznámení mladého domovníka leželo na stole,
čtyřka se rozjížděla Zas štěkal tentýž pes
Několik smytých slov Jestli tě ještě Feldpost
Poslední večer v létě Na klavír
Šest oveček šest bílých šátků.
Grenadier Wilhelm Fichtel I. P. Gren. Ausb. Btl. 354
Jedno pondělí tohoto roku Vyřídit poručení
Právníci přenášeli zaprášené fascikly
Prosím uctivě, mnoho-li budu dlužen,
račte mně prosím lask…

Ulicí plynových lamp šli za sebou,
Ladislav tesař, učitel, Landa, slévač
Šest šátků Narukoval
Svoboda Emanuel, pták z mlhy, krejčí, hudebník

Dalo se do deště On hrál
Světélkujícím rybám z podmořských pralesů
Jazyk reflektorů
Chlemtavých zvuků kbelíků trhlin křišťálu
V kašli koksu a uhlí Na kůži Ty seš
Injekčních jehel píšťal nad nádražím

Blatný*:* Pondělí*, Tento večer*, 1991, s. 73

Podobně jako v jiných generacích, setkáváme se na počátku 40. let se dvěma básníky, kteří generační pocit a generační téma zpracovávají nápadně odlišným způsobem, respektive pro jeho realizaci nacházejí různý výraz (Mácha – Erben, Neruda – Hálek). Dvojice Orten – Blatný jsou svým způsobem protichůdci. Ortenova poezie je založena na metonymickém myšlení, Blatný pracuje s metaforou. Ortenova poezie se brání opakování, variacím, směšování různorodých prvků, u Blatného naopak je opakování důležitým stavebním prostředkem, stejně jako zkoumání možnosti výběru a variací. „Jak Blatný tak Orten jsou dědici básnického modernismu. Zatímco Orten dotahuje a prožitkem syrého bytí nechává těžknout jeho linii analytickou (P. Valéry, R. M. Rilke, B. Pasternak), Blatnému je nejvlastnější linie senzualistická (P. Verlaine, G. Apollinaire, J. Seifert, surrealismus) – nežene ji však do tavícího kotle surrealistického automatismu; obrušuje její hrany a – vesměs způsobem variačního kroužení – zpomaluje přísuny představ. Ortenův raison d'être tvoří čas: vertikála propadu a hloubení, souběžného přibližování-vzdalování, pouť do absolutna […] U Blatného je to spíše prostor: horizontála barev a tvarů, malebně prolínaných, které básník – v následném okamžiku – už i pocitově dourčuje […] Oba jsou brilantními podmaniteli tvaru. Zatímco však Orten proměňuje svůj pobyt ve slově v drama nevědění, drásavých nejistot, zlověstných tuch a nakonec i v podlehnutí slovu jako jediné danosti […] Blatný ponechává mezi slovem a sebou mezeru; mezera je mu odstupem a pocitem převahy nad jeho básnickým ‚nástrojem'" (Kožmín, Trávníček, 1998, s. 35–36).

Skupina 42

Alternativní a svým způsobem polemický program k programu Bednářova „nahého člověka“ vytvořilo seskupení Skupiny 42 (básníci Jiří Kolář, Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiřina Hauková, Jan Hanč, teoretik Jindřich Chalupecký, výtvarníci František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, Karel Souček). Symbióza básníků, malířů a teoretiků se ukázala, jako ve dvacátém století již poněkolikáté, velice inspirativní, protože právě výtvarné umění, nevázané na jazyk, ale svou podstatou internacionální, vytvářelo kontakty s evropským děním. I pro ně bylo důležité se vrátit k realitě, od které se avantgardní směry začaly vzdalovat, opustit ideologické konstrukce a položit důraz na odpoetizování skutečnosti, na její přímé pojmenování. Společným tématem se stal nepatetický všední den.

V literatuře (v poezii) s tím souvisí i znovuožívající zájem o epičnost, básně zachycují banální, každodenní situace a příběhy bez jejich hierarchizace a hodnocení. Krajinou, v níž se děje tato poezie, je městská krajina, přesněji periférie města, která je spíš smutná a ošklivá než v tradičním smyslu poetická, a na níž se odehrávají scény plné deziluze. Autoři je zaznamenávají z pozice neangažovaného diváka. „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije. Ale nikoli jako k tématu, které je před uměleckým dílem a *mimo* ně. Odvrhlo-li repertoár starých zmrtvělých témat, jak se ustálil v uměleckých druzích, nemůže jej mechanicky novou tématikou nahradit – zrestituovat staré druhy a skutečnost opět zneškodnit jejím zařazením mezi tradiční náměty jako pouhé jejich obměny. Nezbývá, než aby si ji vytvořilo: neboť skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jím byla upravována a zpracovávána, jest teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“ (Chalupecký, 1991, s. 73–74).

V praxi to znamenalo, že zde vrcholí tendence, která je v české poezii patrná od doby Karla Havlíčka Borovského a Jana Pravoslava Koubka, pokračující přes Jana Nerudu, Josefa Svatopluka Machara, Viktora Dyka a Františka Gellnera, která poetičnost poezie postavila na konfrontaci tradičně nepoetického s tradičně poetickým. To, co se dálo v Havlíčkově či Nerudově poezii především na rovině lexikální, postupně zasahovalo další vrstvy jazyka. Na počátku 40. let básníci pracují se záznamem hovorové řeči, využívají její intonace, syntaxe mluveného projevu s jeho útržkovitostí.

Povídám stará ta holka se nám nevdá
Kuš ta dobře ví že na ni nečeká princ

– – celá ulice – jde vylévat špínu
Čeká a již víš kdo jim snědl kocoura
Zevlounky a proč smutek za nehty řeči
Že bude pozítří prát (škrobit očima)

No jo zase ten hřebík do rakve

Jdi domů mlho nebo vyletí z kůže
Že by si nevzala žádného pupkouna
Chtěla by umět hádat z rukou i ptákům
Proč hřbitov neohrnuje nos jde-li vlk
Proč již nenosí haldy hvězdám růže
Básničkář Pak komu ryby radí mlčet

Víš – ví že s ní nebudu chodit

Kolář: Balada, *Křestný list*, 1941, s. 19

Do básně vstupují zlomky monologů a dialogů navozující nejen střídání zorných úhlů různých mluvčích, ale i ostré střihy mezi různými situacemi a kontexty. Poezie působí syrovostí záznamu, jistou drsností, s níž se dívá za všednost jevů a nachází v nich silné vnitřní napětí, výrazně novou krásu.

Zatímco avantgarda dvacátých let pro českou poezii objevila moderní poezii francouzskou a významně z ní čerpala, tato generace objevuje pro českou kulturu literaturu americkou. V překladech k nám její zásluhou proniká poezie Carla Sandburga (Ocel a dým přeložili Jiří Kolář a Jiří Kotalík /1946/, Dobré jitro Ameriko přeložili Jiří Kolář a Wanda Beranová /1959/),

vychází nový překlad Whitmanových Stébel trávy (přeložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek /1955/), E. L. Mastersova Spoonriverská antologie (přeložili Zdeněk Urbánek a Emanuel Frynta /1957/), Kamil Bednář v padesátých letech intenzivně překládá Robinsona Jefferse (Mara, Pastýřka putující k dubnu, Hřebec grošák, Básně z Jestřábí věže aj.) a zejména se pokoušejí o překlad Pusté země T. S. Eliota (přeložili Jindřich Chalupecký a Jiřina Hauková /1947/), složité a interpretačně náročné skladby, která měla pro světovou moderní poezii stejně klíčový význam jako vrcholná tvorba Apollinairova.

Jiří Kolář /1914–2002/ byl synem pekaře. Mládí prožil na Kladně, kde se také vyučil truhlářem. Po vyučení byl nezaměstnaný, příležitostně pracoval jako pomocný dělník na stavbách, jako závozník, hlídač apod. Poezii objevil jako autodidakt a od roku 1937 psal básně. Za války byl nasazen na stavbu vlečky, díky pomoci přátel ze Skupiny 42, s nimiž se na počátku okupace sblížil, získal v Praze místo číšníka. Po okupaci krátce pracoval jako nakladatelský redaktor a od roku 1950, kdy byl propuštěn ze zaměstnání, se věnoval pouze literární a později výtvarné práci. V roce 1952 byl zatčen a v souvislosti s básní Rod Genorův (sbírka Prométheova játra), jejíž rukopis byl objeven tajnou policií při prohlídce bytu Václava Černého, odsouzen k devíti měsícům vězení. Postupně se více a více soustřeďoval na výtvarnou tvorbu, byl mistrem koláží, proláží, roláží, muchláží a dalších podobných technik. Od roku 1980 žil v Paříži, v devadesátých letech se vrátil domů. Jeho výtvarné práce jsou zastoupeny v řadě velkých světových galerií.

První básnická knížka *Křestný list* /1941/ byla napsána v období 1937–1939. Vznikla ještě před jeho sblížením s Jindřichem Chalupeckým a Skupinou 42. Kolář se v ní kriticky vyrovnával s vlivem surrealismu, je zde patrný vliv Halasův, ale je už zřejmé, že Kolář je velmi silná a originální osobnost, která jde vlastní cestou. Jeho tématem je člověk v moderní civilizaci, kterou ani neadoruje, ani neodmítá. Je danností, samozřejmým rámcem lidského osudu. Kolář vytváří svou poezií mýtus moderního světa. Tradičně poetické se setkává na terénu básně s motivy vnímanými tradičně jako nepoetické, městská ulice a přírodní scenérie se prostupují, reálné věci vstupují do nereálných, až absurdních vztahů.

Na mou duši
V nůši si ho přinesla

Mám tě přehnout přes koleno
O kom koho zas Oboro

Co po těle ti běhá veršů
Kolik pentlí dá jenom umíráček
A stříbrnou česnečku měsíce – –
Holka!
Šachtě když zabručí v břiše
Vdova zapláče

Nestydíš se?
Být chůvou duběnkám a nebýt šťastna
Dláta zašantročit když lehá obilí
Mít strach před plátnem oblak

Nestydíš se?

Kolář: Na mou duši, *Křestný list*, 1941, s. 21

Další básnická sbírka se jmenuje *Ódy a variace* /1946/ (psaná 1941–1944), po ní následuje *Limb a jiné básně* /1945/ (psaná 1944–1945), *Sedm kantát* /1945/, *Dny v roce* /1948/, *Roky v dnech* /1949/. Pro Kolářovu tvorbu 40. let je charakteristická metoda jakési literární koláže, v básních se kříží v ostrém střihu několik rovin výpovědi, ale i stylových rovin. Básně zpřítomňují monology postav, deníkové záznamy svou všedností sugerují autenticitu syrové výpovědi a zároveň ji monumentalizují.

Kde je, co kde dělá? Proboha,
křičí po třetí, snad neprohráváme?
Ulice vymetená

jako kastrol pominutého psa,
kdyby měl koho se zeptat,
vymřeli snad lidé?
A ona nejde. Včera jí vyznal lásku.
Jestli nepřijde; kdyby věděl, kde bydlí,
– všude je bolest,
všechno je předmětem zoufalství,
přijde o celý zápas,
nepřátelský život
a země nese lidskou strusku dál –
a on musí být zde, na řetězu
jako zlé hovado.
Pozor, zlý – řetězy drží,
zuby klouzají po článcích
až praská ve spáncích
a ona nejde. Jen muži v dresech
zběsile pronásledují svůj kulatý sen.

Kolář: Již dvakrát křičeli, *Dny v roce,* 1948, s. 39

Básnické sbírky *Očitý svědek* /1969/ a *Prométheova játra* /1970/ (náklad zabaven při vydání), které toto období uzavírají, vyjadřují básníkovo svědectví „hrůzné doby“, svědectví o světě podlém, ale i ubohém a banálním. Ve skladbě Skutečná událost (Rod Genorův) pracuje s proláží dvou různorodých textů, povídky polské prozaičky Zofie Nałkowské U trati a přízračného, fantastického textu Ladislava Klímy Skutečná událost zběhnuvší se v Postmortalii, Těžší z napětí mezi jejich diametrálně odlišným stylem a různým způsobem vidění krutého a absurdního světa. Sbírka *Vršovický Ezop* /1966/ obsahuje výběr z knižně nevydaných sbírek z padesátých let, *Mistr Sun o básnickém umění* /1957/, *Nový Epiktet* /1968/ a *Návod k upotřebení* /1969/, a směřuje k vyjádření Kolářova názoru na úlohu a smysl poezie. Kolář – podobně jako v Prométheových játrech – transformuje různým způsobem cizí texty. Od

šedesátých let se Kolář pokouší o různé nové postupy: zkouší psát evidentní poezii, konkrétní poezii a soustřeďuje se stále intenzivněji na výtvarné umění. Stává se světově uznávaným mistrem koláží, roláží, proláží, muchláží a podobných novátorských technik

Jan Hanč /1916–1963/ se do kontaktu se Skupinou 42 dostal až po válce a ani tehdy nepatřil k jejím příliš aktivním členům. Vyrostl v Praze, jeho mládí bylo věnováno sportu (lehká atletika, běh na 200 m). Studoval obchodní akademii, pracoval jako obchodní zástupce, nákupčí apod. různých firem. Po roce 1948 byl plánovačem v ČKD Praha a zejména pracoval – po skončení aktivní sportovní dráhy – jako lehkoatletický trenér. Básně začal tisknout až po válce a sbírka *Události*, vydaná v roce 1948, je jedinou sbírkou vydanou za jeho života. Rukopisy z posledních let jeho života, označované jako Události II. nebo jako Sešity (pod tímto titulem vyšly v roce 1984 v Torontu), obsahují deníkové zápisy a glosy. Pro českého čtenáře byly objeveny okruhem autorů okolo časopisu Tvář (Jan Lopatka). Knižně vyšly v Čechách až v 90. letech a vzbudily značnou pozornost. Hanč se stal typem básníka, jehož autostylizace je založena na pocitu outsiderství, které mu umožňuje zaujímat postoj nezávislého pozorovatele nepodléhajícího dobovým ideologiím.

Jiřina Hauková /1919–2005/ po maturitě na přerovském gymnáziu studovala na Masarykově univerzitě v Brně anglistiku a bohemistiku, pracovala jako redaktorka časopisu Obzor, který řídil její otec. Od roku 1942 žije v Praze. V letech 1942–1950 byla úřednicí na různých státních úřadech. Od roku 1950, kdy se provdala za teoretika Skupiny 42 Jindřicha Chalupeckého, se věnuje převážně literární práci. Píše poezii a překládá (převážně z americké literatury, např. T. S. Eliota, Emily Dickinsonovou, Gertrude Steinovou, E. A. Poa, H. Mellwilla aj.).

První knížka *Přísluní* vyšla v roce 1943, do února 1948 stihla Hauková ještě vydat sbírku *Cizí pokoj* /1946/. Jejím ústředním tématem je samota, verš tíhne – obdobně jako u Koláře a dalších autorů tohoto okruhu – k dikci mluvené řeči, zachycuje syrové fragmenty okolní reality. Po odmlčení v 50. letech vydala ještě několik dalších sbírek (*Oheň ve sněhu* /1958/, *Mezi lidmi a havrany* /1965/, *Rozvodí času* /1967/, *Země nikoho* /1970/). Výbor z její poezie *Letorosty* /1970/ podává průřez její tvorbou. V období normalizace autorka nemohla doma publikovat, po roce 1990 vydává sbírku *Motýl a smrt*.

Josef Kainar /1917–1971/ se s rodinou často stěhoval, otec byl železničář. Gymnaziální studia absolvoval v Přerově, Olomouci a v Hlučíně. Po maturitě začal studovat češtinu a francouzštinu na Masarykově univerzitě v Brně, po zavření českých vysokých škol nacisty pracoval na nádraží Ostrava – Přívoz. Po válce už ve studiích nepokračoval, usadil se v Brně a pracoval v redakci Rovnosti. Od roku 1947 se věnuje pouze literatuře, v roce 1956 se přestěhoval do Prahy. Měl výrazné hudební nadání, za války působil jako kytarista a houslista v Doležalově tanečním orchestru. Od roku 1936 tiskl básně ve Studentském časopise, kde se seznámil s Hanušem Bonnem. V Halasově edici První knížky publikoval svou prvotinu *Příběhy a menší básně* /1940/. Tato sbírka spolu s *Novými mýty* /1946/ a *Osudy* /1947/ vyjadřuje existenciální determinovanost lidského života, skepsi k možnosti svobodně utvářet svůj osud. Vychází opět – jako ostatní básníci této generace – z drobných příběhů, na nichž toto svoje vidění demonstruje. V dalším období vznikají vedle dramatických textů a knížek pro děti sbírky *Veliká láska* /1950/ a *Český sen* /1953/, v nichž se jeho poetika mění: prosazuje se tu vliv Majakovského a lidové písně. Na rozdíl od ostatních básníků z okruhu Skupiny 42 v nich Kainar přitakává poúnorovému dění. V pozdější tvorbě, zejména ve sbírkách *Lazar a píseň* /1960/ a *Moje blues* /1966/ se zčásti vrací k poetice svých začátků, zejména tam, kde staví básně na existenciálně exponovaném mikropříběhu.

Významnou roli v sebeuvědomění této generace i v propojení výtvarných umělců a básníků sehrál **Jindřich Chalupecký** /1910–1990/. Pocházel z rodiny významného očního lékaře, který byl též literárně činný. Po maturitě na gymnáziu studoval na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, studia však neukončil. Byl nějaký čas zaměstnán jako učitel a ředitel učňovské školy, později pracoval v různých institucích zabývajících se výtvarným uměním (Svaz československých výtvarných umělců, Ústav pro bytovou a oděvní kulturu, Umělecká beseda aj.). Jeho profesionální aktivita mířila především k výtvarnému umění – pořádal výstavy (František Janoušek, Zdeněk Rykr, reprezentativní výstavy českého umění v cizině), působil jako kritik a teoretik (*O dadu, surrealismu a českém umění* /1980/, *Na hranicích umění* /1987/). Své zásadní stati, v nichž formuloval východiska a program Skupiny 42, *Generace* /1942/ a *Konec moderní doby* /1947/ tiskl v časopisech Život /1942–1943/ a Listy /1947–1948/, které spoluredigoval. Výběr z jeho teoretických statí a recenzí z let 1934–1948 vyšel knižně až v roce 1991 pod titulem *Obhajoba umění.* V roce 1947 vydal monografii o Richardu Weinerovi, který

měl výrazný vliv na poetiku Skupiny 42. Vrátil se k němu znovu v souboru statí *Expresionisté* /1992/.

Próza válečného období

Próza, v době avantgardy v určité krizi, na přelomu 30. a 40. let prochází obdobím velkého rozkvětu. Díky soustavné překladatelské aktivitě jsou v této době v českém znění k dispozici klíčová díla moderní evropské prózy, která znamenala velký posun v pojetí příběhu, vypravěče, výstavby syžetu – Joyceův Odysseus /1922/ (přeložili Ladislav Vymětal a Jarmila Fastrová /1930/ – po francouzském a německém překladu se jedná o třetí v pořadí), Proustovo Hledání ztraceného času /1913, 1918, 1920–21, 1923, 1925, 1927/, (přeložili Jaroslav Zaorálek, Jaroslava Vobrubová-Koutecká, Miroslav Jirda, Bohumil Mathesius /1927–1930/), Zámek Franze Kafky /1922/ (přeložil Pavel Eisner /1935/). I díky tomu tehdejší česká próza výrazně překonává tradiční model realistické výpravné prózy, který byl již vyčerpán. Je to období, které přináší vrcholná díla „klasiků" moderní prózy, Karla Čapka, Vladislava Vančury a Jaroslava Durycha, ale zároveň se tu objevuje silná mladší generace, jejíž zásluhou se česká próza rozvíjí v různých nových žánrových a tematických polohách.

Poučení z velkých evropských románů znamená především silně akcentovaný a přímo tematizovaný moment tvorby: autorská aktivita se tu posouvá od snahy zaznamenat co nejvěrněji skutečnost, jak o to usiloval realistický a naturalistický román i próza inspirovaná reportáží, k vytváření svébytné umělé skutečnosti. Smysl výpovědi o světě, kterou má umělecké dílo přinést, není v přesném zachycení okolního světa, ale ve vytvoření různorodých alternativních modelů světa, které nabízejí možnosti různé interpretace zdánlivě jednoznačných situací, událostí, činů a skutečností. Nástrojem, který to umožňuje, je destrukce ustálených literárních postupů a jejich nahrazování postupy jinými, které nezakrývají fakt, že literatura nikdy nemůže být úplným a pravdivým obrazem skutečnosti, ale že usiluje svými specifickými prostředky o vytváření alternativních modelů skutečnosti. Pojmy, které zavedla realistická kritika jako klíčové, pojem pravdivosti a pojem typičnost, ztrácejí na významu. Pozornost je věnována naopak jevům okrajovým, nebo chceme-li, netypickým. Požadavek pravdivosti je vytlačován požadavkem pravděpodobnosti. Významnou roli v tomto procesu hrají autoři, rokem narození vrstevníci Karla Čapka a Vladislava Vančury, kteří se proti své generaci s vydáním první významné knihy opozdili. Jedním z nich je Jaromír John.

Jaromír John (vl. jm. Bohumil Markalous /1882–1952/) byl synem středoškolského profesora. Vyrůstal v Chrudimi. Po maturitě na gymnáziu studoval přírodní vědy a estetiku na

Karlově univerzitě. Působil jako středoškolský profesor ve středních a východních Čechách. Za první světové války sloužil na Balkáně i v zázemí, po válce byl všestranně aktivní jako organizátor kulturního života, působil v Brně jako redaktor Lidových novin, externě přednášel estetiku a dějiny umění na brněnské státní konzervatoři. Od r. 1926 pracoval v Praze na tiskovém odboru vlády, dále v nakladatelství Orbis a byl šéfredaktorem Pestrého týdne. Od roku 1935 žil v Novém Městě nad Metují a později ve Slatiňanech a věnoval se literatuře. Od roku 1946 do roku 1952 působil pod vlastním jménem jako profesor estetiky na Palackého univerzitě v Olomouci a v tomto oboru publikoval řadu odborných prací.

Jeho beletristická činnost je velice rozsáhlá a vzhledem k tomu, že většinu děl vydával opakovaně v přepracovaných verzích, i značně nepřehledná. Literární začátky sahají až do studentských let, významnější díla jsou vázána na zážitek první světové války (*Večery na slamníku* /1920/). Ve třicátých letech se hodně věnoval tvorbě pro děti (*Narodil se* /1930/, *Rajský ostrov* /1938/, *Vojáček Hubáček* /1939/, *Topičovo australské dobrodružství* /1939) a zároveň pracoval na svých vrcholných prózách *Moudrý Engelbert* /1940/, *Výbušný zlotvor* /1959/ a *Estét* /1970/ (časopisecky 1935–1936), z části vydaných až po autorově smrti. Lze je chápat jako kritiku měšťanského životního stylu, jejich ironie a smysl pro paradox však naznačují, že autor jde za tuto kritiku ironickým odstupem vypravěče, vytváří groteskní situace a volí netypické postavy podivínů a lidí zvláštních, často nesoucích podivná, kuriózní či směšná jména. Je typický „poeta doctus“, učený básník. Pro jeho tvorbu je charakteristická práce s texty jiných autorů: nejenže převyprávěl pro mládež *Dona Quijota*, ale také pracoval s autentickými texty neliterárními (*Boský osud* /1935/ – zde využil milostné korespondence svých rodičů) nebo s postupy pololidové a triviální literatury, které paroduje (*Eskamotér Josef* /1946/, *Pampovánek* /1948/, *Honda Cibulků*, nedokončeno).

I vstup **Milady Součkové** /1899–1983/ do literatury je svým způsobem „opožděný“. Její první knížka vychází, když jí bylo 35 let. Vystudovala přírodní vědy na Karlově univerzitě, titul RNDr. získala prací O duševním životě rostlin. Literární tvorbě se začala věnovat až pod vlivem svého manžela malíře Zdeňka Rykra. Dostala se do kontaktu s Pražským lingvistickým kroužkem, silně na ni působil i Jindřich Chalupecký a estetika Skupiny 42. Po válce se stala kulturní atašé v New Yorku, v roce 1948 na tuto funkci rezignovala. Zůstala v USA, kde

přednášela na různých univerzitách slavistiku a bohemistiku (Harward, Chicago, Berkeley). Je považována za zakladatelku intelektuální linie české prózy.

Inspirována Laurencem Sternem, Jamesem Joycem a Virginií Woolfovou přináší do české prózy nové postupy. Je pro ni charakteristická hluboká znalost tradičních literárních struktur. Ty vytvářejí jakési žánrové pozadí jejích próz, se kterým pracuje, destruuje je, vytváří nové souvislosti. Čtenář, který očekává určitý vývoj příběhu, postavy apod., petrifikovaný v tradiční próze, je neustále zklamáván ve svém očekávání. Příběh prochází nečekanými zvraty, postavy nenaplňují literaturou fixované a čtenářem očekávané vzorce. Realistický popis se tu kombinuje s odkazy k hotovým literárním textům, vypravěč nejen vypráví, ale zároveň reflektuje své vypravěčství. V prózách *První písmena* /1934/, *Amor a Psyché* /1937/, *Odkaz* /1940/ a *Zakladatelé* /1940/ vychází z tradičního tématu rozkladu měšťanské rodiny. Zároveň ale také rozkládá literární formy s tímto tématem spojené. *Škola povídek* /1943/ představuje jakousi poetiku tohoto žánru, v románě *Bel Canto* /1944/ sledujeme na příběhu sotva průměrné zpěvačky, odkazující k tradičnímu syžetu ženského románu, jak se skutečnost mění ve fikci a prolíná se s ní. Podobné téma má i další próza *Hlava umělce* /1946/. Za pobytu v USA vznikla řada odborných bohemistických studií (*A Literature in Crisis: Czech literature 1938–1950, The Parnassian Jaroslav Vrchlický, Baroque in Czech* aj.). V tomto období se také Součková intenzivně věnuje poezii (*Gradus ad Parnassum* /1957/, *Pastorální suita* /1962/, *Alla Romana* /1966/, *Případ poezie* /1971/, *Sešity Josephiny Rykrové* /1981/).

Ve 40. letech vzniká řada děl, která představují jakýsi návrat klasicismu. Oživují tradici novely a mají výrazně literární inspiraci. Zpracovávají staré látky, zvýrazňují virtuozitu vypravěče, který si pohrává s různými vypravěčskými situacemi a postupy, příběhy jsou stylizovány jako cosi nadčasového. Po vzoru Boccacciova Dekameronu se objevují rámcové novely: *Skytský jezdec* /1941/ a *Karlštejnské vigilie* /1944/ Františka Kubky, František Heřmánek píše novelistický cyklus *U bratra celého světa* /1944/, objevují se novelistické cykly více autorů, vytvořené jako variace na zadané téma: *Dvanáct poutí světem* /1941/, uspořádal Josef Kopta, *Milostný kruh* /1941/, uspořádal Josef Šup, *Čarovná zahrada* /1944/, uspořádala A. M. Tilschová, *Kamenný orchestr* /1944/, uspořádal Jan Grmela. Vesměs jsou to příběhy výrazně romantické, zajímavé a atraktivní, ale jejich témata jsou jakoby mimo současnou dobu, mají charakter historizující či dokonce nadčasový.

Rozvoj historické prózy

Nacistická kulturní politika v protektorátu směřovala k potlačování historického povědomí, jak o tom svědčí seznamy prohibitních knih (na deset tisíc titulů knih a časopisů se dostalo na seznam zakázané literatury), likvidace knihoven, zásahy do školních osnov dějepisu apod. Mířila k tomu, aby „říšská myšlenka“ vytěsnila vlastenecké cítění Čechů. Jak říkal nacistický vládce nad protektorátem K. H. Frank, Češi se měli podle něj zbavit dějinných lží a iluzí. Pro historickou prózu, která v té době prožívala svoji konjunkturu z důvodů přesně opačných, tedy proto, že český čtenář vyhledával díla, která ho ve vlastenectví utvrzovala, to znamenalo, že nemohla hledat svá témata v těch momentech české historie, které byly svázány s českou státností a s okamžiky konfrontace mezi Čechy a Němci. Nešlo tu však o prostý návrat k historickému románu jiráskovského typu, který byl už typem kanonickým, zvláštní roli zde měly látky spíš historizující než historické ve vlastním smyslu slova, pracující s historickou kulisou, která byla často jen příležitostí k vyprávění příběhu, jehož pointou je důraz na lidskou ušlechtilost a dobrotu, víra ve spravedlnost a pravdu, která nakonec vítězí. Nejblíže k jiráskovskému pojetí mělo několik románů ze zemanského prostředí, jako byli Karla Nového *Rytíři a lapkové* /1940/ či Václava Kaplického *Kraj kalicha* /1945/. Historická próza však vesměs těžila ze zkušenosti psychologické prózy, která vypracovala postupy pro zachycení psychiky složitých jedinců, lidí nejednoznačných, procházejících životem nesnadno, zatížených různými traumaty apod. Tématem číslo jedna se stávaly postavy z hlediska národní historie do jisté míry okrajové, pozapomenuté, „soukromé“ a svým způsobem osamělé: umělci, cestovatelé, světci a misionáři. Nebylo to vlastenectví, které historická próza explicitně zdůrazňovala, to by jistě narazilo na odpor cenzury. Na hrdinech, které si vybírala, akcentovala jejich morální vlastnosti, houževnatost, věrnost, vytrvalost, lásku k pravdě, skromnost, odvahu a inteligenci, tedy vlastnosti, jimiž vynikali nad své okolí a díky nimž překonávali různé handicapy dané původem, i prostou životní smůlu. Byli především nositeli základních obecně lidských hodnot.

Nebylo-li možno poukazovat na hrdinskou minulost národa, hodilo se připomínat tyto hodnoty jako něco, co Čecha charakterizuje, je jeho samozřejmým a trvalým atributem, čím i převyšuje druhé. Jako by za tím znělo Palackého *Kdykoli jsme vítězili, dálo se to převahou*

ducha. Nicméně tato převaha ducha či morálky bývá v románech o těchto osobnostech zneuznávána, nedoceněna, navzdory jejich mravní. Naopak, jako příslovečná červená nit se těmito romány vine motiv neúspěchu, nepochopení, osobního ztroskotání. Vynikající Češi, kteří jsou hrdiny těchto knih, vesměs nenašli štěstí, pochopení, nedosáhli úspěchu, jejich životy byly plné strádání, bolesti a bídy. Hynuli zapomenutí, často v daleké cizině, nebo se vraceli do vlasti, která na ně zapomněla. Zdá se, jako by okupační próza konstituovala charakteristický typ národního hrdiny – mučedníka. Příkladem mohou být díla jako román Vladimíra Drnáka *Král Sloužím* /1940/ (Jan Lucemburský), Vladimíra Müllera *Žebrák s erbem* /1941/ (Šimon Lomnický z Budče), Sonji Špálové *Černý Honzík* /1939/ (Jan Neruda) a *Mánesovi* /1940/, Edvarda Valenty *Druhé housle* /1943/ (Emil Holub), Františka Kožíka *Největší z pierotů* /1939/. Vesměs tato díla preferovala žánr životopisného románu, který měl velmi dobrý ohlas u čtenářů. Méně se líbil literární kritice, která tato díla přijímala s krajní opatrností a poukazovala na často neseriózní práci s výchozím materiálem a na nepůvodnost koncepce. Na to narazil zejména Kožíkův román Největší z pierotů, který pak autor na základě kritiky podstatně přepracoval. Nejdále zašel ve svém odsudku Karel Polák, který životopisný román označil s despektem za „rodokaps vzdělanců“ (Polák, 1941).

Druhým rysem, pro historickou prózu tohoto období charakteristickým, byla romantičnost v přístupu k látce, zdůraznění milostného motivu, do té doby v historické próze ne příliš často přítomného. Láska, která se v Jiráskově díle často jen mihne a je okrajovou záležitostí, často komplikující hrdinův život a jen málokdy je šťastná, se nyní stává motorem lidských osudů, motivuje jednání postav z hlediska historie významných. Příkladem mohou být zejména romány Mařánkovy. Ale i pokud nejde přímo o milostný příběh, autoři věnují výraznou pozornost soukromí svých postav, jejich osobním příběhům.

Z proudu této prózy se vymykají třídílné *Obrazy z dějin národa českého* /1939, 1940, 1948/, jejichž autorem je Vladislav Vančura. Dílo vzniklo z popudu nakladatelství Družstevní práce a původně na něm měli participovat vedle Vančury, který měl celý projekt koordinovat, i další autoři, konkrétně Jaromír John, Milada Součková a Jiří Mařánek, jimž měli připravit materiál mladí historici Václav Husa, Jaroslav Charvát a Jan Pachta. Postupně se autorský kolektiv rozpadl a projekt „zbyl“ Vančurovi. Na základě připraveného materiálu vzniklo monumentální dílo vyprávějící vysoce stylizovaným jazykem epizody z českých dějin, opravdu „obrazy“,

které mají své hrdiny, prožívající životy plné vášní, zápasů, lásek a nenávistí v neklidných časech začátku našich dějin. Dílo nebylo dokončeno, Vančurova smrt v době stanného práva po Heydrichově smrti ukončila práci na třetím dílu kapitolami věnovanými přemyslovským králům.

Druhým monumentálním projektem, vymykajícím se ze záplavy historického čtení, byli Durychovi *Služebníci neužiteční* (1. díl 1940, ostatní 1969 v Římě), dílo věnované jezuitskému řádu. V jeho středu je příběh novice a posléze jezuity připravujícího se na misionářskou dráhu, jehož touha plnit vůli boží neustále naráží na neschopnost poznat, co boží vůlí je. Jeho touha po misijním působení se nerealizuje podle jeho představ a ani jeho mučednická smrt nepřináší katarzi. Téma světců a misionářů se objevuje i v díle Františka Křeliny, který vedle rozsáhlého románu *Dcera královská, blahoslavená Anežka česká* /1940/, několikrát později přepracovaného, píše další misionářský román *Amarú, syn hadí* /1942/, umístěný do latinské Ameriky v době její christianizace. Vesměs – kromě díla o Anežce Přemyslovně – jsou příběhy zasazeny do doby baroka, typ zbožnosti, který je zde zachycen, odpovídá barokní představě bojovného křesťanství, plného dramatických zápasů, hledání, porážek i triumfů.

Výjimečné postavení mezi okupačními historickými romány měl projekt **Karla Schulze** /1899–1943/ *Kámen a bolest* /1942/ a *Papežská mše* /1943/. Tento autor, který debutoval v okruhu Devětsilu, se po rozchodu s ním a po konverzi ke katolictví nadlouho odmlčel. Na začátku 40. let vydal dvě povídkové knihy *Peníz z noclehárny* /1940/ a *Prsten královnin* /1941/. Ve svém vrcholném díle sáhl po – v jistém rozporu s domácí tradicí – látce světové: uvádí čtenáře do kulturního prostředí renesanční Itálie. Román Kámen a bolest patří k vrcholům české historické prózy svou myšlenkovou náročností. V centru složité románové fabule stojí postava sochaře, malíře a básníka Michelangela, pojatá jako osobnost stojící na rozhraní racionalistické renesance a dynamického a vzníceného baroka. Jeho životní zápas o dílo je zároveň zápasem o poznání smyslu lidského života, jeho hodnoty, kterou shledává ve schopnosti transcendence, i hledání nejvyšší míry svobody, která mu přináší utrpení a nakonec se ukazuje být službou ideálu, který přesahuje jeden lidský osud. Dílo zůstalo torzem, Schulz v roce 1943 podlehl srdeční chorobě.

František Kubka /1894–1969/ vstoupil do literatury velmi mladý, už před první světovou válkou, knížkou novoklasicistických próz a básní *Ozvuky Šumavy* /1911/, ale přes řadu knížek,

které vydal během následujících let (některé z nich těží z jeho legionářského zážitku a ze znalosti Ruska), se stal známější až třemi knihami, které vydal za okupace: byly to *Skytský jezdec* /1941/, *Pražské nokturno* /1943/ a *Karlštejnské vigilie* /1944/. Tyto knížky, vesměs inspirované historickými tématy, velice dobře zapadly do klasicizující tendence okupační literatury a v romaneskních povídkách a novelách, vesměs s milostným tématem, podávaly atraktivní příběhy často zpracovávající evropské látky zasazené do českého prostředí. Vypravěčské gesto i pointa jednotlivých povídek a novel vytvářejí jakousi poklidnou atmosféru a sugerují nadčasovou platnost poučení, které z nich vyplývá. Jedním z témat, které se tu objevuje, je téma palečkovské. V Pražském nokturnu je blok příběhů, které později vytvoří základ prvních sedmi kapitol románu *Palečkův úsměv* /1946/.

Již před válkou se Kubka zabýval myšlenkou napsat „českého Enšpígla“. Byl nepochybně ovlivněn překladem románu Pověst o Ulenspieglovi Charlese de Costera /1867/, který měl za první republiky značný čtenářský úspěch a vyšel hned dvakrát, a podobně jako on s postavou, která je polohistorická a polofolklórní, volně zacházel. Palečkovskou látku Kubka znal zejména z Herbenovy edice z roku 1904, ale i ze Starých pověstí českých Aloise Jiráska. Nešlo mu však o převyprávění starší látky, ale o její výraznou aktualizaci.

Román Palečkův úsměv byl dokončen v roce 1944, druhý díl, Palečkův pláč /1948/, byl napsán v letech 1946–1948. V dalších vydáních oba romány autor spojil pod společný název *Palečkův úsměv a pláč*. Je třeba říci, že byla-li na počátku představa jakéhosi českého Enšpígla, během práce na románu se značně měnila. Paleček není lidový hrdina, je to zemanský synek, kterému se dostalo mimořádně dobrého vzdělání. Vstoupí do služeb Jiřího z Poděbrad jako jeho šašek. Stává se vykladačem jeho skutků, obhájcem a v závěru i jeho oponentem. Jestliže na počátku knihy (zhruba v oněch prvních sedmi kapitolách, které známe z Pražského nokturna) dominuje barvitý příběh, akce, pro které ho lze spojovat s enšpíglovskou inspirací, postupně se těžiště přenáší stále víc do roviny úvah a diskuzí o smyslu vlády Jiřího z Poděbrad, které pak zcela ovládnou závěr románu. Příběh dostává ideologický rozměr. Zcela do služeb ideologie se pak Kubka dostává svými dalšími díly psanými v 50. letech. Variantou palečkovského příběhu je zpracování moravské legendy o králi Ječmínkovi (*Říkali mu Ječmínek* /1957/ a *Ječmínkův návrat* /1958/). V té době Kubka píše i soubory výrazně politických povídek (*Malé povídky pro*

Mr. Trumana /1951/, *Picassova holubice* /1953/) a cyklus historických románů *Veliké století*, situovaných do období mezi rokem 1848–1948.

Z rozsáhlé a žánrově pestré tvorby **Jiřího Mařánka** /1891–1959/ je čtenářsky živá jen rožmberská trilogie. Mařánek během středoškolských studií vstoupil do kapucínského řádu, před maturitou však řád opustil. Studoval nejprve na lékařské, pak na právnické fakultě a hudební vědu, historii a estetiku na filozofické fakultě v Praze. Ani v jednom případě studia nedokončil a stal se v roce 1917 úředníkem Zemského úřadu, kde působil až do roku 1941. Po válce pracoval na ministerstvu informací ve filmovém odboru (1945–1948) a poté s filmem spolupracoval jako scénárista (Zvony z rákosu, Psohlavci). Jeho literární začátky, drobné prózy, *Utrpení pětihranného Boba* /1926/, *Ještěrka v červeném bludišti* /1928/ i romány *Pohřeb Rogera mladšího* /1930/, *Objev Diogena Franka* /1934/ aj. vznikají v okruhu Devětsilu. Je pro ně charakteristické groteskní vidění světa, ironie, s níž např. využívá postupů detektivní prózy, ale i přítomnost fantastických a fantaskních prvků. Od výrazné experimentálnosti těchto próz se liší jeho historické romány věnované rodu Rožmberků: *Barbar Vok* /1938/, *Romance o Závišovi* /1940/ a *Petr kajícník* /1942/. Ve všech dominuje milostné téma, zároveň v nich líčí své hrdiny jako lidi nejednoznačné, plné protichůdných emocí a také často v konfliktu se svým okolím. Na úspěch této série navázal dalšími romány *Ohnivý déšť* /1944/ a *Nezranitelný úsměv* /1945/, pracujícími s historickou látkou se značnou volností, a *Píseň hrdinného života* /1952/, věnovaným Bedřichu Smetanovi.

Edvard Valenta /1901–1978/ pocházel z rodiny zubního lékaře. Rodiče mu však záhy zemřeli a od svých předškolních let žil u strýce továrníka. Maturoval na reálce v Prostějově, začal studovat techniku v Brně, studia však nedokončil. Po několika příležitostných zaměstnáních přijal místo v Lidových novinách a z pozice stenografa se postupně vypracoval až na pozici vedoucího redaktora kulturní a literární části. Na podnět Jana Bati podnikl cestu po USA, Kanadě a ostrovech Západní Indie. V roce 1940 mu byla zakázána novinářská činnost. Po válce se stal redaktorem Svobodných novin. V únoru 1948 o místo přišel, dokonce byl vězněn – důvodem uvěznění bylo přátelství s Ferdinandem Peroutkou. Po propuštění se živil psaním komentářů k filmům, později jako spisovatel z povolání.

Jeho literární počátky jsou básnické, uveřejňoval své básně ve Sborníku českého studentstva na Moravě a ve Slezsku, který také rok spolu s Jiřím Wolkerem redigoval. Jeho literární dílo je

rozsáhlé, žánrově rozmanité, ale vesměs se vážící k jeho práci novináře. Z cest po Amerikách vytěžil knihy povídek *Lidé, které jsem potkal cestou* /1939/ (rozšířené pod titulem Poprvé a naposledy /1948/) a *Kouty srdce a světa* /1946/. Zpracoval spolu s Bedřichem Golombkem paměti Jana Eskymo Welzla *Třicet let na zlatém severu* /1930/, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě* /1932/, *Strýček Eskymák* /1941/. Kontakty s Janem Baťou daly podnět k napsání románu *Kvas* /1947/ a reportážní knihy *Žil jsem s miliardářem* /1970/ (sazba rozmetána, vydáno až roku 1980 v Mnichově). Jeho první román *Druhé housle* /1943/ (2 díly, v 50. letech zfilmováno) vznikl za okupace. Hrdinou je cestovatel dr. Emil Holub, který se proslavil svými výzkumnými cestami po Africe. Jeho cílem bylo nalézt prameny Nilu ale také poznat domorodé obyvatele Afriky. Špatné materiální vybavení a chybějící oficiální podpora vedly k relativnímu neúspěchu. Nedoceněn byl i vědecký přínos jeho antropologických, etnografických i přírodovědných výsledků jeho výprav. V konfrontaci s výkony cestovatelů formátu Rhodese, Stanelyho a Livingstona podporovaných Brity, působila jeho mise až naivně idealisticky. Valenta – v souladu s dobovou atmosférou – svého Holuba líčí jako vlastence, člověka oddaného své vědě, humanistu a demokrata, jehož neúspěch byl zčásti dán právě těmito vlastnostmi. Přes jeho porážku ho vidí jako morálního vítěze a tragiku jeho osudu spatřuje v tom, že česká veřejnost, jíž daroval své jedinečné sbírky, ho neocenila.

V řadě knih, které Valenta napsal a publikoval od poloviny 50. let do své smrti (*Trám* /1963/, *Dlouhán v okně* /1965/ aj.), vyniká román *Jdi za zeleným světlem* /1956/, který v době, kdy literatura pracovala se schematickým obrazem německé okupace a odboje, soustředil pozornost na psychologicky složité postavy a reflektuje tak problémy člověka žijícího v nesvobodě. Posmrtně vyšel román *Žít ještě jednou* /1984/ v Kolíně nad Rýnem.

Přiřadit **Eduarda Basse** (vl. jm. Eduard Schmidt /1888–1946/), kabaretiéra a novináře, k autorům historického románu se může zdát troufalé, přesto jeho okupační tvorba, kronika *Čtení o roce osmačtyřicátém* /1940/ a román *Cirkus Humberto* /1941/, které tehdy patřily k nejvýznamnějším literárním událostem, nás k tomu opravňuje.

Mladý Schmidt studoval na obchodní akademii a pracoval jako obchodní zástupce v závodě svého otce. Za pobytu v Německu poznal tamní podobu kabaretu a v roce 1910, po návratu domů, začal spolupracovat s kabaretem Bílá labuť v Praze na Poříčí (recitoval zde Gellnera a Šrámka). To rozhodlo o jeho budoucnosti: vystupoval v nepřehledné řadě pražských kabaretů

a podniků lidové zábavy, zapadl do prostředí literární a výtvarné bohémy. Od roku 1913 spolupracoval jako konferenciér, herec, zpěvák (pseudonym odkazuje k zabarvení jeho hlasu), ale také autor scének, textů písní apod. ve slavném kabaretu Červená sedma. Tiskl v humoristických časopisech (Kopřivy, Humory aj.) drobné povídky. Za první světové války sloužil u sanity, byl pro nemoc propuštěn. Od roku 1917 vydával humoristické Letáky, založil edici Syrinx, kde publikoval kabaretní texty. Redigoval časopis Šibeničky. V roce 1921 vstoupil do redakce Lidových novin, v letech 1933–1942 se stal jejich šéfredaktorem, po válce krátce pracoval v redakci Svobodných novin. Literární tvorba se váže ke kabaretu: vydal knihu kupletů *Pegas k drožce připřažený* /1916/, povídkové soubory *Fanynka a jiné humoresky* /1917/, *Případ čísla 128 a jiné historky* /1921/, *Potulky pražského reportéra* /1929/, *Šest děvčat Williamsonových a jiné historky* /1930/, básně *To Arbes nenapsal, Vrchlický nebásnil* /1930/, dramatické texty *Císař a služka* /1919/, *Raubíř a kladivo* /1919/, soubory anekdot, fejetony, sloupky aj. V atmosféře pomnichovského zájmu o českou historii napsal kroniku *Čtení o roce 1848* /1940/.

Mezi knížky, které Bassovi přinesly zájem i čtenářů mimo okruh kabaretů, patří drobná povídka určená zejména mládeži *Klapzubova jedenáctka* /1922/, pohádkový příběh neporazitelného fotbalového týmu složeného ze sourozenců, synů chalupníka Klapzuby. Akcentoval v ní morální kvality, které jeho fiktivní hrdiny vyzvedly na světový fotbalový trůn, kvality, které spojil s rodinnou soudržností a se „selským rozumem“ malého českého člověka, s jeho skromností, houževnatostí a střízlivostí. Na tuto myšlenkovou koncepci pak navázal ve svém rozsáhlém románu *Cirkus Humberto* /1941/. Jeho ústřední hrdina, chudý český chlapec, je ztělesněním ctností, které Bass vyzdvihl již v „Klapzubácích“. Román je situovaný do druhé půle 19. století, jeho hrdiny jsou prostí čeští lidé, zedníci a hudebníci, kteří odcházejí do světa za prací a zakotví jako muzikanti a pomocní dělníci v mezinárodním cirkuse, kde jsou ceněni jako lidé pracovití, šikovní, dobře spolupracující a pozitivně myslící. Vašku, chlapec, který je ústřední postavou díla, je pak příkladem, jak se lze prosadit právě těmito vlastnostmi. Z materiálu, který Bass shromáždil pro Cirkus Humberto, vznikla i kniha povídek *Lidé z maringotek* /1942/.

Psychologická próza

Psychologická próza je ve čtyřicátých letech nejproduktivnějším žánrem, a to nejen kvantitou – v tom s ní soutěžil historický a historizující román – ale zejména svou úrovní. Její rozvoj se datuje už od třicátých let, nyní ale dosahuje rozhodujících úspěchů. Lze říci, že se stále intenzivněji odděluje od sociálního tématu a pozornost se přenáší od interakce mezi zvláštním, výjimečným jedincem a společností ke skutečné introspekci.

U autorů, které s jejím rozvojem spojujeme, u Havlíčka, podobně jako u Hostovského nebo u Řezáče, se v dílech, která vznikají v období okupace, konflikt soustřeďuje do nitra postavy, je výrazem sváru její duše, která je sama sobě měřítkem. Tento posun je akcentován tím, že v řadě tehdejších úspěšných románů autoři pracují s fantastickými motivy: Jaroslav Havlíček v Zániku města Olšiny pracuje s motivem prastaré pohádky o tom, co by se stalo se světem, kdyby smrt nemohla vykonávat svou funkci. Podobně Jan Weiss /1892–1972/, autor fantastických povídek (*Zrcadlo, které se opožďuje* /1927/, *Fantóm smíchu* /1927/, *Meteor strýce Žulijána* /1930/ aj.) a několika románů (*Dům o tisíci patrech* /1929/, *Spáč ve zvěrokruhu* /1937/ aj.) nyní v románu *Přišel z hor* /1941/ rozvíjí variaci na folklorní krakonošovský příběh: nadpřirozená bytost vstupuje do městečka a rozruší jeho ustálený pořádek. I Řezáčův Svědek se pohybuje ve fiktivním městečku, kam přijíždí záhadný cizinec a jeho přítomnost vyvolá k životu potlačované vášně.

Další důležitou inspirací pro rozvoj psychologické prózy byl objev dětského světa jako světa zvláštního kouzla, světa, kde se úzce stýká fantazie a citovost s realitou. Není to poprvé, kdy se autoři pěstující psychologickou prózu obracejí do světa mladých lidí na rozhraní dětství a dospělosti, aby nasvítili nově nějakou situaci: od devadesátých let 19. století a zejména po Šrámkově Stříbrném větru je to v české literatuře hojně využíváno. Nyní tu však nejde o konflikt dětského světa se světem dospělých, ale o vytvoření obrazu tohoto zvláštního světa, v němž mladý člověk stojí na rozhraní dětské rajské nevinnosti a nebezpečného světa dospělých. Jedním z nejúspěšnějších děl tohoto typu byla Předtucha Marie Pujmanové, k jejíž popularitě přispěl i výborný film s Rudolfem Hrušínským v jedné z hlavních rolí. Druhým takovým textem byla Neffova Třináctá komnata.

Vladimír Neff /1909–1983/ pocházel z pražské patricijské rodiny. Po absolvování obchodní akademie studoval na vyšší obchodní škole v Ženevě, volontérské pomaturitní pobyty strávil ve Vídni a v Brémách a pak nastoupil do otcova závodu, od roku 1935 pracoval v nakladatelství

Melantrich, od roku 1939 byl spisovatel z povolání. Jeho dílo vychází z žánrů masové četby, nejprve píše detektivky (*Nesnáze Ibrahima Skály* /1933/, *Papírové panoptikum* /1934/, *Temperament Petra Bolbeka* /1934/, *Lidé v tógách* /1934/), moderní pohádky (*Poslední drožkář* /1935/, *Omyl růžového stařečka* /1937/), postupně se ale soustřeďuje na psychologická témata (*Malý velikán* /1935/, *Dva u stolu* /1937/, *Bůh zbytečnosti* /1939/) z prostředí měšťanských rodin. Rozhodný úspěch mu přinesla próza *Třináctá komnata* /1944/, v níž spojil postupy detektivního a psychologického románu. Přitažlivost příběhu tvoří zejména jemně zachycená psychologie hrdinů na hranici dětství a dospívání a zvláštní atmosféra starého domu na pražské Kampě. Do tohoto prostředí umístil i milostný román *Marie a zahradník* /1945/.

Poválečná Neffova tvorba je opět žánrově různorodá: píše historické romány (*Srpnovští páni* /1953/, pentalogii *Sňatky z rozumu* /1957/, *Císařské fialky* /1958/, *Zlá krev* /1959/, *Veselá vdova* /1961/, *Královský vozataj* /1963/), historizující romány (trilogie *Královny nemají nohy* /1973/, *Prsten Borgiů* /1975/, *Krásná čarodějka* /1980/, *Roucho pana de Balzac* /1981/, kde si pohrává s různými typy vypravěče a vypravěčské techniky). Nejvýznamnější jeho román jsou *Trampoty pana Humbla* /1967/, portrét bezcharakterního člověka, který se umí přizpůsobit poměrům, ať již kolaborací s Němci za války nebo aktivistickými postoji po únoru 1948, a těžit z toho osobní prospěch bez ohledu na nějaké morální principy nebo ohledy. Obratný pan Humbl končí špatně, dožívá život v osamění, s pocitem, že něco s ním asi nebylo v pořádku. Lidé okolo něj jím opovrhují, ale on neví vlastně proč. Cítí se být řádným občanem. Tato kniha byla po roce 1969 na indexu, ačkoli ostatní díla Vladimíra Neffa vycházela: portrét bezcharakterního oportunisty byl zřejmě vnímán jako velmi aktuální zrcadlo tehdejší doby.

Pro Neffovo dílo je příznačná ironie, která znejišťuje kontury žánrů (detektivku pěstuje a zároveň ji do jisté míry paroduje, historický příběh vypráví vesměs s odstupem, v pozdních dílech dokonce s ironickým akcentem), experimentováním s vypravěčem i prvky intelektuální hry a odstupu od látky.

Pozoruhodná byla skupina prozaiků, kteří se v okupačním období představili poprvé. Každý z těchto debutantů ve své době vzbudil pozornost kritiky i zájem čtenářů. Byli to Miroslav Hanuš, Karel Dvořáček, Jan Drda a Bohuslav Březovský. Jejich první knihy byly pozoruhodně zralé a vesměs rozvíjely to, co bylo pro prózu tohoto období charakteristické: spojoval je zájem

o psychologii, i oni se pohybovali ve světech, které byly umělé, ne-li přímo fiktivní, a zajímali se o otázky obecně lidské a nadčasové.

Miroslav Hanuš /1907–1995/ pocházel z rodiny pekařského dělníka. Vystudoval dějepis a zeměpis a stal se učitelem na měšťanských školách na severní Moravě a pak v Chrudimi, kde také strávil léta důchodu a zemřel. Jeho prózy spojuje výrazný etický akcent. Vyhledává v lidském životě – ať již intimním nebo společenském – vypjaté a mezní situace, kdy se ukazuje podstata člověka. V době svého debutu byl blízký skupině okolo Kamila Bednáře, formulujícího tehdy program „nahého člověka“. První knížky jsou věnovány složitým milostným a interpersonálním vztahům. Postupně Hanuše víc než člověk soukromý zajímá člověk vstupující do interakce s druhými a často v ní selhávající, ale také silné osobnosti, které svým životem a postoji ovlivňují druhé. Debutoval knihou *Na trati je mlha* /1940/, po níž následoval komorní milostný román *Pavel a Gertruda* /1941/. *Méněcennost* /1942/ se stala nejúspěšnější z jeho raných románů. Jde o složitě větvený příběh lékaře Arnošta Tejmara, který se z chudých poměrů domůže vzdělání a postavení, aby to následně opustil, protože nezvládá svůj složitý osobní života. Nachází smíření v prostředí venkovské evangelické sekty. Na Méněcennost navázal román *Petr a Kristina* /1944/, jejíž hrdina, Arnoštův syn, nachází smysluplný model života pro sebe i svého otce.

Řada Hanušových románů je inspirována skutečnými postavami, například postavami polárních badatelů (*Bílá cesta mužů* /1944/, *Setkání na pakku* /1950/). Nepíše však klasické životopisné romány, ale věnuje pozornost vypjatým situacím v životech postav a pokouší se proniknout do jejich psychologie. Hanuš je také autorem románů, které bychom mohli nazvat politickými thrilery a psychologické science fiction (*Já – spravedlnost* /1946/, *Expedice Élauné* /1985/, *Konkláve* /1994/), v rukopise zůstal román Pytagorejské Y), kdy tyto žánry nebyly ještě ustálené. Vrcholem Hanušova díla je dvojdílný román věnovaný Komenskému *Osud národa* /1957/ a *Poutník v Amsterodamu* /1960/, v němž líčí svého hrdinu nikoli jako postavu do čítanek, ale jako složitou osobnost plnou dilemat plynoucích ze silného vědomí odpovědnosti za jednotu bratrskou, jejímž biskupem byl, i z touhy po možnosti se plně realizovat jako myslitel a filozof. Vidí Komenského v průsečíku historických epoch a konfrontuje jeho myšlenky s díly jeho nejslavnějších současníků (René Descartes) a na této konfrontaci ukazuje velikost i tragiku jeho osudu. I když byl Hanuš za války vnímán jako velká naděje české prózy, po roce 1948

nebylo pro jeho složité postavy a příběhy místo. Měl trvale problémy s publikačními možnostmi a svá nejzávažnější díla vlastně nemohl léta vydat.

Bohuslav Březovský /1912–1976/ studoval po maturitě na gymnáziu v Poličce práva a filozofii, studia nedokončil. Již v letech 1935–1936 redigoval Studentský časopis, v dalším období byl redaktorem několika dalších časopisů a pracoval i jako nakladatelský redaktor v nakladatelství Melantrich. Za války byl vězněn, po válce se vrátil k profesi redaktora (1948–1951 Národní osvobození, 1955–1957 vedoucí redaktor časopisu Květen, v padesátých a šedesátých letech redaktor v nakladatelství Československý spisovatel), spolupracoval s filmem. Upozornil na sebe svou prvotinou *Blíženci života* /1940/ a románem *Člověk Bernard* /1945/, který roku 1969 vyšel pod titulem Vzdušné zámky. Jsou to prózy poučené na současných postupech psychologické prózy. Vlastním tématem Březovského je morální očista člověka dospívajícího k poznání absolutní platnosti morálních hodnot. Druhým vrcholem jeho tvorby je dvojdílný román *Lidé v květnu* /1954/ a *Železný strop* /1959/, věnovaný obrazu společenských změn, které následovaly po roce 1945 a zejména po roce 1948. Zájem o introspekci je tu propojen se snahou o širokou společenskou fresku, která je svým rozložením světel a stínů poplatná dobovým normám poúnorové literatury.

Jan Drda /1915–1970/ po gymnáziu v Příbrami studoval na Filozofické fakultě Karlovy univerzity srovnávací literatury a klasickou filologii. Po absolutoriu přijal místo redaktora kulturní rubriky Lidových novin, kde měl možnost poznat osobně významné osobnosti prvorepublikové prózy: Čapky, Karla Poláčka, Eduarda Basse, Edvarda Valentu. Zde také publikoval fejetony a své první prózy, které se staly základem jeho mimořádně úspěšného románového debutu *Městečko na dlani* /1940/. Obraz harmonického městečka, jehož půdorys vytvořil otisk boží dlaně, v prvních črtách odkazuje k Příbrami, kde Drda vyrůstal. V románě je tato vazba oslabena: jedná se o fiktivní městečko, jakýsi model světa. Román je budován jako simultánní sled několika dějových pásem, které se vztahují k jednotlivým „prstům“ – čtvrtím městečka, které obývají lidé odlišných povolání i sociálního statutu: rolníci, voraři, vinaři, horníci a řemeslníci. Drda pracuje s motivy známými z vesnické prózy (chudá děvečka a bohatý selský synek, postava vesnického blázna, vztah „správného“ pytláka, který umí hloupého pána vodit za nos) a vytváří jakýsi společenský model dynamizovaný osobními vztahy mezi lidmi z různých společenských vrstev. Konečná podoba je zřejmě ovlivněna

Chevallierovými Zvonokosy, která se v Zaorálkově vynikajícím překladu stala na přelomu 30. a 40. let v Čechách bestsellerem. Tato literární inspirace zejména vystoupí do popředí, srovnáme-li první prózy (vyšly knižně v 80. letech pod titulem Nedaleko Rukapáně /1989/) s románovým zpracováním.

Druhý Drdův román *Živá voda* /1941/ je introspektivní próza o zrození umělce a o hledání životních jistot. Jeho hrdina, talentovaný chlapec z chudých poměrů obtížně hledá svou životní úlohu. Třetí román *Putování Petra Sedmilháře* /1943/ pracuje s motivem blouda a s pohádkovými syžety. Drda tu vytvořil postavu snílka a tuláka, pro někoho snad „obecního hlupáka", jehož osudy jsou jednak nazírány jeho vlastníma očima, ale také očima vypravěče i z pohledu dalších postav. Tyto zorné úhly se prolínají, nejsou hierarchizovány, Petr je stejně blázen a obtížný tulák, syn neznámého otce, jako hrdina ne nepodobný Cervantesovu Donu Qiujotovi. V tom smyslu je Drda v té době blízký pokusům Jaromíra Johna, Milady Součkové i Václava Řezáče válečného období, kdy do popředí vystupuje pojetí románu jako tvořené skutečnosti, vědomá a čtenáři odkrývaná hra s různými žánrovými vzorci.

Poválečné osudy díla Jana Drdy jsou dost stísňující: pohádková komedie *Hrátky s čertem* /1946/ se stala oblíbenou klasikou, stejně jako soubor povídek *Němá barikáda* /1946/, jejíž Vyšší princip se stal textem čítankovým. V politických zápasech poválečného a zejména poúnorového období se Drda silně politicky angažoval, po roce 1948 byl – spolu s Václavem Řezáčem – klíčovou osobností nově založeného Svazu spisovatelů a jedním z těch, kdo uváděli do života restriktivní opatření omezující svobodu umělecké tvorby a znemožňující řadě umělců publikovat. Jeho literární tvorba v té době postupně upadala. Věnoval se zejména dramatu, ale žádný z jeho nových textů neměl půvab a působivost Hrátek s čertem. Jen jeho *České pohádky* /1958/ připomněly, jak velký vypravěčský talent Drda měl. Poslední léta jeho života byla velmi smutná: v roce 1968 vystoupil s emotivním protestem proti sovětské okupaci. To ho stálo možnost publikovat a přineslo mu nepřízeň normalizačního režimu. Po letech na výsluní se ocitl v izolaci a opuštěn zemřel.

Téměř zapomenutý je další nadějný prozaik této generační vlny **Karel Dvořáček** /1911–1945/. Pocházel z rolnické rodiny, studoval na učitelském ústavu v Kroměříži, pak působil jako učitel v Karviné, v Porubě u Orlové a v rodných Ivanovicích na Hané. Pro protifašistickou ilegální činnost byl vězněn (1941 a 1944), z vězení se vrátil s tuberkulózou, které podlehl. Jeho

prózy čerpají látku ze života ve Slezsku a na Hané. Jsou charakteristické jak sociálním cítěním, tak výraznou etickou orientací. Publikovat začal v roce 1937, první knihou byla baladická próza *Olza* /1937/. Za války vydal romány *Pole kráčí do hor* /1941/, *Advent Jakuba Kříže* /1944/ a *Hle, čas příjemný* /1944/ (pokračování předchozího románu). Řada jeho prací vyšla až po jeho smrti (*Mrtvá řeka* /1946/, *Živ buď, neumírej* /1947/, *František chce být spravedlivý* /1966/ aj).

Humoristická próza

Válka nepochybně není dobou, kdy by lidé byli zvlášť veselí, a k paradoxům patří, že humoristická literatura v tomto období kvetla. Z první světové války se zrodily Osudy dobrého vojáka Švejka, druhá světová válka podobně významný humoristický typ sice nepřinesla, vznikla tu však řada děl, která se stala čtenářsky oblíbenými a přežila i dobu svého vzniku. Hledáme-li něco, co spojuje Poláčkova díla *Bylo nás pět* a *Hostinec U kamenného* stolu se *Saturninem* Zdeňka Jirotky, Johnovými knihami *Rady snoubencům* a *Boský osud* či díly Jaroslava Žáka, zdá se, že tyto texty ve své většině představují jakési „retro“, nebo se dějí ve zvláštním bezčasí. Těžká doba, přinášející nedostatek základních životních potřeb, nejistotu, perzekuci a dennodenní ohrožení života, vedla k tomu, že čtenář vděčně reagoval na všechno, co přineslo únik a alespoň chvilkovou úlevu z trvalého napětí. Stejně jako lidé chodili do kina na veselohry s Oldřichem Novým, nadšeně tlaskali Vlastíci Burianovi, četli také rádi knihy, které ničím nepřipomínaly tíživou dobu, v níž žili.

Jaroslav Žák /1906–1960/, středoškolský profesor latiny a francouzštiny, vytěžil náměty svých oblíbených románů z prostředí gymnázií. Patřil mezi nejúspěšnější humoristy první republiky. Začínal parodiemi na indiánky, které přenesl do domácího prostředí, do prostředí trampského hnutí: *Budulínek a Matlafousek aneb Vzpoura na parníku Primátor Dittrich* /1930/, pseudonym Jerry Jack, spoluautor Vlastimil Rada, a *Dobrodružství šesti trampů aneb Nové pověsti české,* /1933/, spoluautor Vlastimil Rada. Ve třicátých letech měl úspěch svými romány ze středoškolského prostředí, z nichž nejznámější jsou *Študáci a kantoři* /1937/ a *Škola základ života* /1938/, které byly také zfilmovány. Učitelskou veřejností byl za ně kritizován za „snižování vážnosti profesorského stavu“, protože v nich poukazoval mimo jiné i na zkostnatělé metody výuky. Za války vznikly jeho další práce *Hvězdy nad Roupkovem* /1941/ a knihy esejů a drobných próz *Vydržte až do finiše* /1939/, *Oheň* /1943/, *Bavíme se ušlechtile* /1945/. Tři

satirické romány, které napsal v druhé polovině 40. let (*Ve stínu kaktusu, Konec starých časů* a *Na úsvitě nové doby*) vyšly až po roce 1989. Po únoru 1948 nesměl deset let Jaroslav Žák publikovat, jeho dílo se však v pozdějším období dočkalo reedic, výborů a také televizního a rozhlasového zpracování.

Zdeněk Jirotka /1911–2003/ byl důstojníkem z povolání; od roku 1940 spolupracoval s Lidovými novinami. Po válce pracoval v redakci různých novin, působil i v rozhlase. I když byl literárně činný ještě v této době, jeho význam tkví v jeho prvních dvou románech, v *Saturninovi* /1942/ a v *Muži se psem* /1944/. Vychází z tradice anglosaské humoristické literatury (J. K. Jerome, P. G. Wodehouse), nicméně je inspirován domácí tradicí, kterou představovali prozaici z okruhu Lidových novin. Je obratným stylistou, který využívá prvků parodie na různé žánry triviální literatury (román pro ženy, dobrodružný román, detektivka apod.), literatury věcné i folklóru (přísloví).

Vývoj literární vědy v období mezi dvěma válkami

Literární kritice meziválečného období dominoval F. X. Šalda, který stál mimo různá názorová a generační uskupení, stejně jako Miroslav Rutte, Josef Kodíček a Ferdinad Peroutka. Výrazně se uplatnili kritici, kteří byli názorově spjati s různými generačními uskupeními, vycházeli ze stejných východisek a mnohdy se podíleli i na vytváření jejich programových prohlášení: z okruhu Devětsilu vyšel Karel Teige, ale i A. M. Píša, Literární skupině byl blízký František Götz, z levicových kritiků byli výraznou autoritou Bedřich Václavek, Kurt Konrad a Julius Fučík, v katolickém okruhu působili Albert Vyskočil, Bedřich Fučík a Miloš Dvořák. Kritice se věnovali i spisovatelé beletristé: mezi nimi vynikal Karel Čapek a Josef Hora, vynikající kritičkou byla Božena Benešová. Množství časopisů, které se věnovaly literatuře, vytvářelo dostatečně širokou publikační základnu i autorům, kteří se kritice nevěnovali soustavně a nepatřili k žádnému uskupení.

K velkému rozkvětu také dospívá v meziválečném období literární historie, pěstovaná jak na pražské Karlově univerzitě, tak na nově založených univerzitách, jakými byly Masarykova univerzita v Brně a Komenského univerzita v Bratislavě. Vrcholí v této době nejen dílo velké pozitivistické generace (Jaroslav Vlček, Jan Jakubec, Jan Máchal), ale především se rozvíjí vědecká aktivita jejich žáků: Arne Nováka /1880–1939/, Alberta Pražáka /1880–1957/ a Miloslava Hýska /1885–1957/. I tato generace vyznává pozitivistický kult faktu a úctu k pramenům. Její zásluhou je zkoumání novější literatury zasazeno do širšího kontextu evropského. Zájem o literární psychologii, komparatistické přístupy a postupy formální analýzy definitivně překonávají pozitivistický zájem o faktografii. Posouvají těžiště zájmu od vnějších okolností vzniku díla, od biografického a bibliografického detailu, k literární psychologii a sociologii. Tento posun usnadňuje propojení vědy o literatuře s literární kritikou na jedné straně, na druhé straně vede v období mezi dvěma válkami k zvědečtění metod analýzy uměleckého díla.

Po období velkých syntetických prací generace učitelů se tito mladší autoři soustřeďují především na monografické studie o jednotlivých vynikajících osobnostech české kultury: Arne Novák zpracoval monografie o Nerudovi, Světlé, Sládkovi, Čechovi, Sovovi, Březinovi, Dykovi, Albert Pražák zase o Němcové, Jiráskovi, Vrchlickém, Březinovi. Měli úzký vztah ke kritice (např. Arne Novák celý život pilně kritiky psal), zajímalo je soudobé literární dění.

Miloslav Hýsek se věnoval literatuře 20. století, napsal monografické studie o Ignátu Herrmannovi, Petru Bezručovi, Františku Gellnerovi, předmětem jeho zájmu byli i předčasně zesnulí básníci, z jejichž tvorby vydal antologii *Strhané struny zvuk*, čerpali inspiraci od specialistů na cizí literatury, jako byli germanisté Otokar Fischer, Vojtěch Jirát a Pavel Eisner, rusista Bohumil Mathesius aj.

Nejvýraznější osobností byl nesporně syn prozaičky Terézy Novákové **Arne Novák** /1880–1939/. Jeho literárněhistorický zájem byl mimořádně široký, zabýval se problematikou starší české literatury, českým romantismem, literaturou na Moravě, generací ruchovsko-lumírovskou (*Ruchovci a lumírovci v bojích proti křivdě a za právo* /1938/) i literaturou soudobou. Byl orientován výrazně konzervativně, zdůrazňoval etické a vlastenecké hodnoty literárního díla. Z toho důvodu mu byl blízký například Viktor Dyk (*Viktor Dyk* /1936/). Soubory jeho studií a esejů byly vydány pod výmluvnými tituly *Zvony domova* /1916/, *Krajané a sousedé* /1922/, *Nosiči pochodní* /1928/, *Duch a národ* /1936/ aj. Zájem o literární kritiku, její metody a postavení projevil ve spise *Kritika literární. Zásady a prakse* /1916/ a *Kritika literární. Metody a směry* /1916/, sám pravidelně psal literární kritiky pro Lidové noviny.

Krom této obrovské aktivity, násobené jeho povinnostmi univerzitního učitele a nějaký čas i rektora Masarykovy univerzity v Brně, Arne Novák (ve spolupráci s J. V. Novákem, který zpracoval část o starší české literatuře) vytvořil na dlouhá léta poslední syntetické dílo o dějinách české literatury velkého formátu *Přehledné dějiny české literatury* /1911/, následně znovu vydávaného a doplňovaného až do r. 1946. V 80. letech vyšly také v USA v anglickém překladu. V poúnorovém období byla Novákova vědecká metoda odmítnuta jako buržoazní, František Buriánek kritizoval velmi rezolutně jeho výklad dějin jako tendenční a zkreslující. Proto byl dlouhá léta Arne Novák na indexu. Nové vydání jeho dějin se objevilo až po sametové revoluci.

Důraz na tradicionální hodnoty spojoval s Arne Novákem i **Alberta Pražáka** /1880–1956/, autora řady cenných prací o obrození (*Obrozenské tradice* /1928/, *Duch naší obrozenské literatury* /1938/, *Vlast a národ v českém písemnictví* /1940/, *Míza stromu* /1940/) a znalce slovenské literatury, jíž věnoval podstatnou část svého díla (vedle monografických studií, věnovaných předním představitelům slovenské literatury, jako byli Samo Tomášik, Jozef Škultéty, Pavol Országh Hviezdoslav aj., se zamýšlel nad širšími otázkami slovenské literatury,

např. v práci *Duchová podstata slovenské slovesnosti* /1938/). Pražák působil jako profesor na nově založené Komenského univerzitě v Bratislavě, kde vybudoval moderní slovakistiku, a byl důležitou osobností literárněvědného života v Čechách. Měl i vysokou mravní autoritu, proto sehrál významnou úlohu při pražském květnovém povstání v roce 1945 a stal se prvním poválečným předsedou České národní rady, která do příchodu tzv. košické vlády řídila stát. Další politický vývoj ho upozadil. Jeho postoje nevyhovovaly výrazně se polarizující politické scéně a Pražák se stáhl do soukromí.

Specialitou **Miloslava Hýska** /1885–1957/, který na sebe upozornil prací *Literární Morava v letech 1849–1885* /1911/, byl zájem o zapomenuté autory a o básníky předčasně zesnulé. Jim věnoval antologii *Ztrhané struny zvuk* /1940/, ale také řadu studií a edic (*Literární pozůstalost Josefa Uhra* /1910–1913/, *Básně Moravana Alše Balcárka* /1913/, *Vlastenecké vzpomínky* /1936/ aj.). Hýskovy práce jsou založeny na bohatství materiálu, který je původní a velmi objevný.

Rozvoj české germanistiky, romanistiky, anglistiky a rusistiky přinášel velmi konkrétní podněty i pro výklad české literatury. Významnou roli hráli ve vývoji českého literárněvědného myšlení zejména germanisté. Mezi nimi vyniká přínos **Otokara Fischera** /1883–1938/, který vedle básnických aktivit (*Království světa* /1911/, *Ozářená okna* /1916/, *Hořící keř* /1918/ aj.), tvorby dramatické (*Sestry* /1912/, *Přemyslovci* /1918/, *Hérakles* /1919/ aj.) a překladatelské (J. W. Goethe, Faust, H. Heine, Pasionál, R. Kipling, F. Nietzsche aj.) a odborné práce germanistické (F. Nietzsche, H. von Kleist aj.) byl u nás první, kdo se věnoval literární psychologii (*Otázky literární psychologie* /1917/). Důležité jsou jeho práce teatrologické (*K dramatu. Problémy a výhledy* /1919/, *Činohra Národního divadla do roku 1900* /1933/) a soubory studií *Duše a slovo* /1929/ a *Slovo a svět* /1937/.

V meziválečném období se projevuje – v souvislosti s pracemi historika Josefa Pekaře – zvýšený zájem o studium barokní literatury. **Josef Vašica** /1884–1968/ vydal zásadní dílo *České literární baroko* /1938/, řadou edic a výborů k poznání této doby přispěl také Zdeněk Kalista. Díky těmto pracím a četným edicím se postupně mění názor na barokní období a dochází k jeho rehabilitaci.

Rozvoj literární historie je spojen se jmény bohemistů jako Jan Blahoslav Čapek /1903–1982/ (specializuje se zejména na literaturu spjatou s reformací), Felix Vodička /1907–1974/,

Antonín Grund /1904–1952/ (autor vynikající monografie o Erbenovi a jeho editor), Karel Polák /1903–1956/ (editor Vrchlického), Oldřich Králík /1907–1975/ (zabýval se českou literaturou desátého století a vstoupil plodně do diskuzí o pravosti Kristiánovy legendy, mj. též badatel bezručovský), Miloslav Novotný /1894–1966/ (autor monumentálního Života Boženy Němcové), Vojtěch Jirát /1902–1945/ (autor objevných prací o Máchovi, Erbenovi, Nerudovi). K poznání české literatury významně přispěli romanista Václav Černý /1905–1987/ a polonista Karel Krejčí /1904–1979/ (napsal vůbec první dějiny polské literatury od počátku po moderní dobu a byl za to vyznamenán polským řádem Polonia Restituta, autor monografie o Arbesovi a A. M. Tilschové). Jejich dílo se plně rozvíjí v nesnadných podmínkách 40. let a ještě nesnadnějších 50. let. Po roce 1948 většina z nich žila na okraji tehdejšího vědeckého světa, mnozí z nich byli vyhnáni z univerzit a ztratili publikační možnosti. Jejich přínos k poznání literárního života zejména 19. století je ale vynikající. Kromě toho se tu vyhraňuje skupina vědců rozvíjející teoretické myšlení o literatuře jako specifický obor na pomezí jazykovědy, vědy o literatuře a estetiky, *Pražský lingvistický kroužek*.

Vlivem ruských literárních vědců (Roman Jakobson /1896–1982/, působil v Praze jako kulturní atašé na sovětském velvyslanectví, N. S. Trubeckoj /1890–1938/, S. J. Karcevskij /1884–1955/)se seznámili s pracemi ruských formalistů a metodologicky na ně navázali. Jeho členy byli lingvisté i literární vědci, zejména Jan Mukařovský /1891–1975/, Bohuslav Havránek /1893–1978/, Vilém Mathesius /1882–1945/, Bohumil Trnka /1895–1984/, René Wellek /1903–1995/, z mladší generace Pavel Trost /1907–1987/, Felix Vodička /1907–1974/ a Karel Horálek /1908–1992/. Roku 1929 se představili kolektivními tezemi pro 1. slavistický kongres. Vydávali edici *Traveaux du Cercle linguistic de Prague*, od roku 1935 časopis *Slovo a slovesnost*. Prezentovali se jednak sborníky (*Torzo a tajemství Máchova díla, Čtení o jazyce a poezii* aj.), jednak individuálními publikacemi (Roman Jakobson, *Základy českého verše* /1926/, *Nejstarší české písně duchovní* /1929/, *Češství Komenského* /1941/, *Moudrost starých Čechů* /1943/ a Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* /1941, 1948/). Východiskem jejich práce byl pohled na jazyk jako funkční systém. Pro myšlení o literatuře má základní význam akcent na strukturu uměleckého díla. Pro Mukařovského přístup je důležitý pojem sémantické gesto jako organizující prvek uměleckého díla. Ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, vydané v roce 1936, dokazuje, že estetická funkce vymaňuje dílo z

konvenčních, vyprázdněných významů a navazuje dynamický vztah ke světu. Přínosem strukturalismu je, že vyvazuje studium literatury z přediva druhotné faktografie biografické, sociologické, místopisné apod. Kritici strukturalismu (patřil k nim jak Václav Černý, tak z úplně jiných pozic marxisté) mu vytýkali jednostrannost. Činnost kroužku přerušila nejprve válka, poté únorový puč v roce 1948. Jan Mukařovský se v 50. letech strukturalismu zřekl, Wellek a Jakobson emigrovali do Ameriky už před válkou a oba v novém prostředí pokračovali ve své práci. Jakobson se stal světově uznávanou osobností literární teorie, jeho působení v Americe se i nadále vztahovalo k tématům vážícím se ke středověké české literatuře a jejím vazbám k ostatním slovanským literaturám. René Wellek vytvořil spolu s Austinem Warrenem přehlednou *Teorii literatury*, která se stala snad nejpřekládanější světovou příručkou teorie literatury od konce 40. let do současnosti. Do češtiny byla však přeložena až v 90. letech 20. století.

I práce Pražského lingvistického kroužku skončila po únoru 1948, někteří jeho členové se po válce již nevrátili z emigrace, jiní provedli sebekritiku, zřekli se strukturalismu a působili za změněných poměrů dále. Jan Mukařovský byl v klíčové době prověrek a vyhazovů rektorem Karlovy univerzity, a posílil svou politickou pozici členstvím v Československém výboru obránců Míru a funkcí ve Světové radě míru. Se strukturalismem se rozešel publikováním statě *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* a zabýval se otázkami uměleckého mistrovství, stranickosti a lidovosti.

Od května 1945 k únoru 1948

Literární život za okupace, i když byl překvapivě zajímavý a vzdor nepříznivým okolnostem různorodý, byl svým způsobem redukovaný. Z veřejného života byla vyloučena řada osobností a proudů, které byly pro předválečný vývoj charakteristické. Postupně zanikaly literární časopisy. Kuncův Slovník soudobých spisovatelů v roce 1935 eviduje 33 časopisů věnujících se literatuře, v roce 1944 pouhých 6. Činnost nakladatelství omezovala cenzura i nedostatek pečlivě obhospodařovaného papíru. To, co bylo možné tisknout, se muselo vyhýbat všemu, co mohlo být chápáno jako narážka na aktuální situaci. Literatura se pohybovala v jakémsi zvláštním bezčasí. Po skončení války mohlo dojít k restituci kulturního života znovuvzkříšením časopisů a uskupení, která působila před válkou, návratům autorů, kteří za války mlčeli nebo byli umlčeni. Nebylo to však snadné. Za války literatura utrpěla značné ztráty. Předčasně zemřela řada vynikajících tvůrců, ať již byli umučeni v koncentračních táborech, popraveni anebo podlehli vážným chorobám. Na konci roku 1938 zemřel na komplikace chřipkového onemocnění Karel Čapek, o rok později, na podobné onemocnění, vynikající literární kritik a historik Arne Novák, Jiří Mahen v létě 1939 v depresi spáchal sebevraždu, 1942 zemřel Josef Svatopluk Machar, dopravní nehoda ukončila život Jiřího Ortena /1941/. Za heydrichiády byl zastřelen Vladislav Vančura /1942/, popraven byl i člen Devětsilu a komunistický novinář Julius Fučík. Z koncentračních táborů se nevrátili mimo jiné Jaroslav Kratochvíl, Milena Jesenská, Josef Čapek, J. J. Paulík, Karel Poláček, Hanuš Bonn, Bedřich Václavek, Karel Dvořáček a řada dalších. Předčasně v okupačním období zemřeli Karel Schulz /1943/ a Jaroslav Havlíček /1943/.

Do kulturního života se pomalu vraceli autoři, kteří přežili koncentrační tábory, E. F. Burian, Ferdinand Peroutka, Josef Palivec, z emigrace František Langer, Viktor Fischl, Jiří Mucha, Jan Werich, Jiří Voskovec, Egon Hostovský, Zdeněk Nejedlý. Tito lidé za války prošli zcela novou zkušeností a nebylo pro ně možné jednoduše navázat tam, kde před válkou přestali. Na druhé straně probíhající procesy s lidmi, kteří se za okupace více či méně provinili spoluprací s nacisty, vyřazují z kulturního života některé autory za války aktivní, zejména katolické, ale také například Františka Kožíka.

Vedle opožděných edic děl, která vznikla za okupace a nemohla tehdy vyjít, dominují mezi knihami vydanými bezprostředně po válce díla věnovaná válečné tématice a tématu

osvobození. Poezie navazuje na vlnu příležitostné a vlastenecké poezie, jaká vznikla mezi Mnichovem a 15. březnem 1939 a na počátku okupace. Tehdy klíčovými slovy byla vlast, domov, tradice, rod a rodina, nyní se téma osvobození a válečného utrpení projektuje do oslavy vítězství pojatého jako vítězství lidskosti nad barbarstvím a do výrazu vděčnosti Sovětskému svazu – osvoboditeli (Vladimír Holan, *Panychida* /1945/, *Dík Sovětskému svazu* /1945/, *Rudoarmějci* /1947/; František Halas, *V řadě* /1948/; Jaroslav Seifert, *Přilba hlíny* /1945/; Vítězslav Nezval, *Historický obraz* I.– III. /1945/; S. K. Neumann, *Zamořená léta* /1946/; Kamil Bednář, *Duše orlů* /1946/; Jiří Kolář, *Sedm kantát* /1945/; František Hrubín, *Chléb s ocelí* /1945/; Fráňa Šrámek, *Rány, růže* /1945/ a další). Objevuje se tu širokodechý hymnus oslavující vítězství, rétorické fráze, agitační verše inspirované Majakovským. Jsou charakteristická topoi: šest let, Stalin, krasnoarmějec (příznačný rusismus „krasnoarmějec" navozuje význam „krásný" spíš než korektní „rudý"). Polarita dobra a zla je vyjadřována polaritou pojmů východ, domov, slovanství, světlo, život a ovšem četnými rusismy a ruskými slovy, a proti tomu germánství (ještě se neobjevuje polarita východ – západ, dosud ještě funguje jakési uznání západním spojencům) krysa, vlk, mordýř, tma, smrt a výrazy německými. Objevují se tu odkazy biblické: apokalypsa, zajetí babylónské atd. Obrazy zla jsou expresivní až útočné: hovoří se o „tchořích dnech německých" (Halas, 1948b, s. 78), poražený nepřítel je častován i dost drsnými výrazy: „dal vám drang nach Osten, vy svině, maršál Koněv" (Čarek, 1947, s. 41). Vzniká kult obětí války, objevují se pozdravy mrtvým, v básních se objevují jména tragických míst domácích (Lidice, Ležáky, Terezín), ruských (Stalingrad, Leningrad), ale i západních (Oradour a Coventry). Vychází i poezie, která vznikla v koncentračních táborech. Pozoruhodné jsou básně Josefa Čapka, které se vymykají dobové symbolice, nejsou militantní, ale vyjadřují smutek člověka, který je daleko od rodiny, od všeho, co dosud tvořilo jeho život. V souborném vydání vycházejí básně zesnulého Hanuše Bonna a poezie Ortenova.

Zároveň se objevuje vlna próz s válečnou tématikou, v první řadě jsou to dokumentární a svědecké texty vypovídající o zkušenostech z koncentračních táborů a nacistických věznic. V období 1945–1948 vyšlo asi 130 děl tohoto typu, většina z nich už během prvního roku. Válečná látka se stala nosným literárním tématem na dobrých dvacet let, v této první vlně jde však víc než o uměleckou literaturu o dokumentární texty bez literární stylizace. Renomovaná nakladatelství pro ně vytvářela přímo ediční řady (J. Otto – Ohlasy války, Alois Hynek –

Aktuality, brněnská Novela – Svět a doba). Jedná se o syrová svědectví, skoro protokolární výpovědi, obsahující konkrétní data, jména, reprodukce úředních dokumentů, seznamy vězněných osob, popis denního režimu ve věznicích a koncentračních táborech apod. Mnozí autoři byli profesionální novináři, ale i politici – např. synovec prezidenta Edvarda Beneše Jiří Beneš. Nejúspěšnější byla kniha autorské dvojice Ota Kraus a Erich Schön (vl. jm. E. Kulka) *Továrna na smrt* /1946/.

Pohnuté osudy měly vzpomínky na účast československých jednotek bojujících na různých frontách. V prvním období převažovaly vzpomínky vojáků bojujících na Západě. Vycházely jako nenáročně vypravené brožurky v nakladatelství Orbis v edici Knihovnička odvahy. Svazečky této edice se téměř nedochovaly, z veřejných knihoven zmizely po roce 1948 jako politicky závadná literatura. Větší práce vydané knižně jako Z. H. Knappa *Mezi nebem a mořem* /1946/, Václava Kordy *Nad zeměmi a moři* /1946/, V. B. Bozděcha *Gentlemani soumraku* /1947/ dopadly lépe. Také vzpomínky prominentních velitelů našich jednotek bojujících na východě měly nejednoduchý osud. Vzpomínky Vladimíra Přikryla *Pokračujte v horách* /1947/ prošly politickou cenzurou 3. oddělení hlavního štábu Československé armády. Z politických důvodů byly tlumeny kritické poznámky týkající se situace čs. jednotek v Rudé armádě, které zpochybňovaly ideálnost spolupráce sovětských vojsk s Československým armádním sborem v SSSR. Naopak byly do textu připisovány oslavné pasáže. Přikryl byl po roce 1948 perzekvován a jeho kniha vyřazena z knihoven. Definitivní (a necenzurované) vydání z doby pražského jara, které zpracoval P. Pašek, vyšlo pod názvem *Odsuďte je k životu* a obsahovalo též zprávu o Přikrylově perzekuci po roce 1948. Zde se objevuje kritičtější obraz sovětského velení a jeho vztahu k nám, vztahy sovětských důstojníků k čs. jednotce jsou líčeny jako chladné apod. Ještě kritičtěji vyznívají Přikrylovy rukopisné paměti, z nichž výtah vydalo nakladatelství Naše vojsko až v 90. letech. Ludvík Svoboda a Karel Klapálek (oba rovněž perzekvovaní v 50. letech) uveřejnili své vzpomínky na působení na východní frontě až v 60. letech, kdy téma nebylo tak žhavě politické a Svoboda jako československý prezident měl dostatečně silnou pozici. Liberální poměry konce 60. let umožnily vydání i pozoruhodných pamětí Viléma Sachera, který prošel jak západní tak východní frontou, Pod rozstříleným praporem /1969/.

Postupně se objevují díla, která se pokoušejí válečné téma ztvárnit beletristickými postupy. Jedná se zpočátku o autory bez literárních zkušeností, jejichž jméno z literatury zmizelo (Václav Jírů, *Šesté jaro*; Olga Košutová, *U Svatobořic*; Irma Semecká, *Terezínské torzo*; Luděk Pik, *Dvě stě milionů vteřin* a další). Otřesné osobní zkušenosti s nacistickým politickým systémem vedou autory k zdůraznění požadavku humanity, zdůrazňují myšlenky, které umožňovaly lidem přežít: oslavují mravní sílu přeživších, víru v lidskou důstojnost, v principy demokracie, zdůrazňují obětavost a solidaritu vězňů. Objevuje se tu i vůle zbavit se rozkladných postojů, politikaření charakteristického pro předválečná léta – a s tímto poučením budovat poválečný stát.

Výjimečné místo mezi touto vlnou svědectví měla *Reportáž psaná na oprátce* Julia Fučíka. **Julius Fučík** /1903–1943/ se celý život věnoval politické práci, nejprve v sociální demokracii, od r. 1921 v KSČ. Od studentských let (studoval na FF UK literární vědu) pracoval v různých časopiseckých a novinových redakcích (studentský časopisy Avantgarda, Tvorba, Rudé právo, Haló noviny). Byl iniciátorem vystoupení dvanácti spisovatelů, kteří se v roce 1929 postavili za Gottwaldovo vedení komunistické strany, vystupoval jako agitátor, organizoval stávky. 1934–35 žil v Moskvě jako dopisovatel Rudého práva, navštívil i Střední Asii. Psal reportáže (*V zemi, kde zítra již znamená včera* /1932/) a literární kritiky. Po r. 1939, kdy byla KSČ zakázána, odešel do ústraní (Chotiměř). Napsal zde tři popularizační literárněhistorické studie (*Božena Němcová bojující* /1940/*, Chůva* /1947/ a *O Sabinově zradě* /1947/). Po návratu do Prahy se zapojil do ilegální činnosti organizované ilegální KSČ, byl zatčen a posléze odsouzen k smrti a popraven.

Reportáž psaná na oprátce vznikla ve vyšetřovací vazbě na Pankráci, její text, psaný na odřezcích papíru, se dochoval díky českému dozorci. Po svém vydání v roce 1945 se stala kultovním textem poválečné KSČ a značně zidealizovaná postava Julia Fučíka (k idealizaci přispíval i jeho portrét od Maxe Švabinského) byla prezentována jako vzor vlastence a čestného a statečného komunisty. Text, který byl od roku 1945 mnohokrát vydáván, nebyl kompletní, byly v něm provedeny zásahy, které měly Fučíkův obraz zbavit všeho, co by mohlo sebeméně narušit jeho obraz ideálního hrdiny (náznaky toho, že při výsleších „mluvil“, scéna při zatýkání, kdy se nebránil). Jeho autentičnost byla několikrát zpochybněna (např. Václavem Černým v Pamětech), pochybnosti budila i propracovaná kompozice, která působila nevěrohodně

v konfrontaci se situací v pankrácké věznici. Po roce 1989 byl konečně zpřístupněn původní rukopis a připraveno kritické vydání, které odstranilo nánosy a zásahy do textu.

Postupně se válečné téma prosazuje ve fabulované próze. Klíčová díla tohoto období jsou povídky *Němá barikáda* /1946/ Jana Drdy, které jsou věnované příběhům občanskému hrdinství prostých českých lidí, partyzánský román Jiřího Marka *Muži jdou v tmě* /1946/ a román Jiřího Weila *Život s hvězdou* /1949/, otvírající téma holocaustu.

Zkušenost z emigrace zúročil Jiří Mucha v románu *Problémy nadporučíka Knapa* /1945, anglicky, 1946, česky/, Egon Hostovský v *Listech z vyhnanství* /1941, Chicago, 1946, Praha/, v románech *Sedmkrát v hlavní úloze* /1942, New York, 1946, Praha/ a *Úkryt* /1943, Texas, 1946, Praha/. Bohuš Beneš v románu *Bůh do domu* /1947/ vylíčil příběh postupně se amerikanizující rodiny českých exulantů. Tématu vztahu prostých občanů k odbojářům se dotkl František Langer v příběhu *Děti a dýka* /1942, Londýn, 1946, Praha/, volně inspirovaném lidickou tragédií.

Jiří Mucha /1915–1991/, syn světově proslulého secesního malíře Alfonse Muchy, publicista, novinář, scénárista a dramatik prožil mládí v Paříži, ale i v dalších zemích Evropy i v USA. Od roku 1937 pracoval jako dopisovatel Lidových novin a Světozoru v Paříži. Roku 1939 se přihlásil do francouzské armády, po porážce Francie se probil do Anglie, stal se důstojníkem letectva a sloužil jako válečný zpravodaj BBC v Severní Africe (Tobruk), na Středním a Dálném východě. Jako válečný zpravodaj se účastnil i invaze do Normandie a osvobození Francie. V letech 1941–1946 spoluredigoval anglické literární časopisy New Writing, Life a české exilové časopisy Čechoslovák a Obzor.

Po roce 1948 byl Mucha perzekvován jako řada západních vojáků. Roku 1951 byl zatčen a na základě vykonstruovaného obvinění odsouzen na šest let, která prožil jako zdravotní služba v uhelných a uranových dolech. Po amnestii v roce 1955 byl propuštěn a spolupracoval s filmem, psal scénáře a překládal (např. Norman Mailer, Nazí a mrtví; Kingsley Amis, Šťastný Jim a moderní dramata). Od 60. let žil střídavě v Praze a v Anglii. Po roce 1989, kdy byla obnovena činnost českého centra PEN klubu, stal se jeho prvním předsedou.

Literárně tvořil už od dětských let, debutoval v Lidových novinách roku 1931 básněmi, psal i povídky (*Duše trampa* /1931/, *Za mořem* /1932/), pro něž používal pseudonym Klacek a Klacek Mucha. V roce 1941 v Londýně vydal román se špionážní zápletkou *Ugie a cesta na*

konec světa /1941/. Válečné téma se objevuje v dílech *The Bridge* /1943, anglicky, 1946, česky/, v povídkách *The problems Lientenant Knap* /1945/ (česky Problémy nadporučíka Knapa /1946/), reportážních črtách *Oheň proti ohni* /1947/ a románu *Spálená setba* /1948/. Tato díla jsou založena na autorových bohatých válečných zkušenostech. Jedná se o atraktivní příběhy, často milostné a dobrodružné. Síla Muchovy tvorby je daná znalostí látky a intenzitou jeho osobní zkušenosti. Tam, kde se pokouší o jakousi filozofující reflexi, je, jak konstatovala dobová kritika, méně působivý.

Poválečná tématika se objevila v dílech *Válka pokračuje* /1949/ a *Pravděpodobná tvář* /1963/, věnovaném osudu nespravedlivě stíhaného novináře. Na tento román volně navazují i romány *Marieta v noci* /1969/ a *Věčná zahrada* /1994/. Výrazně autobiografické je *Living and Partly Living* /1967/ (česky *Studené slunce* /1968/) těžící z autorovy zkušenosti politického vězně pracujícího v uhelných a uranových dolech. Druhou část jeho literárního díla tvoří pozoruhodná memoárová díla a literatura faktu: vzpomínky *Lloydova hlava* /1987/ a *Podivné lásky* /1988/ zachycující jeho působení ve Francii na počátku války, krátké manželství s Vítězslavou Kaprálovou a setkání s hudebním skladatelem Bohuslavem Martinů, monografie *Alfons Mucha, his Life and Art by his Son* /1969/ (česky pod titulem Kankán se svatozáří /1969/, přepracované vydání *Alfons Mucha* /1982/), *Věčná zahrada* /1994/ aj.

Návrat do normálních poměrů v letech 1946–1947 signalizuje i existence asi 40 časopisů věnujících se literatuře, z nichž některé navazovaly na předválečnou činnost. Jejich redakční a autorské okruhy se vyhraňovaly čím dál tím více politicky: *Blok* (redaktor Ludvík Kundera), *Generace* (vydávala Mladá fronta), *Kytice* (redaktor Jaroslav Seifert), *Listy pro umění a filosofii* (Jindřich Chalupecký), *Akord* a *Vyšehrad* (oba orientované na křesťanské autory), *Tvorba* (komunistická orientace, Gustav Bareš, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, Jiří Hájek), *Kulturní politika* (E. F. Burian) a zejména obnovený *Kvart* (většinu spolupracovníků tvořili členové Skupiny 42, v r. 1949 byl v Tvorbě označen jako „hnízdo reakce“) a *Kritický měsíčník* Václava Černého. Důležitou roli hrál Syndikát českých spisovatelů (předsedou byl zvolen František Halas), který sdružil demokratické autory bez politického, generačního či regionálního omezení. Významnou událostí byl sjezd tohoto Syndikátu, kterého se účastnil i prezident republiky dr. Edvard Beneš, který zde také přednesl zásadní referát. Hlavním tématem byl pro dobu příznačný a silně akcentovaný vztah literatury a politiky. Beneš v něm zdůraznil, že literatura se má v tomto

směru angažovat, má však dělat masarykovskou „nepolitickou politiku“, tj. všímat si aktuálních otázek a hledat odpovědi na aktuální problémy, ne však sloužit jedné politické straně. Literaturu jako součást propagandy důrazně odmítl, stejně jako odmítl představu, že by do literárního života měl zasahovat mocenský aparát státu.

Situace se ale vyvíjela jiným směrem: ze Sovětského svazu přicházely zprávy o *případu leningradských spisovatelů* Michaila Zoščenka a Anny Achmatovové, kteří byli podrobeni ostré kritice, i o politických čistkách, které v SSSR probíhaly. V souvislosti s tím vyvstala jako zásadní otázka umělecké svobody. Komunisté vesměs otevřeně a jednoznačně podpořili oficiální linii KSSS, jednoznačně zdůrazňující propagandistickou a ideologickou funkci literatury, nicméně pro řadu i levicových umělců to byl problém, který nedokázali přejít. S jednoznačnou kritikou však vystoupilo jen několik statečných (František Kovárna, Ivan Slavík, Edvard Valenta): kritizovat SSSR v té době nebylo vhodné a politicky přijatelné.

Diskuze, které tehdy probíhaly, lze shrnout pod heslo *spor o charakter české kultury*. Jednotlivá témata tohoto sporu spolu úzce souvisela: vedle otázky umělcovy tvůrčí svobody bylo akcentováno téma lidovosti (a v souvislosti s ním i odmítavý vztah k meziválečné avantgardě), otázka politické angažovanosti autorů a zejména diskuze o postavení naší kultury mezi Východem a Západem. Hrála tady roli jak zkušenost s Mnichovem, tak interpretace SSSR jako jediného vítěze války, našeho osvoboditele a nositele skutečného pokroku. Tradiční české slavjanofilství dostávalo podobu nekritického obdivu ke kultuře SSSR, která byla u nás prezentována masivním množstvím překladů beletrie, filmy, hudbou, výtvarným uměním.

Proces očišťování kulturní veřejnosti od kolaborantů se stával součástí politického zápasu: nešlo jen o to spravedlivě potrestat ty, co se skutečně provinili. Za kolaboranty byli mnohdy označováni lidé, jejichž spolupráce s Němci byla marginální, sporná, eventuálně vykonstruovaná. Stačilo, aby se jednalo o lidi populární a zároveň politicky nepohodlné. Křiklavým příkladem je osud geniálního komika Vlasty Buriana, ale i osudy dirigenta Václava Talicha či hereček Adiny Mandlové a Lídy Baarové. Podobně se v centru negativního zájmu octli konzervativně orientovaní autoři, zejména katolíci Jakub Deml, Jaroslav Durych, Jan Zahradníček, Jan Čep. V komunistickém tisku byli obviňováni z kolaborace, která jim ale většinou nebyla prokázána.

Zatímco diskuze a kulturně politická stanoviska zužovala prostor pro literární tvorbu a omezovala její pole mantinely politickými, dosud se rozvíjela v pluralitě: existovalo několik krystalizačních center, okolo nichž se soustřeďovali už za války autoři, které spojovala stejná poetika a stejné vidění světa. Významnou roli hráli členové Skupiny 42, pro niž byla charakteristická úzká spolupráce výtvarníků a literátů. Většině jejích příslušníků bylo okolo 30 let a dospívali tedy do umělecky nejproduktivnější etapy svého života. Integrující osobností byl Jindřich Chalupecký, vedle něj se ale výrazně prosadili básníci Jiří Kolář (*Limb a jiné básně* /1945/, *Sedm kantát* /1945/, *Ódy a variace* /1946/, *Dny v roce* /1948/), Josef Kainar (*Nové mýty* /1946/, *Osudy* /1947/), Jiřina Hauková (*Cizí pokoj* /1946/), Ivan Blatný (*Tento večer* /1945/, *Hledání přítomného času* /1947/), Jan Hanč (*Události* /1948/).

Velmi aktivní byli surrealisté, podpoření celosvětovým zájmem o toto hnutí. Vedle surrealistických klasiků, jako byli Karel Teige, Bohuslav Brouk, malířka Toyen, Jindřich Heisler, už od války pracují různá uskupení mladých příznivců, z nichž nejvýznamnější jsou skupina Ra (Ludvík Kundera), Michelští surrealisté, Žižkovští surrealisté, Spořilovští surrealisté (Zbyněk Havlíček), objevují se nové výrazné osobnosti: Karel Hynek a Vratislav Effenberger.

Dalším uskupením byla Ohnice, soustředěná kolem Kamila Bednáře, vydávající sborník *Za Jiřím Ortenem* /1945/. Do jejího okruhu patřili též debutující Miroslav Holub a Ivan Diviš. Levicoví básníci a literáti tvořili dvě skupiny. Byli to Dynamoarchisté, označovaní též jako skupina Mladé fronty (Jaromír Hořec, František Listopad, Ladislav Fikar, Oldřich Kryštofek, Eduard Petiška, kritik Jan Grossman) a skupina Rudého práva, proklamující program syntetického realismu (Michal Sedloň, Ivan Skála, Vlastimil Školaudy, kritik Jiří Hájek).

Nejsilnější osobností křesťansky orientované poezie byl Jan Zahradníček, jehož lyricko-epická skladba *La Saletta* /1947/ je jedním z vrcholů tehdejší poezie. Vedle něj zde působila řada výrazných básnických osobností jak generace starší: Vladimír Vokolek, Klement Bochořák, Josef Kostohryz, Václav Renč, Bohuslav Reynek, tak i mladší a debutující autoři: Ivan Slavík, Zdeněk Rotrekl, František Daniel Merth, Josef Suchý.

Tento zajímavý a různorodý vývoj ukončil „vítězný únor“ 1948, který se změnou politického uspořádání přinesl i zásadní kulturně politickou změnu. Umění (i literatura) se velmi rychle rozštěpilo na umění sloužící státní ideologii a podporované státem a na umění, které bylo označeno jako neslučitelné s novou ideologií. Závaznou metodou a jediným akceptovaným

uměleckým směrem se stal socialistický realismus, a pokud se umělci nepřizpůsobili a tvořili v jiném duchu, jejich díla neměla šanci na vydání. Během krátké doby zanikla většina literárních časopisů, ale také soukromých nakladatelských domů, zanikl i Syndikát českých spisovatelů. Na index se dostala vedle křesťansky orientované literatury i předválečná avantgarda.

Literatura po únoru 1948

Jednou z prvních významných akcí, které se konaly bezprostředně po únorových událostech, byl březnový Sjezd mladých spisovatelů na Dobříši, jehož ústředním tématem byla svoboda umělecké tvorby v novém společenském uspořádání. Nesl se kupodivu v poklidném duchu: program socialistického realismu, zdůrazňovaný nejen komunisty, se jevil pro většinu autorů přijatelný. V závěru konference se ustavil Klub mladých autorů a do jeho čela byl zvolen Egon Hostovský, spisovatel rozhodně ne politicky, natož levicově exponovaný. V dubnu 1948 se konal Sjezd národní kultury. I zde se spisovatelé vesměs přihlásili k socialistickému realismu, ráz však měl konfrontační. V Syndikátu českých spisovatelů, který byl jeho svolavatelem, postupně ztráceli pozice významní představitelé demokraticky smýšlejících spisovatelů a do čela se dostali lidé, jejichž úkolem bylo realizovat komunistickou kulturní politiku: Václav Řezáč, Jan Drda, Marie Pujmanová, Ivan Olbracht a také František Halas. V roce 1949 byl svolán ustavující sjezd Svazu československých spisovatelů, organizace, která měla nahradit dosavadní Syndikát. Byl koncipován jako organizace výběrová, přísně ideologicky definovaná. Kulturní život se začal polarizovat. Postupně byli s nálepkou trockistů (stoupenců Lva Trockého), titoistů (stoupenci jugoslávského válečného hrdiny a posléze prezidenta sjednocené Jugoslávie Josipa Broze Tita), sionistů (hlavně původem Židů) či buržoasních nacionalistů (vesměs Slováků) z veřejného života odstraněni spisovatelé, kterým režim nedůvěřoval. Důležitou roli hrála kulturní rada KSČ a lektorská rada ÚV KSČ, které rozhodovaly o tom, kdo může v novém režimu publikovat a kdo ne. Vznikly první seznamy zakázaných knih, z veřejných knihoven bylo vyřazeno 27 a půl milionu svazků a od r. 1953 začala fungovat Hlavní správa tiskového dohledu, tedy cenzura (byla na několik měsíců zrušena na jaře 1968; znovu začala fungovat v roce 1969). V souvislosti se znárodněním soukromých nakladatelství byla rozmetána sazba nových knih. Podle sovětského vzoru direktivního řízení kultury nově vzniklá státní nakladatelství měla definovaná pole působnosti: Státní nakladatelství dětské literatury mělo vydávat literaturu pro děti, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění vedle uměleckohistorických knih především překladovou beletrii, produkce Mladé fronty byla určena svazácké mládeži, své adresáty měla i nakladatelství zemědělské, nakladatelství dopravy a spojů apod. Úkol pečovat o soudobou českou literaturu dostalo nakladatelství Československý

spisovatel. Texty, které vycházely, byly podrobeny ideologické cenzuře: nevyhnul se jí ani Spejbl a Hurvínek.

Během tří let přestalo vycházet víc než dvacet literárních časopisů, místo tohoto založil v r. 1948 Zdeněk Nejedlý Var. V roce 1949 začal vycházet měsíčník Svazu spisovatelů Nový život, revue Divadlo a osvětový časopis Čtenář. Z deníků zmizela beletrie, recenzní rubriky prošly personálními čistkami. Významnou roli hrála kulturní rubrika Rudého práva, která udávala tón. V rámci boje s „buržoasní kulturou" a jejími představiteli vycházely udavačské články v novinách a byly organizovány štvavé kampaně, které byly zaměřeny proti významným osobnostem předúnorové kultury: Mojmír Grygar zaútočil na Václava Černého a Karla Teiga, Ivan Skála na Jaroslava Seiferta, Josef Kainar na Ivana Blatného, Jan Štern napadl Jiřího Koláře. Oficiální kulturní politika vedla ostré hranice mezi tím, co je z hlediska nového režimu správné a co ne. To, co jako správné nevyhodnotila, muselo být potlačeno.

Desítky spisovatelů nesměly publikovat a mnozí autoři měli takové podmínky života, že ani nemohli psát. Důvodem bylo nasazení „do výroby", aby je pracující ve svém kolektivu „převychovali", mnohdy žalář. Masově byli postiženi katoličtí autoři, vesměs souzení a odsouzení na základě vykonstruovaných obvinění k dlouholetým trestům. Procesy probíhaly už od roku 1948 (souzení byli František Daniel Merth, Josef Palivec, Zdeněk Rotrekl, Josef Suchý, Jan Anastáz Opasek, Nina Svobodová), nejrozsáhlejší byly dva procesy z roku 1952 (souzení byli Jan Zahradníček, Václav Renč, František Křelina, Josef Knap, Bedřich Fučík, Václav Prokůpek, Zdeněk Kalista, Růžena Vacková, Dominik Pecka, Jiří Stránský, Stanislav Zedníček, Jan Dokulil). Podobně postiženi byli autoři, kteří se angažovali za války v zahraniční armádě na západě, jako byl Jiří Mucha.

Ve zvláštní situaci byli představitelé meziválečné levicové avantgardy, jejíž politické angažmá mezi válkami významně přispělo ke kreditu KSČ mezi intelektuály. Na jedné straně se mohli cítit vítězi, to, o čem snili, co podporovali celým svým dosavadním dílem, se zdálo konečně naplněné. Přesto ne všichni se cítili šťastní. Objevovaly se varovné signály, že realita je jiná než jejich představy. František Halas umírá v roce 1949 v necelých padesáti letech zcela disgustován novou politikou i tím, co viděl na cestě do SSSR a po štvanicích na literární přátele. Na vrub zjitřeného klimatu padá i ne zcela objasněná smrt Konstantina Biebla, který sice nový režim podpořil sbírkou politické lyriky *Bez obav* /1951/, ale poslední dny svého života strávil

s pocitem strachu z pronásledování, takového, jakému byli vystaveni jeho přátelé. Karel Teige umírá na infarkt, jistě i v důsledku štvanic, které se kolem něho rozvinuly. Nejtragičtější osud potkal marxistického filozofa Záviše Kalandru, který byl odsouzen k smrti ve vykonstruovaném procesu s Miladou Horákovou a popraven. Někteří se však stali básníky ceněnými novým režimem, zaujali významné pozice ve státní správě i v kulturně politickém životě: příkladem za všechny byl Vítězslav Nezval či Jiří Taufer a Vilém Závada. I pro ně to znamenalo vzdát se modernistického názoru na umění, nyní označovaného jako buržoazní přežitek a odmítaného pro údajnou nesrozumitelnost, a najít novou poetiku, která by byla v souladu s novou kulturně politickou orientací a byla široce srozumitelná. Stačilo vrátit se až „před impresionismus, k posledním formám barokního umění, k akademickému naturalismu druhé půle 19. století; stačilo pak dát mu obsah odpovídající ideálům socialismu, aby vzniklo to, co se nazývalo socialistickým realismem“ (Chalupecký, 1999, s. 153), ale také rezignovat na uměleckou svobodu, která byla pro modernistické umělce klíčovou hodnotou, a přijmout roli agitátora, propagátora mimoliterárních hodnot. Před válkou byla politická pokrokovost spojena s avantgardistickým experimentem, po ní naopak se experiment jevil jako výraz zpátečnictví, kosmopolitismu a reakčnosti.

Zároveň s odmítnutím modernistické a avantgardní literatury probíhá cosi, co bychom mohli označit jako orwellovské „přepisování literárních dějin“ tak, aby se prokázala legitimita nově nastoupeného kurzu. V tom sehrál důležitou roli Ladislav Štoll a jeho přednáška *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* /1950/, ale i práce Jana Mukařovského *Stranickost ve vědě a umění* /1949/, Zdeňka Nejedlého *O úkolech naší literatury* /1949/, Františka Buriánka *Proti buržoasní literární „vědě“ Arne Nováka* /1952/ a další. S výrazným kriticismem publicisté reflektovali soudobou západní literaturu, zejména existencialisty (Jean Paul Sartre je např. dobovou rétorikou označen za symbol *hniloby a úpadku, prototyp bahna*, E. Hemingway, W. Faulkner aj. jsou *smečka šakalů a patolízalů*). Naproti tomu byla s nekritickým obdivem vyzdvihována i sotva průměrná díla sovětské literatury.

Nově založený Svaz československých spisovatelů byl na rozdíl od zrušeného Syndikátu výběrovou organizací. O přijetí rozhodovalo politické angažmá autorů. Členství přinášelo celou řadu výhod. Byl aplikován sovětský vzor odměňování autorů podle rozsahu díla, a ne podle prodaných výtisků. To umožnilo preferovat režimní autory, a i proto přibylo autorů z povolání.

Přijetí těchto pravidel částí spisovatelské veřejnosti usnadňovala tradiční levicová orientace mnoha autorů, euforie z toho, že vzniká něco nového, ale i zbabělost, konformnost, bezpáteřnost. Byla to i příležitost vypořádat se s konkurencí, získat místo na slunci.

Různé akce směřovaly k tomu, aby se klasická literatura, ideově odpovídající současné době, stala masovou četbou. Příkladem byla jiráskovská akce spojená s vydáváním díla tohoto autora, národního demokrata a bytostného konzervativce, který byl v doslovech Zdeňka Nejedlého interpretován málem jako komunistický revolucionář. Důležitou roli hrál i Fučíkův odznak. Uchazeč musel prokázat znalost jednak několika klasických děl české literatury (Jirásek, Wolker aj.), současných autorů (Řezáč, *Nástup*, aj.), sovětských autorů (Boris Polevoj, *Příběh opravdového člověka*; Alexandr Fadějev, *Mladá garda* aj.) a politické literatury (*Lenin, Stalin, Kalinin, Gottwald mládeži*), které měly utvářet jeho politický profil. Knihy vycházely v masových nákladech patřičně komentované. Beletrie byla demonstrací správných postojů a ideových stanovisek, studnicí příkladných typů, které měly být vzorem mladé (a nejen mladé) generaci. Syndikát a posléze i Svaz spisovatelů organizoval i „komandýrovky". Vysílal spisovatele do továren, na stavby, poznávat „skutečný život", který se měl stát tématem soudobé tvorby. Spisovatelé se stávali patrony důležitých závodů či regionů, zajížděli tam pravidelně, pořádali besedy apod.

Literatura měla oslavovat budovatelskou práci, nové vztahy mezi lidmi, vyjadřovat lásku k Sovětskému svazu a jmenovitě ke Stalinovi, bojovat za mír, posilovat vazby k národům socialistického bloku a vyjadřovat nenávist k imperialismu. Básníkům starší generace dominoval **Vítězslav Nezval** skladbami *Stalin* /1949/, *Zpěv míru* /1950/, *Z domoviny* /1951/ a sbírkami *Křídla* /1952/ a *Chrpy a města* /1955/. Veršová technika těchto děl připomíná jeho avantgardní období. Obsah však tvoří oslava komunistické strany a jejích představitelů a budovatelského nadšení lidu. Pro Nezvala se ústředním tématem stala konfrontace minulého života chápaného jako život v bídě a vykořisťování a současné doby radostného budování. Nový věk a země spějící k socialismu jsou spojeny s láskou a mládím, svět na západ od našich hranic se stářím, vyžilostí a smrtí.

Mladý je ten, kdo obrozuje svět,
jenž upadl málem do rozvalin,

ať je mu šestnáct či sedmdesát let,
mladý ach mladý je soudruh Stalin.

[...]

Mladí jsou všichni, kdo nás převedli
do nové epochy s Klementem Gottwaldem v čele,
Mladý je Zápotocký, mladý je Nejedlý,
mladá je strana a její ručitelé.

Nezval: STM, *Křídla*, 1952, s. 15–16

Velkou vrstvu básní ze sbírky Křídla tvoří zdravice významným politickým činitelům. Vedle J. V. Stalina a Klementa Gottwalda je oslavován např. Ladislav Štoll a Václav Kopecký, architekti poúnorové kulturní politiky.

Vím, proč jsi tolik náš.
Nejen, že pojí nás jedna a táž víra,
nejen že stojíme tutéž společnou stráž …
V tvé pravici je meč a po tvém boku lyra…

Nejen, že máme společnou víru,
nejen, že máme společnou řeč,
též proto, že cestou, na pochodu k míru
i v našich rukou je vedle houslí meč!

Jíti za štěstím, toť jíti za Stalinem!
Proč je naše láska k Tobě veliká?
Proto, že jsi věrným Gottwaldovým synem,
proto, že jsi rodným bratrem Fučíka!

Nezval: Václavu Kopeckému, *Křídla,* 1952, s. 125

Pozoruhodné jsou básně určené památce přátel, tragicky zemřelého Konstantina Biebla a zejména Františka Halase. Psát v roce 1952 oslavné básně na tohoto básníka bylo odvážné, když ho Ladislav Štoll, rozhodující autorita kulturně politická, označil za básníka minulosti a vyloučil z české literatury. Objevila se i plejáda mladých autorů. Inspirací jim byla především lidová píseň s výrazným rytmem a rýmy, s jednoduchou metaforikou, ale také sovětské „častušky" čerpající náměty z aktuálního dění. Byli to například Vlastimil Školaudy, Jan Štern, Stanislav Neumann, Ivo Fleischmann, Michal Sedloň, dělničtí básníci Otto Ježek, Marie Kratochvílová, Marie Dušková, Jiří Havel a mnozí další. Prominentní pozici mezi nimi měl Pavel Kohout, který se stal oblíbeným básníkem svazáckých souborů.

Pavel Kohout /1928/ začal po maturitě (1947) studovat estetiku a divadelní vědu, studia dokončil v roce 1952. Během studií se významně angažoval jako člen kulturního kádru KSČ, vedl soubor Julia Fučíka, pracoval v mládežnické redakci Československého rozhlasu, krátce byl kulturním atašé v Moskvě (1949), působil i jako šéfredaktor časopisu Dikobraz. V roce 1952 nastoupil základní vojenskou službu, během níž pracoval v kulturní redakci časopisu Československý voják a v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého. V tomto období vydal knihy básní *Verše a písně* /1952/ a *Čas lásky a boje* /1954/. Jeho divadelní hra *Dobrá píseň* /1952/ se hrála s úspěchem na českých scénách a pronikla do zahraničí. Nejúspěšnějším dílem P. Kohouta v prvním období jeho tvorby byla hra *Taková láska* /1957/, v níž řešil oprávněnost sebevraždy mladé dívky, která ji spáchala z nešťastné lásky. Proti sobě postavil optimismus kolektivu a soukromé smutky s tím, že nakonec svou hrdinku neodsoudil tak, jak by odpovídalo dobovému pojetí. Hra byla hrána s velkým úspěchem i v SSSR a NDR. Kohoutova tvorba, na rozdíl od většiny knih budovatelské poezie, měla ohlas v prostředí svazáckých souborů, přinášela krom obligátních politických témat (oslava pracovních úspěchů, boj za mír, láska k SSSR, ke Stalinovi, ke KSČ a jejím předákům, nenávist k imperialistickému Západu apod.) i problematiku milostných vztahů mladých budovatelů a obránců socialismu.

Kamarádko moje milá,
napadnout snad mohlo tě,
že bych s tím svým nechodila,
kdyby nebyl v pěchotě.
A pěšák – to musím říci –
nezapře se nikdy v něm:
s ním dojdu až na radnici
usilovným pochodem.

[…]

Já nemohu zpívat skromně
radostí jsem bez sebe,
představte si, že se do mě
zamiloval SNB.
Pranic nedbám o starosti,
pranic nedám na řeči.
Vždyť u člena bezpečnosti
nejvíc budu v bezpečí.

Kohout: Častušky o znejmilejších, Čas lásky a boje, 1954, s. 85–87

Večer, až bude po průvodu
a měsíc pro vltavskou vodu
vnoří svůj džbánek do jezů,
vyjdeme spolu na nábřeží,
zamilovaní, krásní, svěží,
nu prostě – děti vítězů.

Kolem nás položí se město

tiché a spící, ale přesto
rozněcující srdce mé,
jakoby písně ulic ranních
ožily znovu v horkých dlaních,
když si je něžně stiskneme.

[…]

A kdyby někdy přes hranici
hnala se bouře třaskající –
právě ta láska, právě cit
vyšle nás proti smrti zpupné
a meč nám dá a přilbu upne
a povede nás vítězit.

Škoda, ach škoda, Karle Hynku,
že nemůžeš jen na vteřinku
s Petřína sejít mezi nás.
Jak by ti tady bylo krásně!
A jaké bys psal teprv básně,
když celý rok – je lásky čas.

Kohout: Čas lásky, *Čas lásky a boje,* 1954, s. 69–70

Pravidelný verš, výrazné rýmy, smysl pro rytmus, to byly vlastnosti, pro něž byla Kohoutova poezie často recitována. Přinášela iluzivní obraz radostného života v modelovém mládežnickém kolektivu.

Podobně jako poezie i próza ochotně přijímala úkoly spojené s aktuálními politickými cíli. Objevuje nová témata. Autoři jezdí mezi pracující načerpat pro svá díla látku ze světa továren a staveb. Poetika jejich děl se vrací před iniciační díla moderní prózy, která u nás zdomácněla

díky práci několika generací autorů. Ta byla založena na nových vyprávěcích způsobech, na hře s vypravěčem jakožto účastníkem děje, nespolehlivým vypravěčem apod., na nových kompozičních postupech, na technice introspektivní analýzy lidského jednání. V próze, kterou označujeme jako budovatelskou, se vypravěčské postupy zjednodušují. Příběh je rozvíjen v přirozené chronologii, psán korektním spisovným jazykem, vypravěč těchto románů ví, co je správné, a podle toho také příběh rozvíjí k pointě, která přináší modelové řešení konfliktních životních situací. Nikdo není na pochybách, kdo je kdo a jak mají lidé správně jednat. Hranice mezi dobrem a zlem je jednoznačně daná. Dobří jsou dělníci (zejména komunisté) a další pracující obětavě budující nový život, na druhém pólu stojí ti, kteří jim v tom překážejí: kapitalisté a jejich přisluhovači, agenti Západu, kulaci, mnohdy i intelektuálové zaujímající skeptický postoj k novému životu.

Ačkoli přestaly vycházet knížky populárního dobrodružného a sentimentálního čtiva, budovatelská próza čerpala z jejich žánrových vzorců: i v nich bylo jasné, kdo je kdo a co je správné, i v nich příběh končil vítězstvím dobra nad zlem. V případě budovatelských románů vítězným splněním plánu, potrestáním záškodníků a vstupem do zlatého věku, kdy lidé budou žít šťastně. Na tuto skutečnost upozornil Pavel Janáček ve svých pracích věnovaných problematice populárního čtení. Podle něj dochází ke splývání této literatury s budovatelským románem, braku s vysokou literaturou. Spojují je stejné postupy, typy postav, konflikty: výsledkem bylo, že se centrum populární literatury překrylo s centrem literatury umělecké, pozůstatky jednoho i druhého splynuly a vytvořily jedno prominentní centrum nové literární kultury. Návrat do ráje jednotné literatury, kdy klasikové píší pro lid a lid čte své klasiky, byl dokonán. Velmi produktivní byl žánr románové kroniky, vyprávějící v přirozené chronologii přehledné příběhy skupin výrazně typizovaných postav. Budovatelské romány se točily okolo několika problémů: dosídlování pohraničí (Václav Řezáč, *Nástup* /1951/ a *Bitva* /1954/; Bohumil Říha, *Země dokořán* /1950/, *Dvě jara* /1952/), svět velkých staveb, zejména přehrad (Zdeněk Pluhař, *Modré údolí* /1954/), znárodnění a převzetí továren z rukou neschopného kapitalistického majitele do rukou dělníků (Květoslav František Sedláček, *Luisiana se probouzí* /1952/, *Závod ve stínu* /1954–1960/, 3 sv.; Jan Otčenášek, *Plným krokem* /1952/). Dalším velkým tématem byla kolektivizace zemědělství (Pavel Bojar, *Jarní vody* /1952/, Josef Věromír Pleva, *Jediná cesta* /1954/). Cílem těchto děl bylo – mimo jiné – *rozmetání falešného obrazu*

vesnice v ruralistické próze a propagace kolektivizace, která měla nejen zvýšit výrobu, ale také narovnat podle dobového názoru i pokřivené vztahy mezi lidmi.

Mezi nejvíce ceněná díla patřilo pokračování předválečného románu *Lidé na křižovatce* /1937/ **Marie Pujmanové** (roz. Hennerová, 1893–1958) *Hra s ohněm* /1948/ a *Život proti smrti* /1952/. Pujmanová obsáhla časový úsek našich dějin od 30. let po osvobození. Pujmanová staví své romány na kontrastních příbězích dvou rodin, rodiny levicových intelektuálů, aktivně se zapojujících do protifašistického odboje, a druhé, proletářské, jejíž členové se obtížně orientují ve společenské situaci a jen někteří z ní nacházejí správné místo ve světě. Ikonou tehdejší literatury se staly pak romány **Václava Řezáče** (1901–1956) *Nástup /1951* a *Bitva /1954/,* oba oceněné státní cenou. Řezáč v nich zachytil dramatické události bezprostředně po roce 1945 a obrátil pozornost k pohraničí.

Pro Václava Řezáče je poválečné pohraničí laboratoří nových lidských vztahů. Schyluje se k odsunu Němců a dosídlení českými obyvateli. Vazby mezi lidmi, kteří sem přicházejí z různých míst, z různých důvodů a s různou zkušeností, se teprve rodí. Teprve zde se ukazuje jejich charakter, zda patří k uvědomělým a poctivým budovatelům nového pořádku, nebo jsou jen kořistníci sobecky hledající svůj prospěch. Hranice mezi dobrem a zlem, z počátku nezřetelná, se postupně rýsuje. Toto rýsování hranice signalizují drobné detaily, způsob oblékání postav, řeč, záliby. Pozitivním signálem jsou upracované ruce, nedbalý zevnějšek, lhostejnost k příjemnostem běžného života. Naproti tomu záporným signálem je láska k přepychu a pěstěný zevnějšek.

Osou Nástupu je politický boj, důležité místo mají dlouhé scény politických schůzí a diskuzí. Osobní problémy postav jsou zachyceny jen na okraji onoho velkého procesu společenských změn, k němuž společnost nastupuje, jejich řešení vyplývá z ní a odpovídá jí. Charakteristicky Nástup nekončí avizovanou svatbou ústřední dvojice Zdeny a Bagára, jak by snad čtenář očekával. Končí politicky akcentovanou scénou emotivního loučením s Rudou armádou, která poté, co splnila svůj úkol porazit fašistické Německo a pomoci v osvobozené zemi nastartovat cestu k novému společenskému uspořádání, se vrací domů. Zdena uvažuje o tom, že ji s manželem spojuje nejen láska, ale, a snad i především, společný cíl, jímž je vybudování společnosti podle sovětského vzoru. Rozhovor, v němž mu sděluje, že čeká dítě, je zarámován diskuzí o nedostatku surovin pro výrobu kuličkových ložisek. Individuální životy lidí

znamenají málo ve srovnání s problémy společnosti, v tomto případě se znárodněním, kolektivizací zemědělství, vyrovnáváním se se záškodnickými akcemi reakcionářů.

Důležitou roli hrála v poúnorových letech historická próza, vzorem jí byl Jirásek svým pojetím dějin jako dějin lidových hnutí. Husitství, zbavené ovšem svého náboženského základu, se stalo důležitým tématem i pro další autory. Jeho obraz jako jakési protokomunistické společnosti se objevil zejména v dílech Miloše Václava Kratochvíla *Pochodeň* /1950/ a *Mistr Jan* /1951/, které zpopularizovalo též filmové zpracování (Jan Hus /1954/). Zájem se obracel k lidovým povstáním a selským bouřím (Vladimír Neff, *Srpnovští páni* /1953/; Václav Kaplický, *Čtveráci* /1952/ a *Železná koruna* /1954, 1955/), k počátkům dělnického hnutí, kde nalezl své téma Adolf Branald (*Chléb a písně* /1952/) a zejména Antonín Zápotocký, který v románech *Vstanou noví bojovníci* /1948/, *Rudá záře nad Kladnem* /1951/ a *Rozbřesk* /1956/ zpracoval životní osudy svého otce Ladislava Zápotockého, jedné ze zakladatelských osobností sociálně demokratické strany, jejího předáka a dělnického básníka.

Na politickou situaci pružně reagovaly drobnější útvary, povídky, črty a fejetony. Autoři tu volí jinou strategii. Romanopisci svá témata monumentalizují, vypravěč dává najevo, že společenské změny, které jsou jeho tématem, jsou součástí velkého historického procesu a zdůrazňuje roli kolektivu, který je víc než jednotlivec. V povídkách se objevuje osobnější tón, jde o vyprávění o jednotlivcích, o jejich zkušenostech. Vypravěč často vypráví z perspektivy dělníka či drobného zemědělce, také jazyk, v románech přísně spisovný, se poněkud posouvá k hovorovosti (Jan Drda, *Krásná Tortiza* /1952/; Jiří Marek, *Z cihel a úsměvů* /1953/; Ema Řezáčová, *Proudy* /1954/; Bohumil Říha, *Setkání pod lesem* /1953/; Jan Weiss, *Příběhy staré i nové* /1954/). Důležitou tematickou vrstvou byly povídky, které se vztahovaly k mezinárodní politické situaci a které vyznívaly jako obžaloba západního světa imperialismu a vykořisťování, jak znělo dobové klišé (František Kubka, *Malé povídky pro Mr. Trumana* /1951/, *Picassova holubice* /1953/; Norbert Frýd, *Meč archandělů* /1954/; Ludvík Aškenazy, *Sto ohňů* /1952/, *Vysoká politika* /1953/). Dávaly příklady hrdinství při obhajobě „tábora míru a socialismu" (Rudolf Kalčík, *V hraničních horách* /1954/; Marie Majerová, *Divoký západ* /1954/; Milan Kyselý, *Moje rota* /1956/).

Pohled na udělené státní ceny naznačuje, v čem viděl v první polovině 50. let režim hodnoty. Ocenil ze starších ty, kteří s ním spolupracovali, aktivně se podíleli na prosazování nové

kulturně politické orientace, ale měli i mimoliterární zásluhy – denunciace, štvanice na autory, kteří se dostali do politických problémů, angažmá ve společenských strukturách. Ceněni jsou socialističtí klasici, lidé mající jméno a prestiž z 30. let, kteří správně chytili vítr a stali se prominenty nového režimu, ale i mladí autoři bez minulosti, opět především pro jejich politickou angažovanost.

Literatura mimo oficiální struktury

V předúnorovém kulturním životě běžně vedle sebe koexistovaly různé umělecké směry a různé poetiky. Vycházely časopisy různé orientace, soukromá nakladatelství do svých edičních plánů zařazovala autory vesměs podle jiných než ideologických kritérií. Po únoru 1948 vznikla naprosto nová situace. Kulturní prostor byl striktně vymezen politickými cíli a uzavřen pro autory, kteří se nezapojili do nových úkolů, respektive jimž bylo toto zapojení znemožněno. Státem kontrolovaná nakladatelství a literární časopisy, které nahradily zrušené předúnorové, byly otevřeny jen autorům, kteří byli členy Svazu československých spisovatelů, a těm, kteří svým dílem splňovali nároky komunistické kulturní politiky. Nebyla to vždycky jen volba autorů, zda půjdou s novým režimem nebo ne. Často, ne-li většinou, rozhodnutí o tom, kdo patří či nepatří do současného kulturního proudu, kdo je v nových poměrech přijatelný a kdo ne, bylo dáno politickými (a nevylučme i osobními) důvody. Nastolený totalitní systém různými mechanismy bránil komunikaci mezi různými kulturními proudy. Ty tu ale přesto existovaly.

Z literatury vydávané v oficiálních nakladatelstvích přežilo svou dobu jen málo. Vracíme-li se k literatuře prvního pětiletí po únoru 1948, jako trvalé hodnoty vnímáme většinou díla jiná než ta tehdy oficiálně nejoceňovanější, díla vesměs v době svého vzniku kritizovaná (Jaroslav Seifert, *Píseň o Viktorce*; František Hrubín, *Hirošima*; Jiří Weil, *Život s hvězdou*) či ineditní (Jiří Kolář, *Dny v roce*, *Prométheova játra*, *Mistr Sun o básnickém umění*; *La Saletta* Jana Zahradníčka; *Poupata* a *Jarmilka* Bohumila Hrabala; na konci čtyřicátých let napsal Josef Škvorecký i *Zbabělce*). Nepochybné místo v české próze té doby má exilová tvorba Egona Hostovského, do padesátých let spadá i významná část díla Milady Součkové a básně Jiřího Kovtuna a Pavla Javora, vzniklé již v exilu.

Exiloví autoři (do ciziny odešla řada významných tvůrců: Egon Hostovský, Jan Čep, Milada Součková, Ferdinand Peroutka, Zdeněk Němeček, Pavel Javor, Jiří Kovtun, Ivan Blatný a další) stále představovali živou větev české literatury. Vesměs věřili v brzký návrat domů, exil chápali jako přechodnou situaci. Nerezignovali na tvorbu ani se nevzdávali snahy ovlivňovat situaci doma. Od roku 1951 začalo vysílat Rádio Svobodná Evropa, kde řada exulantů našla uplatnění, postupně vznikly exilové časopisy (*Nový život* /1949/, *Sklizeň* /1953/, *České slovo* /1955/, více než třicet let vycházelo *Svědectví*, jehož hybnou silou byl Pavel Tigrid) i exilová nakladatelství.

Jen nemnoha exilovým autorům se podařilo, že jejich díla měla ohlas i mimo česky mluvící diasporu. Egon Hostovský patřil k nejvýznamnějším z nich. Většinou ale autoři českého exilu zůstávali uzavřeni do svého rodného jazyka. Kontakt s domovem byl minimální a většina z nich dodnes zůstala českému čtenáři prakticky neznámá. Milada Součková (1899–1983) zakotvila na univerzitách v USA a vedle poezie (*Gradus ad Parnassum* /1957/, *Pastorální suita* /1962/, *Alla Romana* /1966/, *Sešity Josephiny Rykrové* /1981/) a prózy (*Neznámý člověk* /1962/) psala i odborné práce (*A Literature in Crisis: Czech Literature 1938–1950* /1954/, *The Czech Romantics* /1958/, *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* /1964/, *A Literary Satellite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* /1970/). Jan Čep se usadil ve Francii. Výrazem snahy udržet jakési povědomí o české kultuře v exilu se promítalo do snah o publikace kolektivního rázu. Vycházely antologie české exilové literatury (*Neviditelný domov* /1954/, *Čas stavění* /1956/, *Peníz exulantův* /1956/). Významnou osobností poúnorového exilu byl Ferdinand Peroutka, vůdčí osobnost „třetího odboje".

Ferdinand Peroutka /1895–1978/ získal jméno jako významný novinář už za první republiky. Patřil mezi Čapkovy pátečníky, jeho jméno je spojeno především s týdeníkem Přítomnost, kterou na podnět T. G. Masaryka založil a redigoval /1924–1939/. Působil též v některých denících (Tribuna, Lidové noviny) jako politický komentátor i literární kritik. Na počátku okupace byl zatčen a vězněn v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. Po návratu působil jako šéfredaktor Svobodných novin a týdeníku Dnešek, byl i poslancem Prozatímního Národního shromáždění. V únoru 1948 odešel do exilu, kde v letech 1951–1961 řídil československé oddělení rozhlasové stanice Svobodná Evropa. Od roku 1950 až do své smrti žil v USA. Jeho předválečná činnost byla spojena s prací novinářskou. Je především autorem politických dějin Československé republiky *Budování státu* /1933–1936/, v nichž analyzoval prvních pět let nového státu (dílo nebylo dokončeno), a několika svazků publicistických prací, např. knihy esejů *Jací jsme* /1924/, v níž se zamýšlel nad národním charakterem. *Demokratický manifest* /1959/, napsaný v exilu, byl přeložen do řady jazyků. V posledních letech života se věnoval i beletrii. Vrátil se především ke svému dramatu *Oblak a valčík* /1948/, které napsal ještě doma, a jeho téma zpracoval do stejnojmenného románu. Druhý Peroutkův román *Pozdější život Panny* /1980/ vyšel až po jeho smrti. Krom toho je autorem dalších dramat, *Šťastlivec Sulla* a *Kdybych se ještě jednou narodil*. Jeho témata, vesměs

historická (římské dějiny, Johanka z Arku, nacistické Německo), byla příležitostí k úvahám o problémech moderního světa.

Zdeněk Němeček /1894–1957/ působil před první světovou válkou jako zástupce firmy Laurin a Klement v Moskvě, po jejím vypuknutí vstoupil do České družiny a posléze do legií. Za bolševické revoluce byl vězněn, podařilo se mu uprchnout, přidal se k československému oddělenému praporu v armádě generála Kornilova. Po válce se stal důstojníkem z povolání a posléze i diplomatem. Po obsazení republiky nacisty působil v Národní knihovně, záhy ale odešel do penze. Za války pracoval v odboji, byl i vězněn. Po válce znovu vstoupil do diplomatických služeb, v roce 1948 rezignoval a odcestoval do Ameriky. Žil v Kanadě a později v USA, zemřel v Německu. Jeho reportáže a cestopisné črty byly založeny na osobních zkušenostech z obou válek (*Ostrovy smaragdového růžence. Západoindický deník* /1940/*, Dopisy ze Senegambie* /1938/*, Islandské dopisy* /1948/). Řada jeho románů, soustředěných na vystižení různých lidských typů, tematizuje touhu člověka po svobodě (*Na západ od Panonie* /1935/, *New York: Zamlženo* /1932/, *Ďábel mluví španělsky* /1939/, *Evropská kantiléna* /1945/ aj.). V románech, které napsal v exilu, líčí osudy českých a slovenských emigrantů v USA, situaci lidí, kteří ztratili domov (*Tvrdá země* /1954/*, Stín a jiné povídky* /1957/ a *Bloudění v exilu* /1958/). Napsal i řadu dramat (*Začlidský život?* /1936/, *Most* /1938/, *Penězokaz* /1946), rozhlasových her a povídkových knih. Část jeho tvorby z posledního období nebyla vydána.

Pavel Javor (vl. jm. Jiří Škvor /1916–1981/). Svůj pseudonym začal užívat až v emigraci. Byl synem zemědělce, který se za 1. republiky stal poslancem Národního shromáždění za agrární stranu. Studoval práva. Aktivně se účastnil politického života v okruhu agrární strany, byl členem literární skupiny Aktivisté. Za války byl internován v pracovním táboře, po roce 1945 dokončil studia a získal titul JUDr. Poté, co byla agrární strana po válce zakázána, vstoupil do národně socialistické strany a byl redaktorem Svobodného slova. V roce 1948 na něj byl vystaven zatykač. Za hranice odešel za dramatických okolností bez ženy a syna. Protloukal se Německem a Kanadou jako pomocný dělník, kovboj apod., pak působil jako politický a právní poradce Mezinárodní organizace pro uprchlíky. Byl redaktorem Radio Canada, 1955–1960 studoval externě na humanitní fakultě v Montrealu, postupně se orientoval na slavistiku a roku 1962 se stal v tomto oboru univerzitním profesorem. Byl významnou osobností kanadské slavistiky, zabýval se zejména českým a polským romantismem a literaturou reflektující první

světovou válku. Založil v Montrealu Slovanské nakladatelství a vedl v něm knižnice Dobrá kniha a Bílá růže.

Doma pod jménem Jiří Škvor vydal šest básnických sbírek vesměs milostné a reflexívní lyriky, např. *Zlatokop* /1938/, *Vítr v krovech* /1941/, *Mladý čas* /1941/, *Modré studánky* /1944/, *Kalendář* /1946/, *Polnice* /1946/. Je v nich zřejmá vazba na venkovské prostředí, pojetí rodné země jako zdroje životní jistoty. V exilu pod pseudonymem Pavel Javor vydal v letech 1951–1981 dalších patnáct básnických knih. Vyjadřují stesk po domově, pocit vykořeněnosti, smutek, např. *Daleký hlas* /1953/, *Nad plamenem píseň* /1955/, *Hořké verše* /1958/, *Nedosněno, nedomilováno...* /1964/, *Plamen a píseň* /1981/, vyšlo i několik výborů z jeho tvorby, některé sbírky vyšly paralelně česky i francouzsky. Přispěl do řady sborníků exilové tvorby. Svůj život zachytil v autobiografickém románu *Kus života těžkého* /1967/.

Jiří Kovtun /1927–2014/ pocházel z Podkarpatské Rusi, 1947–1948 studoval práva. Po r. 1948 odešel do exilu, působil v redakci Svobodné Evropy a Hlasu Ameriky. Vysokoškolskou kvalifikaci v oboru knihovnictví získal v USA, od roku 1977 pracoval v Kongresové knihovně ve Washingtonu. Po básnickém období (sbírky *Blahoslavení* /1953/, *Tu-Fuův žal* /1954/), psal prózu (*Pražská ekloga* /1973/, *Zpráva z Lisabonu* /1957/). Překládal též z ruštiny (Pasternak, Brodskij, Mandelštam).

Zatímco exil ztrácel kontakt s domovem a řada autorů, kteří zůstali doma, byla ve vězení (ve vykonstruovaných procesech byli odsouzeni k mnoholetým žalářům zejména katolicky orientovaní autoři, např. Václav Renč, Jan Zahradníček, Josef Knap a mnozí další), na okraji literárního provozu přežívali autoři, kteří se nezapojili do oficiálního proudu, ale unikli stigmatu nepřítele nového režimu. Jejich prostor k tvorbě se však značně zúžil. Většinou živořili na podřadných místech v technických redakcích, někteří byli odesláni „do výroby“. Když neměli šanci uveřejňovat svá původní díla, věnovali se překladatelství, často kryti jmény přátel, trpěným únikem byla i tvorba pro děti. Díky tomu vznikla např. celá řada textů Františka Hrubína, básníka, který se ocitl v nemilosti pro skladbu *Hirošima* /1948/. Hrubínovy dětské knížky se staly klasikou dětské literatury, ať již to byly básně, převyprávěné národní pohádky, nebo jen leporela pro nejmenší (*Ladův veselý přírodopis* /1950/, *Je nám dobře na světě* /1951/, *Hrajte si s námi* /1953/, *Kuřátko a obilí* /1953/, *Hrajeme si celý den* /1955/, *Pohádka o Květušce a její zahrádce* /1955/, *Špalíček pohádek* /1957/ aj), pro něž se stal milovaným básníkem

ovlivňujícím víc než kdokoli jiný estetickou vnímavost nejmladší čtenářské a předčtenářské generace.

Neformální uskupení tvořili autoři někdejší Skupiny 42. Přirozeným centrem tohoto přátelského kroužku byl Jiří Kolář, volně komunikovali s Václavem Černým, Františkem Hrubínem a dalšími. Patřil k nim např. Josef Hiršal a Jan Hanč.

Jan Hanč /1916–1963/ vystudoval obchodní akademii, po jejím absolvování v roce 1935 byl obchodním zástupcem, po roce 1948 plánovačem v ČKD. Věnoval se lehké atletice (200 m sprint), po ukončení aktivní dráhy se stal lehkoatletickým trenérem. Napsal několik odborných trenérských spisků. V letech 1945–1948 se sblížil se Skupinou 42, v roce 1948 byla vydána jeho básnická sbírka *Události.* Pod týmž titulem (v Torontu pod titulem Sešity) byla tato sbírka rozšířena o deníkové záznamy z posledních let života a vydána až po roce 1995, kdy se stala prvořadou kulturní událostí. Hanče se Skupinou 42 spojovala touha vyjádřit nezprostředkovaný životní prožitek. Podobně jako Jiří Orten v denících, Jiří Kolář ve sbírkách Dny v roce a Roky v dnech či Josef Hiršal ve Vínku vzpomínek a memoárech Let let, které vznikly ve spolupráci s Bohumilou Grögerovou, vycházel ze specifického pojetí deníku jako literárního textu.

je-li poesie zbytečná
je zbytečný i život
bohužel zdá se často
že tomu tak je

Hanč: *Události*, 1995, s. 50

Josef Hiršal /1920–2003/ vystudoval učitelský ústav, za války pracoval na různých místech jako lesnický manipulant, po osvobození v redakci Svobodného slova a v nakladatelství Orbis. Po únoru 1948 musel z nakladatelství odejít, nějaký čas pracoval jako pomocný dělník v ČKD, posléze se dostal jako propagační pracovník do nakladatelství Brázda, později Naše vojsko a Československý spisovatel. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje především knihy básní (*Vědro stříbra* /1940/, *Noclehy s klekánicí* /1942/, *Studené nebe* /1944/). Nejvýznamnější je jeho kniha experimentální poezie *JOB-BOJ,* kterou vytvořil spolu s Bohumilou Grögerovou. Pro poznání

poúnorové doby jsou velmi cenné jeho memoárové knížky, které se objevily nejprve v samizdatu: *Vínek vzpomínek* /1987 a 1989/ (cena Toma Stopparda) a *Let let* /1987 a 1988/, s Bohumilou Grögerovou). Je autorem řady knížek pro děti, které jsou vesměs adaptací tradičních látek (Paleček, Kocourkovští, Enšpígl aj.), a byl velmi plodným překladatelem. Překládal z třinácti jazyků, s výjimkou němčiny vesměs s jazykovými spolupracovníky. Jeho překlady vycházely většinou pod jménem těchto spolupracovníků nebo pod vypůjčenými jmény. Nejvýraznější jsou jeho překlady Christiana Morgensterna, který byl do té doby považován za autora nepřeložitelného.

Surrealisté po roce 1945 zažili krátké období, kdy mohli publikovat a rozvíjet své aktivity. Jejich tvorba, zejména výtvarná, měla mezinárodní ohlas. V roce 1947 byla obnovena činnost Surrealistické skupiny. Vůdčími osobnostmi byli Karel Teige, Vratislav Effenberger a Karel Hynek, k surrealismu se hlásili mladí začínající autoři, surrealistické skupiny spontánně vznikaly i na gymnáziích v regionech. Po roce 1948 se situace radikálně změnila a surrealisté se opět museli stáhnout do podzemí. Po smrti Karla Teiga se vůdčím teoretikem stal Vratislav Effenberger. Přesto se jejich činnost rozvíjela díky přátelským vazbám, které spojovaly různá menší uskupení, z nichž některá vznikla již za války (Skupina Ra, Libeňští surrealisté, Spořilovští surrealisté aj.). Prezentovali svou tvorbu ve strojopisných sbornících vydávaných s ohledem na tiskový zákon vždy jen v jediném exempláři. S obdobím 1947 je spojeno vydávání *Znamení zvěrokruhu,* v letech 1953–1962 vyšlo pět sborníků pod titulem *Objekt 1–5*. Stejně jako před válkou, kdy důležitou roli hráli výtvarníci Toyen a Jindřich Štyrský, byli nyní aktivními členy surrealistické skupiny malíři Josef Istler, Václav Tikal a Mikuláš Medek. Poválečný surrealismus se lišil od surrealismu let třicátých. Proti fantasknosti a snovosti zdůraznil reflexi drsnosti a krutosti světa, ve kterém se tvůrci pohybovali. Bretonovu nadrealitu nehledali nikde jinde než ve skutečnosti, zkušenost nacistické a stalinistické totality je poučila o tom, že obludy nemusejí vytvářet svou fantazii, ale že je obklopují v každodenní realitě.

Vratislav Effenberger /1923–1986/ byl po Teigově smrti klíčovou postavou českého surrealismu. Vzděláním byl chemik. Zároveň s chemickým inženýrstvím studoval na Karlově univerzitě estetiku. Od počátku 50. let směl vykonávat jen dělnická povolání, až na konci 60. let mohl spolupracovat s Československým filmovým ústavem a Výzkumným ústavem filmové techniky, krátce byl zaměstnán ve Filozofickém ústavu ČSAV /1968–1970/. Po podpisu Charty

77 směl opět vykonávat jen dělnická povolání. Jeho rozsáhlé teoretické dílo (např. monografie o Karlu Teigovi, o Karlu Hynkovi, Surrealismus, Vědomí a imaginace), stejně jako osm básnických knih, divadelní hry a další texty zůstaly zatím nepublikovány.

Zbyněk Havlíček /1922–1969/, syn prozaika Jaroslava Havlíčka, v roce 1943 ustavil s Rudolfem Altschulem, Liborem Fárou, Františkem Jůzkem a Robertem Kalivodou *Skupinu spořilovských surrealistů*. Vystudoval psychologii a živil se až do své smrti – zemřel na leukémii – jako klinický psycholog a psychoterapeut v psychiatrických ústavech. Během svého života publikoval jen odborné texty vázané na svoji psychologickou praxi a časopisecky některé básně, poprvé v roce 1966 v časopise Orientace. Jeho básnické texty *V azuru zakletá*, 1941; *Menhiry*, 1943; *Zem zemřít*, 1945; *Meteory*, 1944; *Odvahu!* (vydání bylo v roce 1948 zakázáno); *Stalinská epocha*, 1951; *Miluji, tedy jsem* (vydání v roce 1968 překazil srpnový vpád pěti armád Varšavského paktu do Československa) aj. byly oficiálně vydány až po jeho smrti v souborném vydání *Otevřít po mé smrti* /1994/ ediční prací Jiřího Brabce či výběrově časopisecky, případně zůstávají dosud v rukopisech. V básních, které vznikly po roce 1948 (cykly *Karlotta*, *Žiji život a píši báseň, Plivnutí na prapor*, *Útěk z katastrof* aj.), se erotické téma mísí s tématem politickým. V samizdatu vyšly texty posmrtně péčí Vratislava Effenbergera. Podílel se na rukopisných sbornících, které vydávala surrealistická skupina: *Objekt 3* /1958/, *Objekt 4* /1960/, *Surrealistické východisko* /1969/, *Psychoanalýza v diskuzi* /1969/.

Viděl jsem
Inteligenci
Bezmezně zkorumpovanou
Pomáhající vytvářet vědu plechovým držkám
Poklopce mrtvých zaplácnuté národními pohřby
Mrtvoly živých galvanizované u příležitosti Velkých Výročí
Dehtující silnice svými mozky
Pro parní válce s křečovými žilami
A beztvarým nákladem těch kteří se vezou

Slyšel jsem ptáky svítání
Na hrdle monstrprocesů
Jako poslední krůpěj

Viděl jsem iluminovaný pot v podpaždí dělníka
Narychlo vyzdobeném na střílny pro tajemníky
Viděl jsem jak z těla proletariátu jsou rvány bifteky
Pocukrované jsou mu předkládány v závodních kuchyních
Kde na plakátech se ukazuje socialismus jako cudná kurva
A zatím proletariát zbytněl do pracujících
A zatím pracující zhubli do proletariátu
A to všechno se posralo jako jeden lid

Havlíček: Viděl jsem ňadro, *Otevřít po mé smrti*, 1994, s. 153–154

Uspáván potůčkem došel jsem až k stanové základně ÚV
Křik hus a nářek cirkulárky mne provázel
A hlasování jako ranní rozcvička
Daleko vpředu před rámusícími ekonomickými vleky
Pravnučky gilotin zde pletly svetry generální linie

Havlíček: Uspáván potůčkem, *Otevřít po mé smrti*, 1994, s. 284

Karel Hynek /1925–1953/ vystudoval obchodní akademii, krátce pracoval na ředitelství státních statků a jako skladník. Nastoupil prezenční vojenskou službu, byl ale propuštěn poté, co byla u něj zjištěna tuberkulóza. Žil bohémským životem, experimentoval s alkoholem a dohady se také vedou o LSD. Zemřel ve dvaceti osmi letech na uremii. Většina jeho prací zůstala za jeho života v rukopisech, jedná se např. o soubory básní *Zkouška*, 1945; *Babička po pitvě*, 1946; *Inu, mládí je mládí*, 1948; *Ikarské hry*, 1948–1951; *Deník malého lorda*, 1952; *Žer*

nehty stranou, 1950; divadelní hry (s Vratislavem Effenbergerem) *Poslední umře hlady* a další texty. Účastnil se sborníků vydávaných surrealistickou skupinou. Pro jeho tvorbu je charakteristický černý humor a smysl pro absurditu, stejně jako erotická otevřenost stavěná do sarkastického světla. Jeho texty vyšly v souborném vydání *S vyloučením veřejnosti* /1998/.

Egon Bondy /1930–2007/, vlastním jménem Zbyněk Fišer, pocházel z rodiny československého generála. V roce 1947 přerušil studium na gymnáziu, do roku 1957 žil velmi nekonformní život bez stálého pracovního poměru na hranici ilegality (povinnost pracovat byla tehdy dána zákonem). Po maturitě studoval dálkově na FF UK filozofii a psychologii a pracoval jako noční hlídač. V roce 1961 obhájil diplomovou práci Příspěvek k problematice marxistické ontologie, 1967 získal titul PhDr. a CSc. za práce Otázka bytí a existence a Útěcha z ontologie. Od toho roku mu byl přiznán plný invalidní důchod. Roku 1950 založil s Ivo Vodseďálkem samizdatovou edici *Půlnoc*, kde tiskl své práce, a v letech 1968–1969 vedl s Petrem Uhlem politickou stranu nezávislé marxistické levice (byl vlivem Záviše Kalandry trockistou). Napsal politologické práce analyzující vývoj ve východní a střední Evropě, které zůstaly v rukopisu. Byl vůdčím teoretikem českého undergroundu, do jehož okruhu patřili zejména Jana Krejcarová (dcera Mileny Jesenské), Ivo Vodseďálek, výtvarník Vladimír Boudník, Bohumil Hrabal aj., s nimiž na protest proti sílícímu antisemitismu vydal samizdatový sborník *Židovská jména.* Od té doby používal pseudonym Bondy. Jeho texty zhudebnili The Plastic People of the Universe. Básnické dílo vychází od r. 1998. Napsal asi 40 básnických sbírek, např. *Totální realismus* /1950/, *Trapná poezie* /1951/, *Velká kniha* /1952/, *Kádrový dotazník* /1967/, *Zápisky z počátku let sedmdesátých* /1972/, *Sbírečka,* /1974/, *Chcípání* /1984/, aj. Prozaické dílo, které vznikalo zejména od sedmdesátých let, vycházelo nejprve v exilových nakladatelstvích: *Invalidní sourozenc*i /1981/ a *Sklepní práce* /1988/ v Torontu, *Pražský život* /1985/ v Mnichově aj. Souborné vydání děl Egona Bondyho začalo vycházet péčí Martina Machovce nejprve jako samizdatová edice, na niž po roce 1989 navázaly další svazky, které prezentují jeho rozsáhlé dílo v úplnosti.

Brutalita surrealistické a zejména undergroundové tvorby nápadně kontrastuje s idylickou poezií prorežimních básníků. Svět, o kterém píší, není svět šťastný a krásný jako v oficiálně tištěných textech, je zabydlen příšerami, které ohrožují vše kolem sebe a navzájem se požírají. V tomto světě není místo pro krásu, není zde vidina šťastných zítřků, nastávajícího zlatého

věku, o kterém pěli autoři oslavení státními cenami a zvučnými tituly, ale nacházíme zde pocit rozpadu, zkázy, katastrofy. Erotické motivy, stejně jako motivy nemoci, sociálního vyloučení, jemuž byli podrobeni, i opovržení služebnou oficiální kulturou šokují svou otevřeností a drsností a snad i odpuzují slovní vulgaritou. Jsou však gestem hrdého a svobodného ducha, který se neskloní před totalitou, nesníží se ke kompromisu a ke lži, která by mu umožnila „normálně“ žít.

První „obleva“

Postupně se klima mění: Stalinova smrt v roce 1953 nepřinesla uvolnění automaticky ani rychle, zprávy ze Sovětského svazu o kritice stalinské politiky kající naznačují, zejména po 20. sjezdu KSSS, i změnu kurzu oficiální literatury. Projevuje se únava z přílišné politické exponovanosti. Reprezentativní *Básnický almanach* na rok 1954 přináší téma vztahu soukromého a veřejného člověka a téma návratu do dětství. Antonín Novotný, 1. tajemník Ústředního výboru KSČ, tedy nejvyšší představitel režimu, na 10. sjezdu KSČ (1954) tyto tendence kritizoval jako *nepřijatelné sklony k liberalismu, pramenící z nepochopení velikého společenského poslání umění*. Konstatoval, že se někteří umělci ubírají vyšlapanými cestami, vyhýbají se současné tematice, u některých se projevuje přeceňování formy proti obsahu. V poezii se podle jeho autoritativního názoru projevuje povrchní sentimentálnost, která je, jak zněla dobová fráze, *cizí našemu lidu.* Přesto se *„frézismus“* budovatelské poezie vyžívá. Inspiraci pro tuto změnu hledají umělci celkem logicky u meziválečné avantgardy (byla přece převážně komunistická), ovšem ideologicky přizpůsobené novým poměrům. Zdůrazňují imaginativnost poezie a cítí potřebu obhajovat některé výrazové prostředky, které jsou spjaty s objevy avantgardní poetiky. Důležitým hlasem v těchto diskuzích se stala stať Milana Kundery *O sporech dědických* /1955/.

Milan Kundera /1929/ se svými prvními knihami, sbírkou básní *Člověk zahrada širá* /1955, přepracované 1961/ a skladbou *Poslední máj* /1955/ zařadil do proudu poúnorové budovatelské poezie. Ve skladbě Poslední máj rozvíjí fučíkovský mýtus na pozadí ustálených kulturních a literárních topoi: objevuje se tu odkaz na jánošíkovského lidového hrdinu, který bohatým bral a chudým dával, hanáckého krále Ječmínka, ale také v dobovém kontextu dostn politicky odvážná aluze na biblický motiv pokušení Krista, jemuž Fučík, stejně jako Kristus, odolává. Parafráze Máchových veršů – Mácha nebyl tehdy chápán jako nepochybná součást literárního kánonu – je též dost provokující.

A zvolna nahýbá si sklenici
a srká víno, jakoby v něm pil
svou zemi, širou, mlčící,
kde jako chlapeček v obilí zabloudil,

a usnul na mezi
pod zlatým nebem žita.
Tu zemi dětství, v níž si hrál
a prchavý cval hodin nepočítal.
Tu zemi dobrou, mateřskou,
v které mu bylo hej,
která, až nejhůř bude mu,
zas něžně schová jej.

Kundera: *Poslední máj*, 1955, s. 19

Fučík se ztotožňuje se silou země, s přírodou, je ztělesněním celé komunity:

Střílejte do nás a my přece
budeme živi v stromech, v řece,
do trnů růží utečem se,
budeme všude v patách vám,
my osedláme uragan,
budem vás hlídat z drápů ptáků,
i se zobáků
vran!

[…]

„Palte do mne! Dobrá!
Až však k zemi padnu,
mou valašku zvednou
ruce kamarádů.
Nepřestane boj!

Ze sta pušek palte!
Ale vaše rány
ozvěnou se vrátí
od východní strany
jako hromů roj!

[…]

holoubku, posle můj
tu zemi pozdravuj,
tu zemi překrásnou,
kde Böhmů nebude!“

Kundera: *Poslední máj,* 1955, s. 29–34

Průlom do dobových klišé přinesla jeho sbírka *Monology* /1957, přepracováno 1965/. Je sice soustředěna k problémům současného člověka, jak se v té době patřilo, ale tento člověk není pro Kunderu abstraktní částečkou kolektivu pracujících bez individuality. Je to především milostná poezie, i když ne poezie milostné idyly. Zachycuje člověka ve chvíli partnerské krize. I když Milan Kundera se v pozdější době staví ke své rané tvorbě velmi kriticky a v podstatě ji odmítá, fakt, že obě básnické knihy vyšly v přepracované verzi v relativně svobodnější atmosféře 60. let, naznačuje, že jeho vztah k nim byl přinejmenším ambivalentní. Ať už je autorovo hodnocení jakékoli, jejich dobový význam byl nepochybný. V míře, kterou umožňoval kulturně politický rámec tehdejší oficiální literatury, opatrně pootvíraly cestu ze světa sterilní svazácko-budovatelské poezie.

Zároveň se pootevírá, zatím vlastně nelegálně a díky osobním kontaktům, větší prostor pro umlčované autory: i když dosud nemohou publikovat svou původní tvorbu, publikují, mnohdy pod jmény přátel a pro režim přijatelnějších kolegů, překlady a často též dětské knížky vysoké umělecké kvality, které představují jistou kontinuitu s dobou předúnorovou. Uvolnění je spojeno i s vydáváním většího množství překladů ze západních literatur, samozřejmě takových

děl, která jsou označována jako pokroková a jejichž autoři sympatizují s politikou SSSR. I tak to znamená rozšíření obzorů, závan nových proudů do ustrnulého světa tehdejší oficiální literatury. Důležitou roli sehrál časopis *Světová literatura*, který začal vycházet v roce 1956. Jako bibliofilie se objevují první texty Hrabalovy. Po časopisech Nový život /1949/ a Literární noviny /1952/ byl v roce 1954 založen *Host do domu*, časopis brněnské pobočky Svazu československých spisovatelů, a v roce 1955 „časopis pro mladou literaturu" *Květen.* Vedle typických stalinistů se v redakcích objevili i lidé jiného typu, např. v Hostu do domu básníci Oldřich Mikulášek a Ludvík Kundera a profesoři z brněnské univerzity Josef Hrabák, František Trávníček, Dušan Jeřábek.

Host do domu na sebe upoutal širší pozornost statí Jana Trefulky *O nových verších Pavla Kohouta.* Mladý kritik, Kohoutův vrstevník, se temperamentně pustil do rozboru této tehdy populární a ceněné poezie. Poukázal na její nepoctivost, na to, že vyrůstá ve skleníkovém ovzduší elitních svazáckých souborů a nemá nic společného se skutečným životem. Mladým lidem se líbí, protože skutečnou poezii neznají. Na Trefulku navázal Jan Skácel, který upozornil, že mladí básníci, zejména S. Neumann, dosáhli pozic neúměrných kvalitě své tvorby. Druhým významným počinem byla stať Ludvíka Kundery *Známe celé dílo Františka Halase?* polemizující se Štollovým hodnocením tohoto básníka. Okolo těchto statí se rozpoutala diskuze, v níž měli mocenskou přesilu stalinisté. Následovala vynucená sebekritika Jana Trefulky, od Skácela, který své názory neodvolal, se redakce distancovala. Přesto byla vyměněna redakční rada. Druhý ročník Hosta do domu byl už nevýrazný.

Nejvýznamnějším signálem proměny byl 2. sjezd Svazu československých spisovatelů, který se sešel v roce 1956. Zaznělo na něm několik projevů výrazně kritických k dosavadní kulturní politice. Už Nezvalův úvodní projev *O některých problémech současné poezie* přinesl značně kritické názory zejména na vztah současné politické reprezentace k předválečné avantgardě. S emocionálními projevy vystoupili František Hrubín a Jaroslav Seifert. Tenorem Hrubínova projevu byl vztah básníka k lidu. Na příkladech z minulosti – připomněl vedle Nerudy zejména tvorbu Františka Halase a Josefa Hory – poukázal na ty momenty českých dějin, kdy byl básník mluvčím svého národa, aniž by ho někdo uměle posílal „mezi lid". Důležité pasáže svého vystoupení věnoval otázkám svobody a odpovědnosti umělce. Seifertův projev se točil okolo poúnorové brutální kulturní politiky, která devastovala kulturní život za

tichého přihlížení ostatních: „kde jsme byli my všichni, když po roce 1948 zasedal nad českou literaturou člověk, který neuměl česky a který rozhodoval o osudu českých spisovatelů a českých knih? Kde jsme byli, když tento muž rozeslal po tiskárnách zástup dvacetiletých dívek a mládenců, kteří s vervou svého mládí poručili rozmetat sazby českých knih. A byla mezi těmito knihami i díla klasiků, která dnes vydáváme znova. Byl mezi nimi i Jan Amos Komenský“ (Seifert, 2002, s. 441).

Požadoval, aby byli přizváni ke spolupráci umlčení a neprávem vyloučení spisovatelé a aby se nezapomínalo i na lidský osud vězněných spisovatelů. Ohlas těchto projevů byl veliký, a to nejen mezi spisovatelskou veřejností. I když stalinské křídlo mluvčí napadlo (Jiří Taufer, Ladislav Štoll) a jejich projevy bagatelizovalo, sjezd do značné míry způsobil, že tendence k uvolňování ještě sílily. Nejmarkantnějším projevem toho bylo vydání sbírky Jiřího Koláře *Mistr Sun o básnickém umění*, výboru z *Ortenových deníků* s rozsáhlým rozborem jeho tvorby, souborné vydání básnického díla *Františka Halase* s Grossmanovým komentářem ke Štollově výkladu vysloveně polemickým a Škvoreckého vydání *Zbabělců.* Důležitou roli hrály i časopisy.

Časopis *Květen*, založený o rok později než Host do domu, se měl stát tribunou začínajících autorů. Redaktorem byl jmenován Bohuslav Březovský, prozaik z okruhu Ohnice. Jádro přispěvatelů tvořila skupina básníků narozených ve 20. letech, Miroslav Florian, Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Vlasta Dvořáčková a z mladších Miroslav Červenka, ve svých začátcích víc básník než literární teoretik. Skupina okolo časopisu prezentovala na sjezdu svůj program v několika diskuzních vystoupeních. Na rozdíl od starších autorů formovaných předválečnou avantgardou, jako byli Seifert, Nezval a Hrubín, vycházeli mladí autoři velmi takticky ze sebekritické analýzy svých prvních sbírek vesměs budovatelské poezie. V Šotolově příspěvku zaznělo jasně, že cílem této skupiny není polemizovat se stávajícím režimem, ale „dozrát bez fixlování k členství v komunistické straně nejenom podle legitimace“ (Šotola, 2002, s. 546) a ve své tvorbě přejít od manifestace k realizaci revolučního programu. Cílem je objevovat prostý, skutečný denní život a jeho pravdu, navázat kontakty se životem, se syrovou skutečností. Příspěvky dalších básníků, které se nesly v podobném duchu, byly uveřejněny na stránkách Května spolu s výzvou mladým autorům k diskuzi o nich. Zajímavá byla reakce tehdy neznámého, sotva dvacetiletého Václava Havla, který položil citlivou otázku vztahu

Šotolových přátel k socialistickému realismu: „nebylo konkrétně řečeno, zda toto umělecké snažení považuje samo sebe za nutný projev vývojového procesu socialistického realismu na české půdě, či zda se považuje za určitou revizi programu socialistického realismu, či zda vůbec nesouhlasí s jeho tezemi“ (Havel, 2002, s. 556). Dále upozornil na to, že autoři programu, hlásající zájem o všední den a usilující o zcivilnění poezie, se sice odkazují k důležitým vývojovým etapám české poezie posledních sto padesáti let, ale mlčí o poslední vývojové etapě spojené zejména se Skupinou 42, která je v těchto tendencích předešla a dosáhla v tom směru vynikajících výsledků. Havlův poukaz na vývoj české předúnorové poezie byl i připomínkou těchto autorů, kteří byli po komunistickém puči označeni za nepřátele, byla jim znemožňována publikační činnost a byli vytlačováni z literatury. Ostatně ani na sjezdu nebyl jejich osud explicitně připomínán.

Vztah poezie autorů Května ke Skupině 42 je sice nepřiznaný, ale v mnohém nepochybný. Pracují s nerýmovaným volným veršem, který je v ostrém kontrastu s písňovými, rytmicky vesměs pravidelnými a rýmovanými verši budovatelské poezie. Zároveň s vnější depoetizací obrazu světa, který odkazuje na vliv Skupiny 42, tu je však přítomno romantické gesto básníka – komunisty spoluutvářejícího nový svět. Věcný detail z každodenního života je nazírán v perspektivě dění celého univerza směřujícího k novému uspořádání, drobné zlomky skutečnosti jsou spojovány s historickými až kosmickými událostmi charakteristickými pro svět směřující ke komunismu. I když je to poezie svou podstatou polemická s předchozí budovatelskou etapou, je to poezie angažovaná ve prospěch režimu. Básníci se chtějí vyjádřit k době, v níž žijí, chtějí se podílet na její duchovní podobě, ideál komunismu očistit od deformací spojených s dobou stalinismu. Jejich kritika dogmatismu nebyla kritikou základů tehdejší politiky. Autoři okolo Května věřili, že socialismus je nejlepší a nejlidštější řád, v jakém kdy lidstvo žilo, a stalinský dogmatismus je jen nesystémový prvek, který lze odstranit. Toto přesvědčení z nich pak udělalo protagonisty „pražského jara 1968“ a posléze disidenty.

Jeden z motivů příznačných pro první etapu tvorby těchto autorů je motiv praní prádla. Vyskytuje se v obměnách v řadě sbírek. Příznačně je tato zcela všední a nepatetická činnost pojata jako symbolické očišťování. Vznešená forma básně, např. óda, je v napětí se všedností tématu:

Kdo jednou napíše sonáty bílení,
tak, až by srdce muselo zaplát?
Kdo jednou rány v tvém těle promění
v úžasnou historii záplat?

Kdopak vzdá díky těm rukám v mydlinách?
Těm vlasům, které do čela spadnou,
ústům, jež dýchají týdenní pot a prach,
a přece mužům svým neuvadnou.

Brukner: Óda na sušení prádla, Malá abeceda, 1958, s. 41

U Vlasty Dvořáčkové, stejně jako u Miroslava Červenky, je motiv praní prádla spojen s významem nalézání pravdy o životě. Forma ódy (připomeňme si její frekvenci v poválečných básních Jiřího Koláře) se objevuje i v jiných tematických souvislostech, např. u Miroslava Holuba.

Milovat, když už není naděje:
jenom toto je láska.

Vypustit novou radiosondu,
když jich deset spadlo,
vzít dvě stě králíků,
když jich sto uhynulo:
jenom toto je věda.

Ptáte se na tajemství.
Má jediné jméno:
znovu.

Nakonec
pes nese v zubech
svůj obraz na vodě,
lidi nýtují novou lunu,
miluji tě.

Jako karyatidy
na vztyčených rukou
vzpíráme žulový čas

a poraženi
vždycky zvítězíme.

Holub: Óda na radost, *Slabikář*, 1961, s. 95

Programově působí tehdejší tvorba **Jiřího Šotoly** /1924–1989/. Debutoval už v r. 1946 básnickou knihou *Náhrobní kámen*, poté vydal několik básnických sbírek, které naznačují jeho vývoj od spirituálně laděné prvotiny přes budovatelské verše (*Za život* /1955/, *Červený květ* /1955/, *Svět náš vezdejší* /1957/) ke sbírkám, které byly realizací programu skupiny Květen (*Venuše z Mélu* /1959/). Průřezem jeho tvorby z druhé poloviny 50. let byl autorský výbor *Ročník 24*. Skladba *Bylo to v Evropě* /1960/ naznačuje tíhnutí k širším básnickým strukturám zřetelně inspirovaným tradicí apollinairovského pásma. Podobný vývoj sledujeme i u Karla Šiktance /1928/, který po básnických sbírkách *Tobě, životě!* /1951/, *Pochodeň jara* /1954/, *Žízeň* /1959/ vydává skladbu *Heinovské noci* /1960/, inspirovanou lidickou tragédií.

Lyrický pól této skupiny představoval Miroslav Florian (1931–1996), jehož sbírka *Závrať* /1957/ měla značný čtenářský ohlas. Poezie **Miroslava Holuba** /1923–1998/ ve sbírkách *Denní služba* /1958/, *Achilles a želva* /1960/, *Slabikář* /1961/, *Jdi a otevři dveře* /1961/ nachází inspirační zdroj ve světě vědy a v jeho pojetí je zdůrazněn také patos moderní vědy. Holub, jehož první knihy se pohybovaly v silovém poli Skupiny 42, má jako lékař imunolog k tomuto tématu přirozeně blízko. Jeho svět je zabydlen významnými osobnostmi minulosti, je plný

intertextových odkazů na lidi, kteří nějakým způsobem vybočili z ustálených stereotypů a jsou příkladem hrdinství ducha, které polidšťuje svět (Goethe, Mucius Scaevola, Kristus, Lenin, Michelangelo, Napoleon, Majakovskij, Einstein, Galileo), ale také na konflikty těchto hrdinů s tupostí a omezeností (římský voják, který probodl Archimeda). Holubova poezie byla ceněna pro svou racionalitu, stručnost, koncentrovanost výrazu i pro témata v poezii neobvyklá. Měla ohlas i v západním zahraničí. V okruhu Května se objevují i další osobnosti hlásící se svými prvotinami k estetice Skupiny 42, především Ivan Diviš.

S Květnem jsou spjaty i debuty výrazných literárních kritiků, vedle Miroslava Červenky to byl např. Jiří Opelík, Přemysl Blažíček, Lubomír Doležel, Zdeněk Heřman, Jarmila Mourková, Vladimír Karfík, Jan Cigánek, Miroslav Ivanov, Josef Vohryzek aj., kteří se později významně podíleli na literárním životě 60. let. Přestože se Květen vyhraňoval jako tribuna mladých angažovaných autorů, jak se od něj očekávalo, brzy se dostal do problémů svými protidogmatickými postoji i zdůrazňováním estetických hodnot literární tvorby. V roce 1959 bylo vydávání Května zastaveno.

Paralelně s aktivitami skupiny literátů okolo Května se rozvíjela činnost výtvarné skupiny *Máj,* která proti první poúnorové etapě, v níž převažoval důraz na agitační roli výtvarného díla, akcentovala zobrazení soukromého prostoru řadového občana v jeho každodennosti. Skupina Máj (tvořili ji generačně spříznění výtvarníci Jiří Balcar, Robert Piesen, Stanislav Podhrázský, Zdeněk Polc, Zbyněk Sekal, Jan a Eva Švankmajerovi aj.) vycházela ovšem z jiných politických i estetických pozic, jak se ukázalo zejména na dalším vývoji jejích členů, z nichž vyrostly různorodé a vynikající osobnosti českého výtvarného umění 2. poloviny 20. století. Na rozdíl od skupiny Květen se ovšem nehlásili k principům socialistického realismu.

Poezie druhé poloviny 50. let je převážně poezií intimní: prostor jí příznačně pro tuto dobu otevírají překlady sovětského básníka Stěpana Ščipačeva. Díky tomuto básníkovi, který byl dobře přijat i u nás, se téma lásky stává politicky únosným: to umožňuje vydání řady lyrických sbírek, jejímiž autory jsou básníci, kteří si získali jméno už za první republiky (František Branislav, *Večer u studny* /1955/; Kamil Bednář, *Dějiny srdce* /1957/; Karel Kapoun, *Velké objetí* /1956/; Zdeněk Kriebel, *Kniha milosti* /1956/; František Nechvátal, *Hojivá zřídla* /1957/; Vilém Závada, *Polní kvítí* /1955/.

Osud básníka **Jana Zahradníčka** /1905–1960/, odsouzeného v roce 1952 ve vykonstruovaném procesu s katolickými intelektuály na třináct let do vězení a plně rehabilitovaného v roce 1966, je jednou z mnoha černých skvrn na tváři tehdejšího režimu. Jeho sbírky z 50. let, vesměs vzniklé ve vězení, *Znamení moci* (/1969/), *Čtyři léta* /1969/, *Dům strach* /1981, Toronto/ se dostávaly ke čtenářům se značným zpožděním a v úplnosti mohly vycházet až po roce 1989. Vedle poezie, kterou psal Josef Čapek v nacistickém koncentračním táboře, je Zahradníčkova tvorba z komunistických žalářů, dochovaná vesměs díky paměti spoluvězňů, lidsky jímavým a básnicky svrchovaným dokumentem o velikosti člověka, který, opřen o svou víru, si dokáže v nelidských podmínkách udržet schopnost lásky a odpuštění.

Klademe-li si otázku, co představovalo v druhé polovině 50. let vrcholné výkony v oblasti poezie, vystupují zde do popředí osobnosti střední generace, vedle Františka Hrubína zejména Jiří Kolář a Oldřich Mikulášek.

Jiří Kolář /1914–2002/ je klíčovou osobností potlačované literatury. Měl mohutný vliv na řadu autorů, počínaje Hrabalem, přes Hanče, Hiršala (stojí u vzniku konkrétní poezie), až po Václava Havla. Jeho názory a postoje stejně jako jeho poezie ovlivnily několik literárních generací. I pro něj, jehož poetika se formovala v prostředí Skupiny 42, byla příznačná snaha vymanit literaturu z ustálených klišé a ideologických nánosů. Na rozdíl od básníků Května však nechtěl do života zasahovat, usměrňovat jej k jakési krásné utopii. Byl svědkem své doby (příznačně se jeho sbírky jmenují *Očitý svědek* a *Náhodný svědek*), která ho fascinovala svou různorodostí a brutální krásou. Pro svou sbírku *Prométheova játra*, jejíž rukopis našla STB při prohlídce bytu Václava Černého, byl několik měsíců vězněn, několik let nesměl publikovat. Vedle knížek pro děti, které byly adaptacemi tradičních látek (Ezop, Kocourkov aj.), jimiž se postupně vracel do veřejného literárního života, vydal v roce 1957 knihu *Mistr Sun o básnickém umění*. Inspirovalo ho dílo starověkého čínského vojevůdce o válečném umění, které bylo nejen technickou a taktickou příručkou, ale obsahovalo i jakousi filozofii války. I Kolář koncipoval svou sbírku podobně, jejím ústředním tématem jsou úvahy nad smyslem básnické tvorby, nad nároky, které klade na básníka, nad morálními problémy s ní spojenými. Část jeho tvorby z tohoto období se objevila veřejně až v 60. letech (vesměs to byla neúplná vydání sbírek *Vršovický Ezop* /1966/, *Nový Epiktet* /1968/, *Návod k upotřebení* /1969/ aj.), některá vyšla až v zahraničí (*Očitý svědek. Deník z roku 1948* /1983, Mnichov/. Doma se po roce 1968 znovu

dostal na index a po krátkém období 60. let, kdy vydal některá svá básnická díla, byl v 70. a 80. letech opět vymazáván z oficiální literatury. Po roce 1990 konečně začalo vycházet Kolářovo dílo v úplnosti. Od 60. let se postupně Kolářův zájem přesunul k výtvarnému umění. Stal se mistrem koláže a různých modifikací této techniky (roláže, proláže, muchláže aj.), jeho díla jsou zastoupena ve špičkových světových galeriích.

Poněkud stranou skupinového dění stáli dva moravští lyrici, **Oldřich Mikulášek** /1910–1985/ a **Jan Skácel** /1922–1989/. Mikulášek vstoupil do literatury jako dvacetiletý sbírkou *Černý bílý ano ne* /1931/, k níž se později nechtěl znát. O deset let později začal publikovat soustavněji, vydal několik knížek (*Marné milování* /1940/, *Křídlovka* /1941/, *Tráva se raduje* /1942/, *Podle plotu* /1946/, *Pulsy* /1947/). V padesátých letech na čas Mikulášek podlehl diktátu oficiálního optimismu budovatelské poezie (*Horoucí zpěvy* /1953/, *Divoké kačeny* /1955/), sbírkou *Ortely a milosti* /1958/ a skladbou *Krajem táhne prašivec* /1957/ se vrací ke svému tématu, jímž byla reflexe lidského údělu napjatého mezi intenzivní smyslový prožitek a meditaci nad jeho míjením. Příznačně tuto polohu vystihuje název sbírky Ortely a milosti.

Co člověk má? Jen osud snad
s osudem světa sepjatý.
A navždy tak je s lidmi spjat
paží i hlavou, srdcem, rty,
každým svým dechem, ba i snem,
vším, co je v něm, co člověk má,
vášnivým celým životem,
že se jako růže červená –
Tím sadem rozvoněn a vzňat!

Mikulášek: Co člověk má, *Ortely a milosti,* 1958, s. 94

Zatímco první půle padesátých let byla pro **Františka Hrubína** /1910–1971/ dobou velmi omezených publikačních možností, od poloviny tohoto desetiletí se uplatňoval jako dramatik (*Srpnová neděle* /1967/, *Křišťálová noc* /1960/) i jako lyrický básník. Vrací se ke své tvorbě ze

40. let a vydává přepracované znění klíčových sbírek Chléb s ocelí, Hirošima aj. v souborech *Přilby a šeříky* /1960/ a *Oblohy* /1960/. Jeho tvorba ze 60. let, soustředěná do sbírek *Až do konce lásky* /1961/, *Černá denice* /1968/ a *Trávy* /1969/, je hymnickou oslavou lásky k životu. Největší ohlas měly ale jeho lyrickoepické skladby. V *Proměně* /1957/ se vrací k tématu Hirošimy, jejíž tragédii věnoval stejnojmennou skladbu v roce 1948 (vynesla mu zákaz publikování) a v konfrontaci s antickým mýtem o Ikarovi uvažuje o ohrožení moderního člověka atomovou válkou.

Ikarií
nazvána byla ona země,
v níž syna pohřbil Daidalos.

Kdo po nás dal by jméno Zemi?

Hrubín: *Proměna,* 1957. s. 31

Vrcholem jeho tvorby jsou skladby *Romance pro křídlovku* /1962/, která byla též zfilmovaná, a *Lešanské jesličky* /1970/, v nichž se vrací do svého dětství a mládí, vzpomíná na otce a dědečka i na své první lásky. Jedná se o polyfonní skladby, v nichž básník pracuje s paralelně rozvíjenými příběhy ve dvou časových rovinách: dnes a tehdy.

Próza druhé poloviny 50. let. Pozvolné narušování schématu

Román *Občan Brych* /1955/ **Jana Otčenáška** /1924–1979/ byl jeden z prvních výrazných signálů změny paradigmatu. Téma bylo svrchovaně aktuální: proměny lidských osudů po únoru 1948. Podobné téma si zvolil i Bohuslav Březovský, který v románech *Lidé v květnu* /1954/ a *Železný strop* /1959/ vytváří pendant ke kanonickému textu Řezáčovu. Novinkou Otčenáškova románu bylo už to, že do čela románu postavil jméno svého hrdiny: ne Nástup, Lidé v květnu apod., ale jediný člověk, jehož osud je zrcadlem doby. Navíc tento hrdina nepatřil k těm, kteří podle dobové normy představovali opory nového režimu a byli nositeli ideově bezchybných postojů. Byl to mladý intelektuál, který prožíval osobní krizi. Pocházel z chudého prostředí, kterému se vzdálil studiemi i prací v právnické kanceláři. Patřil k vrstvě, řečeno dobovou terminologií, pracující inteligence, která si vztah k novému režimu hledala obtížně. Navíc jeho dívka patřila k „reakcionářům". Brych vnímá i odvrácenou tvář nové doby, lidé, kteří mu byli blízcí, s režimem nesouhlasili a on jim s jistým váháním dával zapravdu. Rozhodl se emigrovat, v klíčovém okamžiku své rozhodnutí mění, nedokáže opustit vlast („zradit ji") i za cenu, že ztratí svou životní lásku. Brychovy úvahy o emigraci (v té době byla emigrace trestným činem, emigranti líčeni jako lidské zrůdy a emigrace jako totální lidské ztroskotání nejen politickou publicistikou, ale i v literárních dílech, např. v románu Zdeňka Pluhaře *Opustíš-li mne* /1957/, v dramatu Františka Pavlíčka *Chtěl bych se vrátit* /1956/) opatrně rozostřují černobílý pohled na tuto problematiku. Otčenášek svého hrdinu koncipuje jako poctivého člověka a jeho hledání vztahu k novému zřízení jako legitimní a svým způsobem úctyhodné. Přiznal mu právo na pochyby, aniž by ho označil jako nepřítele.

Druhou knihou, která přinesla podobně citlivé téma, byl *Ročník 21* /1954/ **Karla Ptáčníka** /1921–2002 /, který také v mnoha směrech polemizoval s kanonickým Řezáčovým Nástupem. Název románu odkazuje ke generační zkušenosti mladých lidí narozených v roce 1921 a odvlečených na nucené práce do Německa. Hrdiny románu je skupina chlapců. Pocházejí z různého prostředí, mají různé názory na svět i různou stupnici hodnot, které vyznávají, jsou spojeni vlastně jen rokem narození a zážitky z válečného Německa. Dominuje jim Honzík, uvědomělý komunista, který se zamiluje do německé dívky. Láska mezi Čechem a Němkou byla zakázaná: Němci podobné vztahy trestali, ale ani česká komunita, zejména poválečná, je neakceptovala. Schéma, které převládalo, obnášelo nenávistný odpor vůči všem Němcům,

panovalo zde přesvědčení o jejich kolektivní vině za válečné utrpení. Vztah uvědomělého Honzíka a sympatické Katky jde proti tomuto názoru. Fronta mezi dobrem a zlem není frontou mezi národy, Němci, se kterými se mladí lidé setkávají, jsou různí, přisluhovači zrůdného nacistického režimu, ale i jeho oběti, prostí lidé, kteří válkou trpí stejně jako oni. Volným pokračováním Ročníku 21 jsou další Ptáčníkovy romány *Město na hranici* /1958/, *Noc odchází ráno* /1963/ a *Šestapadesátý* /1967/. Ptáčník, stejně jako Otčenášek, byl za svůj román poctěn státní cenou, která jen pozastřela kritické přijetí, které málem vyústilo v politické znemožnění mladého autora.

Hněv politických představitelů tehdejší kultury se pak soustředil na další dílo, které se opět dotklo citlivého tématu nedávných dějin. Jednalo se o *Zbabělce* **Josefa Škvoreckého** /1924–2012/. Román vznikal již před rokem 1948, jeho vydání ale bylo z politických důvodů dlouho nemožné. Teprve v uvolněnější atmosféře po 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů se nakladatelství odhodlalo román vydat. Autor však byl již v informovaných kruzích znám svými povídkami prezentovanými v textepílech a v bibliofilských edicích. Román zachycuje se značnou dávkou autenticity a bez ideologického rastru několik dní květnové revoluce na malém městě. Jeho hrdinou a vypravěčem je student Danny, který je prožívá ve zvláštní euforii na pozadí svých lásek, oslnění džezem a touhy po dobrodružství. Nespolehlivý vypravěč stojí mimo uznávanou interpretaci konce války a osvobození, mimo hodnoty okázalého vlastenectví, vidí s mladistvou nesmlouvavostí své současníky bez iluzí. Je vnímavým svědkem událostí, které se okolo něj řítí a na nichž se podílí. Styl inspirovaný Hemingwayem se ostře lišil od toho, jak se tehdy psaly knihy. Míra autenticity textu, zachycujícím klíčové dny bez patosu a romantické idealizace, zato s dávkou syrovosti, působila velmi nezvykle. Román byl přijat s obrovským čtenářským zájmem, byl ale záhy stahován z knihkupectví a autor podroben ostré kritice (označen např. za sice talentované, ale prašivé kotě) a následně přeřazen na jiné pracovní místo.

Do tohoto rámce volně zapadá i román Edvarda Valenty *Jdi za zeleným světlem* /1956/. Zkušený autor prošel předválečnými Lidovými novinami a napsal několik zajímavých cestopisných a memoárových próz a románů (*Druhé housle* /1943/). Svůj nový román situoval do období okupace. I on si zvolil za hrdinu svého vyprávění postavu, která nezapadala do dobových představ o kladném hrdinovi, intelektuála, který se před hrozbou zatčení uchýlí na

venkov, kde je vtahován do ilegální protinacistické činnosti, za niž nakonec zaplatí životem. Jádro románu tvoří reflexe životní situace introvertního člověka, který analyzuje své jednání a postoje.

Ve všech případech pozici objektivního vypravěče, který nabízí jednoznačnou interpretaci příběhu, jak bylo obvyklé u budovatelské prózy, oslabuje introspekce, mnohdy použití ich-formy či nespolehlivý vypravěč. Výběr prostředí, detailů z každodenního života prezentovaných značně syrově, rovněž nezapadá do ustálené prezentace války, osvobození a únorových událostí, ale nabízí analytičtější a vícevrstevný pohled na ně. Otčenášek, Ptáčník, Škvorecký i Valenta se rozcházeli – každý jinak a do různé míry – s utopickým obrazem světa, jaký vytvořila ideologicky determinovaná poúnorová budovatelská literatura, pro niž byl uniformní člověk jednotkou kolektivu směřujícího k socialistické budoucnosti. Autoři opouštějí tuto představu a své hrdiny a jejich příběhy pojímají často až s dokumentární pečlivostí jako individuální příběhy nezaměnitelných jedinců, což budí podezření, kritiku a odmítání. Jejich obraz života přes snahu o autentičnost – nebo právě pro ni – nezapadá do ideologického rámce.

Debutem **Arnošta Lustiga** /1926–2011/, povídkovou knihou *Noc a naděje* /1957/, a *Démanty noci* /1958/ se definitivně otevírá druhá vlna příběhů z války, spojená tentokrát s tématem holocaustu. Prvenství v tomto smyslu nepochybně patří Jiřímu Weilovi, jehož román *Život s hvězdou* /1949/ byl přijat s jistými rozpaky a román *Na střeše je Mendelssohn* dokonce směl vyjít až po autorově smrti v roce 1960. Židovské téma bylo ideologicky citlivé. Sionismus byl jedním z nepřátelských konceptů, jehož (mnohdy fiktivní) nositelé byli v politických procesech tvrdě trestáni. Lustigovy povídky čerpaly z jeho životních zkušeností: jako chlapec se dostal do Terezína a prošel řadou koncentračních táborů. Postavy, o nichž ve svých prvních knížkách píše, jsou vesměs chlapci na hranici dospělosti. Nejsou to hrdinové, v extrémních podmínkách terezínského ghetta jen usilují o přežití. V další tvorbě se soustředil na tragické osudy židovských dívek odvlečených do koncentračních táborů (*Dita Saxová* /1962/, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* /1964/ aj.). Toto téma se pak u Lustiga vrací v dalším období a zejména v době, kdy žil v exilu. Patřil k nejpřekládanějším českým autorům, *Krásné zelené oči* /2000/ byly nominovány na Pulitzerovu cenu. I když **Ladislav Fuks** /1828–1994/ neměl osobní zkušenost s holocaustem, jeho vstup do literatury, novela *Pan Theodor Mundstock* /1963/ a povídková kniha *Mí černovlasí bratři* /1964/, zapadl do této vlny, stejně jako prózy Josefa

Škvoreckého shrnuté pod titulem *Sedmiramenný svícen* /1964/ aj. Zásluhou těchto autorů a jejich děl se téma druhé světové války posunulo směrem k psychologické reflexi situace člověka vystavenému extrémnímu nebezpečí, snažícímu se i v těchto extrémních podmínkách udržet si sebeúctu.

Historická próza patřila tradičně ke čtenářsky velmi oblíbeným žánrům, i proto, že nebyla tak ostře ideologicky exponovaná. V první polovině 50. let převládala témata husitství, selských bouří, revolučního roku 1848, začátků dělnického hnutí apod. Historický román svou barvitou dějovostí též suploval zábavnou četbu, po únoru nakladatelstvími nevydávanou. V druhé polovině 50. let vzniklo několik pozoruhodných románů, které se soustředily na zajímavé osobnosti naší minulosti. Mezi nimi vynikl dvoudílný životopis Jana Amose Komenského *Osud národa* /1957/ a *Poutník v Amsterodamu* /1960/ **Miroslava Hanuše** (1907–1995). Komenský pro něj je nejen „učitel národů", jak zní epiteton constans, a biskup jednoty bratrské, ale především člověk žijící v neklidné době, náboženský filozof střetávající se s nejmodernějšími filozofickými proudy tehdejší sekularizující se Evropy. Zejména druhý díl, Poutník v Amsterodamu, doplnil Komenského portrét o rysy v české tradici ne příliš zdůrazňované. Chápe ho jako důležitou osobnost tehdejšího evropského, politického a filozofického diskurzu a konfrontuje jeho životní názory s nastupující érou racionalismu spojenou s postavou Descarta a Leibnitze. Hanuš na sebe upoutal pozornost už ve 40. letech sérií psychologických románů (*Méněcennost, Petr a Kristina, Pavel a Gertruda* aj.). Po únoru 1948 byl zájem o psychologický román utlumen a Hanuš, jako mnozí další autoři, přestal publikovat. Román o Komenském mu umožnil důstojný návrat.

„Milostivé léto", nastartované druhým sjezdem Svazu československých spisovatelů 1956, ukončila v roce 1959 *konference Svazu československých* spisovatelů, kde se zase dostali k moci stalinisté. Ladislav Štoll hovořil o ideologických chybách ve vystupování některých spisovatelů, které označil za důsledek extrémní reakce na dogmatické názory předchozí doby. Pavel Kohout napadl zcela adresně Jaroslava Seiferta za jeho sjezdový projev. Vladimír Dostál hovořil o emocionální reakci na odhalení 20. sjezdu KSSS a odlišil literaturu očistnou, která se snažila vyrovnat s deformacemi a přihlížela ke konkrétní historické praxi, usilovala o činorodé zúčtování s chybami a omyly příliš lidskými i nelidskými ve jménu čistší, ale pouze socialistické budoucnosti, a literaturu očistcovou, moralizující, abstraktně horlící o nápravu,

odvracející se od politického boje k osobní morálce, rezignující na hlubší poznání historických příčin a souvislostí ve prospěch věčných pravd. V té době zároveň probíhaly prověrky a čistky. Výsledkem byla výměna šéfredaktorů nakladatelství a výpovědi z práce. Z nakladatelství Československý spisovatel muselo odejít osm redaktorů (mezi nimi např. Jan Grossman, vydavatel Halase a Ortenových deníků), byly rozmetány sazby knih (Bohumil Hrabal, *Skřivánci na niti*; Josef Knap, *Věno*; Václav Černý, *Knížka o Babičce*; Lubomír Dorůžka, *Tvář jazzu*; Jan Mařánek, *Zlatá ulička* aj.). Nezvalovy paměti *Z mého života* mohly vyjít za podmínky vysvětlujícího doslovu Jiřího Taufera. Některá díla (Jiří Weil, *Na střeše je Mendelssohn*; K. J. Beneš, *Setkání v Karlových Varech*; Ludvík Aškenazy, *Ukradený měsíc* aj.) byla vrácena autorům s doporučením odstranit „ideologické chyby“.

Drama a divadlo 50. letech

Vývoj dramatiky po roce 1948 kopíruje v hrubých rysech vývoj prózy. V první fázi je to budovatelské drama, které reprezentuje např. *Parta brusiče Karhana* Vaška Káni či *DS 70 nevyjíždí* Vojtěcha Cacha. Tento autor napsal i několik historických dramat, zasazených do prostředí dělnických stávek na Mostecku za první republiky (*Mostecká stávka, Duchcovský viadukt, Paní Kalafová* aj.). Mezi plejádou tehdejších dramatiků vynikli Miloslav Stehlík (*Mordová rokle, Jarní hromobití*, *Nositelé řádu* aj.) a Milan Jariš (*Přísaha, Boleslav I., Inteligenti* aj.).

Z mladších autorů se prosadil Oldřich Daněk (*Umění odejít, Pohled do očí*), František Pavlíček (*Chtěl bych se vrátit, Černá vlajka*) a zejména Pavel Kohout, který svými ranými dramaty obrátil pozornost na soukromé problémy mladých lidí. Veršované drama *Dobrá píseň* uvádí na scénu různé typy lidí, hledajících rovnováhu mezi osobním a veřejným životem, v *Zářijových nocích* se zaměřil na vojenské prostředí a poukázal na necitlivost ve vztahu k vojákům. Nejúspěšnější z jeho raných her byla *Taková láska*, koncipovaná jako soudní proces s Lídou Matysovou, která z nešťastné lásky spáchala sebevraždu. Kohoutovy hry se dotýkaly problémů ve svazáckém prostředí aktuálně řešených a pohybovaly se na hranici dovoleného kriticismu. Všichni tito tři autoři se v 60. letech věnovali s úspěchem dramatické tvorbě poněkud jiného ražení a vesměs dosáhli značných úspěchů.

Složitější byla tvůrčí cesta **Vratislava Blažka** /1925–1973/, který začínal jako autor satirických textů a kabaretních pásem. Jeho hry *Král nerad hovězí* a *Kde je Kuťák*? vyzněly jako ostrá kritika pivního politikaření a bezcharakterního převlékání kabátů. Hra Kde je Kuťák? byla zakázána a divadlo, které ji uvedlo, bylo zavřeno. Na konci padesátých let na sebe upozornil hrou *Třetí přání*, parafrází známého pohádkového motivu. V jeho pojetí ovšem zlo nad dobrem vítězí. Ve hře *Příliš štědrý večer* je hrot satiry opět zaměřen na politické téma. Hrdina, přesvědčený komunista, má odpovědět na otázku, proč mladé lidi nepřitahuje jeho vize šťastné budoucnosti. Blažek je autorem úspěšných filmových scénářů k muzikálům *Dáma na kolejích* a *Starci na chmelu.* Po roce 1968 emigroval a zemřel v Mnichově. Na konci padesátých let debutoval i náš nejúspěšnější autor televizních seriálů Jaroslav Dietl. V roce 1959 se představil hrou *Nepokojné hody sv. Kateřiny*.

Významnou roli v proměně společenské i kulturně politické atmosféry ve druhé polovině 50. let sehrály malé scény. První byla pražská Reduta, která rozvinula specifický žánr, textepíl. Textepíl bylo pásmo povídek, scének, písniček, básní, úvah a hudby. Charakteristicky v nich nevystupovali profesionální herci, ale sami autoři, kteří četli své texty: Jiří Suchý, Ivan Vyskočil, Miloš Macourek, Josef Škvorecký, Miroslav Horníček a další. Písničky zpívali – vedle profesionální herečky a zpěvačky z éry Osvobozeného divadla Ljuby Hermannové – i Jiří Šlitr, Waldemar Matuška a další. Tato představení přitahovala diváky pocitem neformální komunikace herců a publika. Přirozeně textepíly procházely cenzurou, představení byla neustále pod kontrolou, jestli se herci neodchylují od schválené verze. Texty se programově vyhýbaly politickým námětům, nevyslovovaly se k „velkým" tématům doby, byly výrazně hravé a lyrické. Často se objevovaly parafráze folklóru, který byl tehdy vysoce ceněn – tyto parafráze se ovšem velmi liší od pseudolidových „častušek", jaké psal např. Pavel Kohout v první polovině 50. let. Je to spíš nonsensová poezie, založená na pohrávání si s motivy lidové písně. Příkladem může být tvorba autorské dvojice Jiří Suchý a Ivan Vyskočil:

Žádnej neví co jsou Domažlice
Žádnej neví co je to Taus
Žádnej neví kde jsou doma žlíce
A proto jíme rukama

(Od Neumětel)

Náš táta šel na slívy
Protože je žárlivý
Šel asi moc spěšně
Neboť přines třešně

(Zpívá se při přástkách v Praze II)

Je dvoreček

Na něm domeček

Plný koleček

Co to je?

(Skladiště traktorů při Strojní traktorové stanici v Kašlíně)

Suchý, Vyskočil: Česká vechtrovna, cit dle Hercíková, *Začalo to Redutou*, 1964, s. 35–38

Součástí textepílů – a inspirací pro tento typ poezie – byly překlady Morgensternových básní, o které se v té době pokoušelo víc překladatelů, vedle Josefa Hiršala např. i Emanuel Frynta.

Po Redutě vznikla scéna v Rokoku, Jiří Robert Pick založil Paravan, kde se objevily vedle jeho vlastních textů (*Parodivan* /1957/, *Kladyátor* /1958/, *Monoléčky muže s plnovousem* /1961/) i texty Josefa Škvoreckého, Ivana Vyskočila, Pavla Boška aj. *Semafor* autorské dvojice Jiří Suchý – Jiří Šlitr vytvářel tematicky volně komponovaná představení (*Člověk z půdy, Taková ztráta krve, Zuzana je sama doma, Jonáš a tingl-tangl*) založená na lyrickém klaunství. Spojovaly hudební složku a složku literární. Na sklonku roku 1958 vzniklo *Divadlo na zábradlí.* O rok později bylo založeno i *Večerní Brno*, kde se klíčovým autorem stal Milan Uhde (*Lidé z přízemí* /prem. 1963, 1962/, *Král-Vávra* /prem. 1964, 1965/). Po roce 1968 byla činnost malých divadel významně okleštěna, některá byla zrušena, jiná živořila.

Ivan Vyskočil /1929/ studoval krátce na dramatické konzervatoři a na DAMU herectví a režii, zároveň na Filozofické fakultě UK psychologii, pedagogiku a filozofii. Pracoval v různých zařízeních jako klinický psycholog, krátce učil psychologii a pedagogiku na AMU. Jeho literární počátky jsou spojeny rozvojem textepílových představení, na jejichž koncepci se významně podílel jako iniciátor, i jako autor a herec. V textepílových představeních zazněly poprvé v jeho podání texty povídek, později vydané v knihách *Vždyť přece létat je snadné* /1963/, *Kosti* /1966/ a *Malé hry* /1967/. Významnou etapou jeho tvůrčí práce bylo angažmá v Divadle Na zábradlí, jemuž vtiskl podobu nonkonformní scény spojené především s absurdním dramatem. Stál u jeho zrodu, byl jeho uměleckým vedoucím, režisérem,

vystupoval i jako herec a zejména byl spoluautorem několika her (*Kdyby tisíc klarinetů* /prem. 1958, 1959/, *Faust, Markéta, služka a já* /prem. 1959, 1961/ – obě hry ve spolupráci s Jiřím Suchým. S Milošem Macourkem a Pavlem Koptou napsal *Smutné vánoce* a s Václavem Havlem *Autostop* /prem. 1961, 1961/). Ústředním tématem těchto her se stává vyprázdněnost komunikačních stereotypů a pocit absurdity, který byl zdrojem specifické komiky. Vedle původních her (Václav Havel, *Zahradní slavnost* /prem. 1963, 1964/, *Vyrozumění* /prem. 1965, 1965/ byly zde uváděny i hry světových představitelů absurdního dramatu, Jarryho Král Ubu, Beckettovo Čekání na Godota a Ionescův Nosorožec.

Některé Vyskočilovy texty byly v šedesátých letech vydány pouze časopisecky nebo rozmnoženy Dilií, některé byly prezentovány jako rozhlasové hry (*Mezičeči, Cesta do Úbic, Křtiny v Hbřbvích aneb Blbá hra, O rodný ranč aneb padni padouchu, Evokace*) či se staly součástí projektu Nedivadla, jakési tvůrčí dílny, kdy autor – vypravěč zároveň předvádí příběh a hledá různé možnosti jeho interpretací. Na tomto principu je založen zejména *Haprdáns neboli HAmlet PRinc DÁNský ve zkratce,* s podtitulem „seminární cvičení nad hrou pana Shakespeara“, kde v klasickém textu široce známém hledá možnosti nových interpretací, založených mnohdy na jeho doslovném čtení. Jazyk je podle Vyskočila klíčem k poznání světa. Analýzou ustálených spojení a běžných frází rozkrývá absurditu soudobého života. Po roce 1968 se pole jeho působnosti značně zúžilo, nemohl publikovat a nemohl pracovat jako autor ani herec. Přesto projekt Nedivadla pokračoval, často v bizarních podmínkách nejrůznějších šikan. Uvedl mimo jiné *Kurs, Konkurs, Rekurs kursu* (s Pavlem Boškem) a *Evokace* (s Vlastou Špicnerovou a Markétou Vyskočilovou). Po roce 1990 se Vyskočilovy texty objevily v nových edicích.

Jiří Suchý /1931/ je fenoménem, který významně ovlivnil českou hudební i divadelní scénu několika desetiletí. Jeho začátky jsou spojeny s Optimistickou scénou, kterou založil se skautskými kamarády v roce 1947, působil jako reklamní grafik, hrál na kontrabas Sodomovy skupiny a skládal texty k písničkám. V letech 1956–1957 vystupoval v Redutě, kde se seznámil s Ivanem Vyskočilem, s nímž vytvořili specifický scénický útvar textepíl. V roce 1958 vznikla i první Suchého hra *Kdyby tisíc klarinetů*, která byla i zfilmována. Krátce působil v Divadle na zábradlí, brzy ale založil s Jiřím Šlitrem a kapelníkem Ferdinandem Havlíkem vlastní scénu, hudební divadlo Semafor. První hru, v níž vystupoval jako herec i zpěvák, byl *Člověk z půdy,*

postupně tam byly provedeny další scénické texty: *Taková ztráta krve, Kytice, Jonáš a tingl-tangl, Zuzana je sama doma* aj. Písňové texty (hudbu k nim složil Jiří Šlitr, který se stal partnerem Suchého), které vznikaly jako součást těchto představení, žily svým vlastním životem, mnohdy zlidověly a staly se výraznou součástí české kultury zejména 60. let. Charakterizovala je neotřelá obraznost, osobité vidění světa, jejich hravost a vtip, jazyková kreativita a (zdánlivá) politická indiferentnost. Tematicky čerpaly ze všedního života mladých lidí a vyhýbaly se ideologicky exponovaným tématům, i když prvotina Kdyby tisíc klarinetů dobře zapadala do dobového „boje za mír“ jako jednoho z ústředních témat literární tvorby konce 50. let. V Semaforu vyrostly hvězdy české pop music, vynikající zpěváci a zpěvačky jako Waldemar Matuška, Václav Neckář, Karel Gott, Eva Pilarová, Hana Hegerová, Marta Kubišová, Naďa Urbánková a další. Šlitrova smrt v roce 1969 stejně jako nástup normalizace slavnou éru Semaforu ukončilo. I když Suchý, již s jinými partnery, J. Dvořákem a zejména J. Molavcovou, ve své práci pokračoval, různé šikany ze strany režimu jeho činnost značně komplikovaly. Vedle nespočetných textů vázaných na divadelní aktivity a souborů písňových textů (*Motýl* /1965/, *Pro kočku* /1968/ aj.) vydal Jiří Suchý i knížky povídek (*Sto povídek aneb nesplněný plán* /1966/, *Proč mají v zoologické zahradě klokana* /1991/ aj.).

S brněnskou divadelní scénou je spojena tvorba **Milana Uhdeho** /1936/. Debutoval básněmi (*Lidé z přízemí* /1962/) a povídkami (*Hrách na stěnu* /1964/, *Záhadná věž v B.* /1967/), těžiště jeho tvorby se vztahuje k divadlu. Pro Večerní Brno napsal hry *Král-Vávra* /prem. 1964, 1965/ *Svědkové*, /prem. 1965, 1966/, *Děvka z města Théby* /prem. 1967, 1967/ a vytvořil i řadu rozhlasových her. Uhdeho texty jsou často adaptacemi či parafrázemi klasických textů (Havlíček, Sofokles), klade v nich důraz na morální stránku lidského jednání. Po roce 1968 nesměl publikovat, jeho texty se objevovaly v zahraničních periodikách i v samizdatu. Dramatizace např. Páralovy Profesionální ženy, Vernova románu Cesta kolem světa za 80 dní, Mrštíkovy Pohádky máje aj. hrálo Divadlo Na provázku pod cizími jmény. Balada pro banditu se stala předlohou stejnojmenného filmu. Po roce 1990 vyšlo jeho dílo souborně.

První půle 60. let

Jedním z důsledků konference Svazu československých spisovatelů z roku 1959 bylo i zastavení časopisu Květen. Ročník 1959 byl předčasně uzavřen 6. číslem. Od září začal vycházet nový časopis *Plamen*, který nahradil nejen Květen, ale i na úbytě zesnulý Nový život. Šéfredaktorem se stal Jiří Hájek. Časopis měl výraznou grafickou úpravu, získal ke spolupráci dobré fotografy a výtvarníky a dbal na pestrost obsahu. Jedním z cílů bylo najít nové autory, kteří neměli politický škraloup a zároveň představovali, řečeno s Haškem, „mírný pokrok v mezích zákona“. Šéfredaktor Hájek byl osobností vždycky sice režimu oddanou, ale svébytnou. Pod jeho vedením časopis vytvořil určitý prostor pro literární tvorbu ideologicky méně rigidní. Zaměřil se na mladé autory.

Do edičních plánů nakladatelství byla zařazována díla, která byla programově zaměřena na současný život „jaký opravdu je“, měla objevovat současného člověka v jeho pracovním prostředí, na stavbě, v továrně, na poli. Očekávalo se, že bude zachycovat konflikty, které jsou pro soudobou společnost příznačné a hledat jejich řešení v souladu se stranickou linií. Prvními kroky tím směrem bylo vydání románů Rudolfa Kalčíka *Král Šumavy* /1960/ a Josefa Sekery *Jsme strom zelený* /1968/. První román zachycuje dramatické dění na západní hranici, kde pohraničníci bojují s „narušiteli“ státní hranice, druhý román se soustředí na problematiku kolektivizace zemědělství, kterou pojímá jako konfliktní a mnohdy tragickou. Zejména Kalčíkův román, i díky filmové verzi, měl dobrý čtenářský ohlas. Nakladatelství Československý spisovatel založilo celou ediční řadu nazvanou příznačně Život kolem nás, která byla otevřena především mladým autorům. Ceněna byla reportáž, chápaná jako stupeň k velkému současnému románu, důraz byl kladen na bohatou životní empirii, která byla důležitější než formální mistrovství. Objevovala se tu i díla, která měla kontroverzní témata. Diskuzi vzbudila novela *Marie* /1960/ Alexandra Klimenta svým pojetím krize milostného vztahu a Valji Stýblové *Mne soudila noc* /1957/, která se soustředila na morální problémy umělých potratů, v té době ještě nezákonných. Z prostředí učňovského internátu byla novela Ludvíka Vaculíka *Rušný dům* /1963/, Ivan Klíma tu vydal reportážní knihu o stavbě východoslovenské železnice *Mezi třemi hranicemi* /1960/, kterou Jan Petrmichl, významný kritik z Rudého práva, pochválil slovy, že *namísto čapkovské nezávaznosti nastoupila*

fučíkovská odpovědnost. Celá edice, graficky výrazně upravená Zdenkem Seydlem, byla přijata se zájmem jak kritikou, tak čtenáři.

Jedním z prvních svazků, jímž zahájila svou činnost, byly *Zelené obzory* /1960/ Jana Procházky. **Jan Procházka** /1929–1971/ debutoval nevýraznou knížkou povídek z vojny *Rok života* /1956/. Zelené obzory byly jiné. Jádrem příběhu je pracovní spor mladého nadšeného zemědělského inženýra, který přichází po fakultě na zanedbaný státní statek, s autoritou stranického funkcionáře (a také sokem v lásce).

Jan Petrmichl, kritik píšící většinou pro Rudé právo, vysoko hodnotil uměleckou hodnotu Zelených obzorů a pochválil autora za to, že se dovede se svým hrdinou ztotožnit, dovede skloubit soukromé a společenské, zachytit přesvědčivě konflikt uvnitř socialistické společnosti a najít řešení, které socialistickou společnost posílí (Petrmichl, 1961, s. 160–161). Úspěch novely odstartoval další dráhu tohoto autora, který v následujícím desetiletí vydal několik výrazných knih: *Závěj* /1961/, *Přestřelka* /1964/, *Kočár do Vídně* /1967/, *Svatá noc* /1968/ a napsal scénáře k filmům Trápení a Závrať (s Karlem Kachyňou). Podle jeho scénáře byl natočen i film Ucho, sugestivně evokující paranoidní situaci začínajících politických procesů. Film byl obsazen skvělými herci, ústřední postavy ztvárnili Jiřina Bohdalová a Radoslav Brzobohatý. Skončil ovšem v trezoru, byl politicky krajně nepřijatelný. Pro výrazné politické angažmá v době „pražského jara" byl Jan Procházka po roce 1968 postižen zákazem publikace, různě skandalizován a očerňován. Zemřel na rakovinu v pouhých dvaačtyřiceti letech.

Ivan Klíma /1931/ jako dítě strávil tři a půl roku v Terezíně, po válce studoval Vysokou školu politických a hospodářských věd a na FF UK. Diplomovou práci /1956/ věnoval Karlu Čapkovi – ta se stala podkladem pro esej, který vyšel knižně v r. 1962 a znovu přepracován 1965. Působil jako redaktor Květů, v nakladatelství ČS spisovatel, jako zástupce šéfredaktora Literárních novin. Debutoval knihou reportáží z východního Slovenska *Mezi třemi hranicemi* /1960/, po níž vydal prózy *Bezvadný den* /1960/, *Hodina ticha* /1963/ aj., čerpající náměty ze současného života mladých lidí, často řešících problém vztahu k různým deformacím, které podle autorova názoru souvisely s pokřivenou podobou socialismu. Všímá si fanatismu, který brání skutečnému poznání společenských mechanismů a je zdrojem různých patologických jevů ve společnosti i střetu jedince a moci. Obraz geneze jeho názorů, které ho přivedly od dogmatického pojetí socialismu k přimknutí se k ideálům tzv. Pražského jara 1968 a posléze

k disentu, podal ve své dvoudílné memoárové knize *Moje šílené století* /2009, 2010/. V 70. a 80. letech vytěsňuje vliv Karla Čapka, který je patrný na prvních knihách Ivana Klímy, inspirace Franzem Kafkou: ten ovlivnil jeho tvorbu, po roce 1969 ineditní, šířenou samizdatem a rovněž vydávanou v překladech v zahraničí (*Soudce z milosti* /1986/, *Milenci na jeden den* /1970/, *Má veselá jitra* /1979/, *Moje zlatá řemesla* /1990/ aj.), ohlas měla i jeho dramatická tvorba (např. *Zámek* /prem. 1965, 1965/, *Porota* /prem. 1968, 1969/, *Cukrárna Miriam* /prem. 1969, 1969/, *Franz a Felice* /prem. 1986, 1991, anglicky/).

Objevily se i debuty autorů trochu jiného typu a jiné poetiky: šlo vesměs o opožděné debuty. Tito autoři nacházeli své hrdiny mezi lidmi mimo politický diskurz, stojícími na okraji společnosti, mezi podivíny, starými lidmi a dětmi. Pozornost vzbudila **Jindřiška Smetanová** /1923–2012/ knihou povídek *Koncert pod platanem* /1959/, ze které dýchala životní pohoda, klid, laskavý zájem o mikrosvět malostranského prostoru, kam jsou situovány. Podobně působila i tvorba **Hermíny Frankové** /1928/, občanským povoláním lékárnice. Vyprávěla s dávkou laskavého humoru příběhy žen a dětí (*Ženy pod helmou* /1961/, *Děti platí polovic* /1961/). Úspěšné byly i její knížky pro děti (*Blázni a Pythagoras* /1966/, *Minervistka* /1984/), některé vydávané po roce 1968 pod cizími jmény (Josef Vinař, Jarmila Černíková-Drobná). Vrchol její tvorby představuje román s autobiografickými prvky *Ubohý Džony* /1988/. Úspěšná byla i její spolupráce s filmem a televizí (*Arabela, Dívka na koštěti*). Pozornost vzbudily i prvotiny **Jiřího Frieda** /1923–1999/ *Časová tíseň* /1961/ o šachistovi, který prožívá okamžiky krize, a *Abel* /1966/ a Hany Bělohradské /1929–2005/ *Bez krásy, bez límce* /1962/ a *Vítr se stočí k jihovýchodu* /1963/.

Událostí zásadního významu byl knižní debut čtyřicetiletého **Bohumila Hrabala** /1914–1997/. Jeho životní i spisovatelská dráha byla do té doby značně komplikovaná: za války ho postihlo totální nasazení, po válce dokončil studia práv, ale po „vítězném únoru“ mohl vykonávat jen dělnická povolání: pracoval v Poldině huti na Kladně, ve Sběrných surovinách apod. Jeho poetika vycházela ze surrealismu, blízká mu byla Skupina 42, mezi jeho přátele patřili ineditní autoři jako Egon Bondy, Jiří Kolář, Emanuel Frynta, Josef Hiršal a výtvarník Vladimír Boudník. První literární pokusy vznikaly již před válkou (rukopisná sbírka básní *Ztracená ulička* byla v roce 1948 připravena do tisku, sazba ale byla rozmetána), další jeho práce ze 40. a 50. let nebyly v době vzniku tištěny (*Utrpení starého Werthera,* 1949;

Schizofrenické evangelium, 1951; *Lednová povídka, Únorová povídka, Protokol*, 1952; *Poupata*, 1956). Povídky *Setkání, Večerní Praha* a *Jarmilka* vyšly pouze v nepatrném nákladu jako bibliofilské tisky. Kniha povídek *Skřivánci na niti* byla přijata k vydání už na konci 50. let, cenzura ale tisk zastavila. Širší veřejnosti se Bohumil Hrabal představil až v roce 1963, kdy vyšly knihy povídek *Perlička na dně* /1963/ a rychle na to *Pábitelé* /1964/, *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* /1964/, *Ostře sledované vlaky* /1965/, *Inzerát na dům, ve kterém nechci bydlet* /1965/, *Toto město je ve společné péči obyvatel* /1967/, *Morytáty a legendy* /1968/. Po okupaci vojsky varšavské smlouvy se Hrabal opět stal autorem ostře sledovaným cenzurou. V té době vznikly i jeho rozsáhlé práce, trilogie *Postřižiny* /1976/ (napsáno 1970), *Městečko, kde se zastavil čas* /1974/, *Harlekýnovy miliony* /1981/, román *Obsluhoval jsem anglického krále* /1973/, a řada dalších textů (*Něžný barbar* /1981/ (napsáno 1974), *Příliš hlučná samota* /1989/ (napsáno 1980), *Krasosmutnění* /1979/, *Svatby v domě* /1987/, *Vita nuova* /1987/ *Proluky* /1986/ aj.)

Literární kritika, která první vydané knížky Bohumila Hrabala přijala se sympatiemi, situovala Hrabalovu tvorbu, možná i se snahou zaštítit ho proti ideologicky motivovaným útokům, do haškovské linie lidového hospodského vyprávění. Vladimír Karfík, autor hesla Hrabal ve Slovníku českých spisovatelů z roku 1964, píše: „Hrabal má ve svých humoreskách smysl pro svérázné podoby lidských osobností a jejich tragikomickou existenci“ (Karfík, 1966, s. 174). Podobně vyznívá i charakteristika ve Slovníku české literatury z roku 1985. Do české literatury vnesl „konkrétnost figur, vypravěčskou zálibu v projevech životní bezprostřednosti, obdiv k lidské aktivitě člověka a její nevyčerpatelnosti“ (Vlašín, 1985, s. 131). Toto zařazení jen z malé části vystihuje Hrabalovu tvůrčí metodu, v níž je spojeno poučení ze surrealismu s brutalitou undergroundové literatury, vysoce stylizované výpovědi, často zejména v počáteční etapě jeho tvorby psané veršem, se syrovými záznamy holé skutečnosti, tak jak odpovídalo poetice Skupiny 42. Jako každý výjimečný tvůrce, i Hrabal přesahuje rámec poetik spojených s různými skupinami a směry, vytváří si vlastní specifickou poetiku, jejíž proměnlivost se vzpírá jednoduchému popisu.

Po roce 1990 začaly vycházet Spisy Bohumila Hrabala, které jeho dílo představují v úplnosti, včetně textových variant a prací za jeho života nevydaných, s dobrými komentáři zasazujícími jeho tvorbu do souvislostí vývoje české literatury a jeho generace.

Vladimír Páral /1932/ zaujal svými prózami mapujícími životní styl 60. let. Jeho hrdinové prožívají své životy v bezskrupulózním zápase o dosažení co nevyššího společenského statutu, derou se bezohledně k úspěchu, který jim ale nepřináší ani štěstí, ani uspokojení. Z lovců se stávají kořistmi mladších a stejně dravých konkurentů, kteří jim oplácejí stejným to, co oni udělali svým předchůdcům, kruh se uzavírá. Jiří Opelík (Opelík, 1968) charakterizoval Párala jako *Neo-Balzaca z Ústí nad Labem* a spojil jeho romány s tradicí naturalistických románů o mravech buržoazie, líčících fatální koloběh života, ze kterého se nedá vystoupit, v němž se situace vracejí v dalších a dalších variacích a osud hrdiny je v nich předurčen: po vzestupu následuje pád, jednu vlnu ctižádostivců střídá další a osudy lidí se opakují. Z tohoto koloběhu lze vystoupit jen za cenu rezignace, za cenu vzdání se úspěchu, ale ani to nepřináší štěstí. Pozoruhodné je, že se v těchto románech nevyskytuje skutečnost, že život v tehdejším Československu po všech stránkách určovala komunistická strana, která rozhodovala o vzestupu a kariéře každého občana. První román *Šest pekelných nocí* /1963/ vydal pod pseudonymem Jan Laban, dále následovaly *Veletrh splněných přání* /1964/, *Soukromá vichřice* /1966/, *Katapult* /1967/ a vrcholné dílo jeho 60. let *Milenci a vrazi* /1969/. Po této sérii románů, označovaných obvykle jako „černá řada“, následovala řada děl, v nichž se objevovala potřeba kladného vyznění, možná motivovaná i dobovou objednávkou. Většina jeho prací ze 70. a 80. let nedosáhla úrovně románů „černé řady“.

Básnické debuty generace Tváře a Sešitů

V první polovině 60. let se objevilo na šedesát básnických debutů. Je třeba říci, že tento rekordní počet prvních básnických knih nereprezentoval jednu generaci, i když se o něm takto mluvilo. Uvolněná politická atmosféra poskytla příležitost „opožděným debutantům", lidem, kteří v předchozím období nemohli publikovat, nebo mohli publikovat omezeně. Nehodilo se mluvit o tom, proč jsou jejich debuty opožděné, a tak označení „mladá poezie" poněkud pozastíralo, že jde mnohdy o oběti kulturní politiky 50. let. Vedle sebe se tak ocitla poezie čtyřicátníků, kteří měli za sebou kus života, často nesnadného, a také své zkušenosti s režimem, a poezie básníků, kterým bylo něco málo přes dvacet. Ti tvořili celkem homogenní uskupení a jejich orgánem se stal nově založený časopis Tvář.

Signály nové generační vlny se objevovaly už na přelomu 50. a 60. let, kdy se objevily debuty Jany Štroblové /1936/ *Protěž* /1958/, *Kdyby nebylo na sůl* /1961/; Josefa Hanzlíka /1938–2012/ *Lampa* /1961/, *Bludný kámen* /1962/, *Stříbrné oči* /1963/; Jiřího Gruši /1938–2011/ *Torna* /1962/; Jiřího Pištory /1932–1970/ *Hodiny v řece* /1961/; Ivana Wernische /1942/ *Kam letí nebe* /1961/, *Těšení* /1963/, *Zimohrádek* /1965/; Milana Uhdeho /1936/ *Lidé z přízemí* /1962/; Antonína Brouska /1941–2013/ *Spodní vody* /1963/; Petra Kabeše /1941–2005/ *Čáry na dlani* /1961/, *Zahrady na boso* /1963/ aj. Ohlas těchto debutů byl velmi slušný. Vynesl mladým autorům možnost promluvit na 3. sjezdu Svazu československých spisovatelů a otevřel cestu k vytvoření generační tribuny, jíž se – z rozhodnutí tohoto sjezdu a pod patronátem kulturního oddělení ÚV ČSM – stala právě Tvář. Byl to časopis určený „mladé literatuře“ a měl zaplnit v systému svazových časopisů mezeru, která vznikla po zlikvidování jiného „časopisu pro mladou literaturu“, Května. Avšak Tvář programovým článkem Tvář Tváře, jehož autorem byl Jiří Gruša, vyhlásila značně polemickou linii. Připomněla deformovaný obraz české literatury, jaký se vytvořil během padesátých let, a vytkla jako jeden z prvních úkolů tuto deformaci odstraňovat. Časopis se přihlásil k zavrhovanému experimentu v umění a rovněž zcela polemicky formuloval svou představu společenské funkce umění. Je zde jasně řečeno, že časopis Tvář nemíní být prostě jen publikační možností pro začínající autory, jak by vyplývalo ze statutu *časopisu pro mladou literaturu*. Formulace jsou ovšem opatrné a argumentace poněkud účelová: deformace jsou např. odsouzeny, protože byly v nesouladu s principy, na nichž byla tato společnost projektována. Pozoruhodná je formulace redakčního úvodníku

nazvaného Tvář Tváře: „Socialismus u nás je pro mladého člověka prostorem jeho každodenní reality, není otázkou jeho teoretické volby (Anon, 1964, s. 3). Pro dohlížející orgány ji bylo možno chápat jako: nezpochybňujeme socialistická východiska, protože jsou daná. Pro domo sua: my jsme si je nevybrali, prostě v socialistické společnosti ať chceme, nebo nechceme, žijeme. Aby nebylo mýlky, jak to redakce myslí, na dalších stránkách jsou publikovány značně polemické a politicky jednoznačně akcentované básně Jiřího Pištory *Tu hodinu se nezkoušelo*, Jiřího Gruši *Komu to všechno odvoláme* a *Hlášení* Miloně Čepelky. Čepelka je snad nejexplicitnější:

poslušně hlásím,
už jsem vycvičen
už umím břízu jmenovati dubem
a dub břízou
pokud na tom sejde

ale už umím taky tleskat
na hřbitově

Čepelka: Hlášení, čas. *Tvář*, 1964, roč. 1, č. 1., s. 22

V dalších číslech jsou neméně příznačné úvodníky a programové stati. Úvaha Františka Vinanta *Poločas aneb Starosti, které přijdou* se zamýšlí nad přerušenou kontinuitou české literatury (Vinant, 1964a, s. 1–3). Čteme tu slova o zastaveném čase, o pocitu bezčasí jako jednom z formujících pocitů mladých básníků (o pocitu, který se stal základním motivem novoročního projevu Václava Havla v roce 1990), i slova o vizi literatury, která má postihnout neopakovatelnost, jedinečnost a konečnost lidské existence. Pištorova Tragika slov (Pištora, 1964b) jako by předjímala další typicky havlovské téma. Analyzuje slovní fetiše a tabuizovaná slova, která jsou užívána ve veřejných projevech, v novinách a v nichž vidí výraz deformovaného myšlení.

Od poloviny ročníku se objevují zamyšlení nad časopisem samým, z nichž zejména úvodník šéfredaktora Františka Vinanta *Naše poněkud komplikovaná přítomnost* (Vinant, 1964b, s. 1–2) a Brouskovo *Dělání do vlastního hnízda* (Brousek, 1964, s. 1–4) naznačovaly, do jaké míry se časopis, resp. lidé, kteří ho vytvářeli, cítili determinováni situací zrodu a pociťovali jeho „schválenou" koncepci „časopisu pro mladou literaturu" za nesnesitelně svazující. Navíc, zdálo se snazší formulovat kritická a negativní stanoviska než vytvářet jasný pozitivní program. Jeho náznaky mohou být zejména ve statích věnovaných těm tvůrcům, které chápali tito básníci jako své předchůdce. V prvním čísle je takovým zcela programovým připomenutím Chalupeckého materiál o Halasovi (název časopisu ostatně k Halasovi odkazuje), v dalších číslech se objevuje jméno katolického autora a vydavatele Dobrého díla Josefa Floriana, ale také Jiřího Ortena a dalších autorů, kteří zmizeli z učebnic, čítanek, z knihoven a edičních plánů.

Mladí básníci dělali své úplně první kroky často pod patronací časopisu Květen, mnohdy uhranuti poetikou poezie všedního dne a snad i puncem její určité nonkonformnosti. Neměli ovšem za sebou zkušenost budovatelské a svazácké poezie, jíž většina „květňáků“ debutovala. Padesátá léta, v nichž vyrůstali, pro ně nejsou dobou vítězného nástupu toho, co si sami zvolili a o co se aktivně zasazovali, vnímají je zkušeností těch, kteří byli hněteni metodami kultu osobnosti. Příkladem toho mohou být Pištorovy a Grušovy básně z prvního čísla Tváře, zachycující ono hrozivé uvědomění si, jak jsou ve svých činech a postojích manipulováni vlastně už od dětství, zbavováni naivity a nevinnosti a vtahováni do soukolí obludných spoluvin.

A my si, hlasujíce
představovali smrt,
zelený průvan, dvůr
a nahá záda pravdy,
a zda se řeč, ta vlastnost amplionů,
ještě kdy vrátí
do úst člověka –

leč všichni byli pro.

Byli jsme zvyklí volit žáka,
který má na starosti
třídnici a sběr
a vybrat po lavicích vytržené listy,
jazyků nežádaje. Židle nad námi
měla své příkazy.

[…]

A ve sborovně
pytlovali strach. Neb stojí psáno,
STRACH ŽACTVA
BUDIŽ ULOŽEN
NA SUCHÉM MÍSTĚ,

[…]

Ty pytle strachu ještě kdesi mají.
Myslím
i na svou hlavu lhostejnou,
kterou tam opatrují s nimi
ve studenu.
A na vinu židlí myslím, neboť mrtví
po zákonu volni jsou
a mohou odejít
kam libo.

Jen my se potkáváme
s rukou nahoru,
jakoby se nám chtělo

ven,
jenomže VEN už není...

Pištora: Tu hodinu se nezkoušelo, čas. *Tvář,* 1964, s. 18

Gruša toto trauma vyslovuje v básni Komu to všechno odvoláme,
jejíž závěr zní:

Ó čehý Čechy
čehý mé

už jenom po tom
co si mlčíme
už jenom po tom
poznáme se

Gruša: Komu to všechno odvoláme, čas. *Tvář,* 1964, roč. 1, č. 1., s. 19

To není sebevědomá pozice politicky angažované poezie básníků Května, poezie vítězů. Traumatizovaný, rozčarovaný a někdy i ublížený tón vypovídá o úplně jiném životním postoji, v němž převládá touha vymknout se, osvobodit se a očistit okolní svět a sebe v něm.

Bylo zapotřebí znovu stvořit
rybu a růži
a bylo to zapotřebí provésti vše v několika málo dnech

sešli k vodám a pili z nich přímo ústy
ruce spuštěné podél proudu
A potom
když se nasytili a byli čistí

začali s touto stavbou

Uvěřili tehdy
že lze pochopit rybu jediným tahem
že lze podávat čisté ruce
že svět je vskutku otevřená písanka

Gruša: Sedmnáctiletí, *Torna,* 1962, s. 34–35

Odmítali představu, že přišli k hotovému, že jim zbývá jen být vděčni a děkovat za to, co vybojovali a vybudovali ti před nimi. To hotové se jim moc nelíbilo. Odmítali pravdy, které se neshodovaly s tím, co znali ze zkušenosti. Čím dál tím méně byli přesvědčeni, že svět, v němž žijí, je nejlepší z možných světů, že nový společenský řád odstranil utrpení, nesvobodu a nerovnost a cítili potřebu toto poznání formulovat po svém, bez ohledu na okolnosti, na společenská tabu, v míře, která odpovídala jejich poznání.

A potom –
což to jde
žít pořád na mramoru
zrušených pomníků
a slyšet při tom –
Tiše, to je člověk
všech neštěstí
a veškerého žalu…?
Jako by padal sníh
a už měl v sobě bláto z čísi boty.
Ale čí patou,
řekněte,
vyšlapat svoje stopy?
Řekněte sami,

čí?

Uhde: Dcera, *Lidé z přízemí*, 1962, s. 49

Právě tady nacházeli společnou řeč s „opožděnými debutanty“ a s lidmi, kteří se postupně vraceli do literatury, se zakázanými autory, kteří vytvářeli českou kulturu předúnorovou – a v té době ještě zdaleka nebyli staří. Ortenovské generaci bylo v té době okolo 40 let (věkem k ní patřil např. „debutant“ Emil Juliš), profesoru Černému mezi padesátkou a šedesátkou. Kontinuita české kultury ještě nebyla přerušena právě proto, že tito lidé zde žili, a i když nepublikovali, bylo možno je potkávat na ulicích Prahy, hovořit s nimi, konfrontovat se s nimi a také s nimi konfrontovat oficiální českou kulturu.

Východiskem jejich tvorby se stal pokus transponovat velké společenské problémy do intimní roviny, zaštítit se proti všeobecnému znehodnocování elementárními vztahy. Z prvních knížek mladých básníků mluví přímo atavistická potřeba harmonie, jíž lze dosáhnout zmenšením perspektivy. Podobně reagovala na začátku čtyřicátých let ortenovská generace. Jako by znovu platil výrok Václava Černého z roku 1940, kterým vymezoval úkoly tehdejší mladé generace: „jde v podstatě o jediné: *vybudovat svou, novou představu člověka*; vytvořit nové, původní pojetí lidství. Jaký že je to první, nejhlubší, daný obsah tohoto lidství? Jaká bezprostřední data lidskosti? A jaké že jsou meze člověka, a kam až lze je odsunout?“ (Černý, 1992, s. 652).

Vedle milostného tématu to bylo téma dítěte a dětství. Hanzlíkova báseň, věnovaná dětem, zabitým v Osvětimi, je vztažena velmi příznačně k dětství jeho vlastního syna. Do rodinné idyly tak zaznívá disharmonický tón.

Tisknem si spánky Venku mží a my plašíme noc i strach
A naše děti spí a spí stuleny ve svých teplých tmách

Hanzlík: Tisíce motýlých křídel, *Lampa*, 1961, s. 30

Zcela příznačně i v milostném vztahu jako by šlo víc o vztah dvou dětí, vzájemně se chránících před velkým světem, než o milostný cit dvou dospělých, zralých partnerů. Proto se tak často mladí milenci uchylují do vysněného, polopohádkového světa. **Josef Hanzlík** /1938–2012/ zve svou přítelkyni na cestu „do zelených trav“, **Ivan Wernisch** /1941/ buduje Zimohrádky, snové kulisy nového života, kam se uchyluje, když se realita zdá nesnesitelná. Wernisch stylizuje svět jako krajinu snů, v níž ve zvláštní symbióze žijí, podobně jako na obrázcích Henriho Rousseaua, Marca Chagalla a naivních malířů, fantastická zvířata a květiny se zvířaty a květinami reálnými. Je to pohádková zahrada plná pohybu, skrytých herců a nevšedních událostí, napůl sen a napůl skutečnost. Wernischův poetický svět je do sebe uzavřen. To ovšem nelze říci o podobně vytvořených básnických světech Petra Chvojky /1937/ nebo Petra Kabeše /1941–2005/, jeho poetice v této době poměrně blízkých. Pro ně nemizí zřetel k tísnivým otázkám, které únik do světa fantazie způsobily. Kabešova poezie vyslovuje situaci člověka, který se v tomto fantaskním světě poetickém ocitl ne vlastní volbou. Tento svět je absurdním zrcadlem reality, neposkytuje před ní únik, ale jen zvyšuje existenciální tíseň, kterou básník pociťuje tváří v tvář „dobytku přespříliš dobře živenému“, svým současníkům, jimž se sám, jak s hrůzou zjišťuje, ale podobá. Fiktivní básnický svět je tu krutým a deformujícím zrcadlem, ne útěšným útočištěm. Podobně pracuje v některých básních Gruša, který ovšem velmi často posouvá svou výpověď do přímo politické roviny.

Antonín Brousek /1941–2013/ je básník bytostně toužící po klidu, po souladu se světem, i poté, co ztratil všechny iluze, hledá způsob, jak v něm žít. Uvědomuje si s bolestí, že všechno je jinak, než si představoval desetiletý chlapec, který psal naivní dětskou báseň na Stalinovu smrt, všechno je jinak, než si představoval mladý člověk na počátku své životní cesty. Přes všechno odhodlání ale není schopen tento soulad se světem najít. Nedokáže realizovat to, co se zdálo na dosah ruky, vztah, který se zdál trvalým a pevným a k němuž se upínal jako k poslední hodnotě, se rozplývá do únavy a všednosti. Zbývá zklamání, nedůvěra, hluboká nespokojenost a řečeno básníkovým slovem, netrpělivost, s níž čelí světu. Nedokáže uniknout do vysněného světa, realita je příliš silná, je jí magicky přitahován, stejně jako – čím víc zklamáván, tím silněji – touží po něčem, co člověka přesahuje, co dává jeho životu nadosobní smysl. V této romantické touze po nadosobní hodnotě, k níž by mohl vztáhnout svou touhu po životní plnosti, je Brousek ve své generaci dost osamělý a přese všechnu intelektualitu a racionalitu nesmírně zranitelný.

To ho spojuje s **Jiřím Pištorou** /1932–1970/, který je z celé skupiny nejstarší. Jeho básně – často jakési dialogy, v nichž básník oslovuje svého konkrétního posluchače, nebo spíš posluchačku, jsou výpovědi o světě, v němž se smysl slov a skutků převrací, odcizuje se své podstatě. Zmiňovali jsme Pištorův úvodník z druhého čísla Tváře, který toto téma nastolil v podobě eseje. Jeho poezie ukazuje, že to nebylo náhodou, že právě to bylo jeho základní téma – či spíše trauma. Ještě v *Hodinách v řece* to není tak výrazně patrné, lyrické intimní básně jsou situované do krajiny, která je laskavá, vanou v ní větry, letí oblaka a proudí voda v řece. Jejich pohyb jako by navozoval pocit míjení, prchajícího času. Druhá knížka, *Země přibližných*, se potýká se světem, v němž slova znamenají něco jiného, než doslovně říkají. To, co ho obklopuje, je jakousi přeludnou krajinou, kde se poetické, známé z Hodin v řece, propojuje s krutou realitou, v níž je život devalvován. Je to svět, kde není nic velkého a opravdového. Matoucí přibližnost znejišťuje i základní pozici básníka, základní jistoty jeho života. Je zde mnoho literárních odkazů, připomíná se tu osud velkého ruského básníka Sergeje Jesenina, který si sáhl na život, když se mu zdál bezvýchodný (o několik let později se stejně jako on rozhodne i Jiří Pištora, a to poté, co se stane předmětem štvanice kvůli dětské říkance ironizující naše sovětské „ochránce“), Michaila Lermontova, jehož život nesmyslně ukončila kulka ze soubojové pistole, tragické momenty lidských životů, které jsou v ostrém kontrastu s rozmytými konturami současnosti. Jako by nic nebylo pevné, jasně definované, definitivní – jen smrt, která se za horizontem těchto básní rýsuje.

Aspoň někam vytlačit tu tíhu.
Aspoň mramor, skácený do hlíny jsme čekali
a do polštáře těžkou krev,
osobní deuterium –
jenomže v dnešních domech nedostaneš dveřmi
piáno opravdové tragédie,
měsíc, místo aby střelil,
zajde, zavři na klíč a sbohem.

Nevěšíme se dávno na kravatách,

leč s uzlem do saka,
o hlavu menší ve svém neštěstí
už předem,
Jesenine,
a platíme-li na hrob, dbáme,
aby nám vždycky ještě zbyly
drobné na naději,
že kromě velikosti skutečně být ztracen
nic není ztraceno,
však se z toho, lásko, vyspíme –
na mizernou naději,
která ze zlé vůle podotýká
a močí
na sokl sofoklovské neodvolatelnosti –
a podotýká.

Pištora: Jestliže se už rozcházíme, *Země přibližných*, s. 64–65, 1965

Postupně se začíná v Tváři uplatňovat skupina, která posléze časopis převzala a s nově ustaveným redakčním kruhem, jemuž předsedal Václav Havel, se již definitivně vzdálila představě „časopisu pro mladou literaturu“. Svým vyhraněným programem se dostala do konfliktu s politickou mocí, která se rozhodla časopis zastavit. Vznikla situace v poúnorovém období nebývalá: proti tomuto rozhodnutí se zdvihla vlna odporu a zápas o Tvář byl příležitostí k setkávání lidí různého sice, ale vždycky opozičního zaměření: s katolíky se scházel levý marxista Ivan Sviták, vedle lidí vysloveně antikomunisticky zaměřených se objevovali reformní komunisté. Přes veškerý tlak kulturní veřejnosti bylo vydávání časopisu ukončeno. Po krátké době byl založen nový časopis, který nesl název Sešity pro mladou literaturu (název byl od ročníku 1968 změněn na Sešity pro literaturu a diskuzi), kde se část původních přispěvatelů Tváře znovu sešla.

Ke kmenovým autorům nového časopisu patřili např. Jan Zábrana, Petr Kabeš, Ivan Diviš, Jiří Pištora, Jiří Gruša, Ivan Wernisch, Miloslav Topinka, Václav Bělohradský, Josef Jedlička, Vojtěch Steklač, Karol Sidon. Značné místo zaujímala experimentální literatura a její autoři (Ladislav Novák, Emil Juliš aj.). Čísla byla často tematicky profilovaná např. k tabuizovaným tématům (smrt, sex) a jedno bylo dáno k dispozici kolegům ze zastavené Tváře. Snaha postavit „tvářisty" proti skupině Sešitů se establishmentu nepovedla.

Postupující liberalizace poměrů umožnila skupině okolo Tváře vytvořit novou publikační možnost vydáváním sborníků: vyšly dva svazky nazvané *Podoby I*. (red. Bohumil Doležal) a *Podoby II*. (red. Václav Havel). Těžiště se přeneslo z původní tvorby mladých autorů a její reflexe ke konfrontaci se soudobou západoevropskou filozofií, k reflexi politiky, dějin, ekonomie. Tomu odpovídalo i složení autorského kolektivu. Vedle básníka Zbyňka Hejdy se tu objevuje filozof Ladislav Hejdánek, ekonom Václav Klaus, historik Emanuel Mandler, kritici Jan Lopatka a Bohumil Doležal, a ovšem Václav Havel jako esejista i básník.

Václav Havel /1936–2011/ jako syn z významné podnikatelské rodiny a vnuk prvorepublikového politika (dědeček Hugo Vavrečka byl též literárně činný a v mládí napsal knihu Lelíček ve službách Sherlocka Holmese) měl ztíženou cestu ke vzdělání. Pracoval nejprve jako chemický laborant, po návratu z prezenční vojenské služby jako jevištní technik v Divadle Na zábradlí. Po pokusu o studium na technice (byla zde měkčí kádrová měřítka) v 60. letech vystudoval dramaturgii na DAMU. Vedle sbírky konkrétní poezie *Antikódy* /1994/ a řady esejů (souhrnně vyšly pod titulem *Protokoly* /1966/) získal pozornost jako dramatik. Jeho domovskou scénou se stalo Divadlo Na zábradlí, kde se vypracoval skutečně od píky: začínal jako kulisák. Jako autor se představil hrou *Autostop* /prem. 1963, 1963/ (spoluautor Ivan Vyskočil), pak následovala *Zahradní slavnost* /prem. 1963, 1964/ a *Vyrozumění* /prem. 1965, 1965/. Tyto hry představují českou verzi absurdního dramatu. Jejich společným tématem je mezilidská komunikace, respektive nekomunikace. Člověk je jen součástí mechanismu, který jím posouvá, vymazává jeho individualitu. Deformované vědomí se odráží v jazyce, který není nástrojem dorozumívání, ale naopak vytváří překážky, je nástrojem k tomu, aby se oddělili ti, kteří mají moc, od těch ostatních. To je funkce umělého jazyka ptydepe. Třetí hrou z tohoto období byla *Ztížená možnost soustředění* /prem. 1968, 1968/. Invaze vojsk Varšavského paktu

jeho intenzivně se rozvíjející literární činnost ukončila. V té době ale jeho dílo už proniklo i do zahraničí.

V době „normalizace“ byla Havlova tvorba na indexu, za politickou činnost, kterou vyvíjel na konci 60. let (byl mimo jiné předsedou Aktivu mladých spisovatelů a Kruhu nezávislých spisovatelů) byl několikrát souzen a odsouzen k podmíněnému i nepodmíněnému trestu. Byl jedním z iniciátorů a spoluorganizátorů samizdatu (edice Expedice), jehož prostřednictvím byla šířena díla režimem zakázaných autorů, a jedním z předních představitelů Charty 77. Přes obtížnou situaci v 70. a 80. letech napsal řadu dramat (*Audience, Vernisáž, Pokoušení, Asanace,* aj.), která byla inscenována na světových scénách. Jeho eseje, včetně souboru, který vznikl z jeho vězeňské korespondence s manželkou Olgou, nazvaný *Dopisy Olze*, vyšly v řadě překladů. Ty učinily z Havla ikonu disidentského hnutí nejen v Československu. Stal se světově známým analytikem situace člověka v totalitním státě.

V době „pražského jara 1968“ byla Tvář na krátkou dobu obnovena, zanikla definitivně po „vstupu armád pěti zemí Varšavské smlouvy“, stejně jako Sešity. Jejich autoři v době normalizace vesměs nesměli publikovat, ztratili zaměstnání a mnozí z nich odešli do exilu. Jen málo z nich zůstalo literatuře věrných. Po roce 1989 se řada z nich vrátila do veřejného života, mnozí ovšem spíš jako politici než literáti.

Vrcholy poezie 60. let

Šedesátá léta, spojená s politickým uvolňováním, vytvořila prostor pro bohatou konfrontaci různých poetik i osobností. Podrobně jsme si všímali vlny básnických debutů, která se objevila začátku 60. let. Spojila se v ní energie mladých autorů a autorů střední generace, kteří v 50. letech z politických důvodů nemohli publikovat. I vývoj někdejších „květňáků“ směřuje v tomto období od politicky angažovaných témat k reflexi lidského osudu. V případě Karla Šiktance /1928/ sledujeme příklon k větším básnickým skladbám věnovaným důležitým momentům nedávné historie. V *Heinovských nocích* /1960/ se zamýšlí nad příběhem Lidic (pocházel z Kladenska a vztah k lidické tragédii tedy byl velmi osobní), nad únorem 1948 uvažuje v *Patetické* /1961/. Tématem rodové a národní paměti se zabývá ve sbírkách *Město jménem Praha* /1964/ a *Artéská studna* /1968/.

Uvolněnější poměry otevírají cestu k vydání tvorby Jiřího Koláře, která z větší části vznikla už v 50. letech, ale i katolických autorů, jako byli Josef Suchý a Klement Bochořák, na konci 60. let i Bohuslav Reynek a Jan Zahradníček. Pomineme-li surrealisty, kteří se ale stále ještě nevynořují z ilegality, a autory experimentální poezie, jako byl Ladislav Novák, není zde nějaký konkrétně proklamovaný básnický program. Obraz poezie 60. let tvoří mozaika výrazných osobností. Velmi obecně lze říci, že poezie napříč generacemi znovu nachází svá témata v existenciálních momentech individuálních osudů, v reflexi poslání básníka, zpochybněného a zprofanovaného předchozí dobou. V soudobých poměrech silně rezonovala tvorba Jana Skácela, soustředěná ve sbírkách *Hodina mezi psem a vlkem* /1962/, *Smuténka* /1965/, *Metličky* /1968/, i jeho kurzívy psané pro časopis Host do domu, knižně vydané pod titulem *Jedenáctý bílý kůň* /1964/. Nejvýznamnější ale jsou návraty velkých zjevů meziválečného období, Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana a Františka Hrubína, které představují vrchol toho, čeho česká poezie v tomto období dosáhla.

Jaroslav Seifert /1901–1986/, jehož básnické dílo patřilo už od dvacátých let k výrazným hodnotám české poezie, po své šedesátce prochází nečekaně výraznou proměnou. Postupně od polohy osobně laděné (např. už ve sbírce Maminka z padesátých let) přechází do polohy silně reflexívní. Básníkovo vzpomínání je akcentované vědomím konečnosti života, hlásící se nemocí. Jeho verš, dříve charakteristický svou zpěvností, se mění, básník se přiklání k nerýmované podobě volného verše (*Koncert na ostrově* /1965/, *Halleyova kometa* /1967/,

Odlévání zvonů /1967/). Sbírky z posledního období (*Morový sloup* /1977/, *Deštník z Piccadilly* /1979/) vyšly nejprve v samizdatu a v zahraničí: normalizační činitelé nezapomněli Seifertovi jeho statečné postoje z roku 1968 a 1969. Stejný osud měla i jeho kniha pamětí *Všecky krásy světa*, která v Československu, v cenzurované podobě, vyšla v roce 1984, tedy až poté, co byl básník oceněn Nobelovou cenou. Prostorem Seifertovy poezie je Praha, kde se narodil i prožil celý život, tématem nostalgická vzpomínka na přátele i to, co minulo:

Tajnými dveřmi z nábřeží,
které byly z tak průzračného skla,
že jsou téměř neviditelné,
a jejichž závěsy
jsou namazány olejem z růží,
přichází někdy Guillaume Apollinaire.

Měl ještě z války zafačovanu hlavu.
Přisedl k nám
a četl brutálně krásné verše,
které Karel Teige ihned překládal.

Seifert: Kavárna Slávie, *Halleyova kometa,* 1967, s. 48

Milostné téma, pro dosavadní Seifertovu tvorbu tak příznačné, se též proměňuje. Je nyní spojeno s prožitkem míjení času, s vědomím konce života.

Když jsem se zhroutil bolestmi
a smrt si již naslinila prst,
aby mi zhasila
červený plamínek krve,
přišla ta, která mi byla nejblíže,
poklekla vedle mě

a sklonila se níž,
aby mi dlouhými polibky jako utopenci
nadechla do plic svůj sladký dech.

A ten, kdo už odcházel,
otevřel znovu oči,
aby se rukama zoufale zachytil
skloněných ramen a vlasů.
Snad je možno i bez lásky žít;
však umírat bez ní,
to je zoufalství.

Seifert: Bez názvu, *Koncert na ostrově*, 1965, s. 105

Vladimír Holan /1905–1980/ prožil v roce 1945 mohutnou euforii, jejímž výrazem jsou sbírky Rudoarmějci a Panychida. Tu brzy vystřídalo rozčarování z politického vývoje po roce 1948. Navrátil se zpět do církve, vystoupil z KSČ a po denunciaci byl postižen zákazem publikování. Ten se prolomil až v roce 1963. V následujících letech Holan doslova vychrlil řadu básnických sbírek, z nichž část vznikla v době, „kdy mluvil do zdi" (*Mozartiana* /1963/, *Bez názvu* /1963/, *Toskána* /1963/, *Noc s Hamletem* /1964/ (napsáno 1949–1956), *Na postupu* /1964/, *Bolest* /1965/ (napsáno 1949–1953), *Na sotnách* /1967/ aj.). Obsahují vedle meditativní lyriky, soustředěné k úvahám o lásce, smyslu lidského života a o smyslu poezie, i lyricko-epickou poezii, žánrově navazující na válečnou skladbu Terezka Planetová. Jeho tématy jsou láska a smrt, ubíhající čas a věčnost.

To, co jste řekla a pak ještě žila,
bylo pro mrtvé… Vždyť opravdu
jenom radost je v čase,
neboť jedině ona je právě *teď*.
Nejpřítomnější. Nejsmrtelnější…

Holan: Radost I, *Asklépiovi kohouta,* 1970, s. 98

Bůh smíchu a písní už dávno
zavřel za sebou věčnost.
Od těch dob jenom někdy
zazní v nás ubývající vzpomínka.
Ale jenom bolest od těch dob
nikdy nepřichází v životní velikosti,
je vždycky větší člověka,
a přece se musí vejít do jeho srdce...

Holan: Ale, *Bolest,* 1965, s. 166

Pro Holana je charakteristické prolínání meditativní a spirituální polohy se záznamem intenzivního smyslového prožitku. Je to zřejmé zejména v jeho milostné poezii, kde erotická láska překonává existenciální úzkost.

Zastaven ženou v bráně neznámého města,
prosil jsem: Pusť mne dál, já jenom vejdu
a zase ucouvnu a vejdu zas, jen abych couvl,
neboť se bojím tmy tak jako každý muž.
Ale ona mi řekla: Vždyť jsem tam nechala hořet světlo!

Holan: Setkání, *Noční hlídka srdce,* 1963, s. 99

Próza druhé poloviny 60. let

Od třiašedesátého roku se objevují díla vracející se do nedávné minulosti a snažící se vyrovnat s padesátými léty. Ta vidí se značným kriticismem, ne jako dobu radostného budování, ale (a také) dobu, kdy se ideál budování socialismu dostal do konfliktu s politickou praxí. Důležitou knihou, která symbolicky tento proud předznamenala, byl soubor próz Slováka **Ladislava Mňačka** /1919–1994/ *Oneskorené reportáže* /1963/ (český překlad Opožděné reportáže), v nichž upozornil na případy pronásledování lidí, kteří byli z politických důvodů nespravedlivě osočeni a lidsky zničeni. Hrdinové jeho příběhů nejsou ti, které režim označil jako nepřátele, vyháněl je z práce a ve vykonstruovaných procesech odsuzoval k smrti či dlouholetým žalářům, ale často oddaní funkcionáři komunistické strany, kteří se stali z různých důvodů nepohodlnými. Mňačkovo krédo znělo: *Jsem komunista, mám svou stranu rád, nechci stát nečinně, nechci přihlížet a tleskat, jsem ještě dost mladý a zdravý, abych se zařadil*. Podobně vyznával i román Ladislava Bublíka *Páteř* /1963/ i román Jaromíry Kolárové *Jen o rodinných záležitostech* /1965/. Karel Ptáčník v románě *Noc odchází ráno* /1963/, volném pokračování Města na hranici, které na počátku 60. let přepracoval, a v románu *Šestapadesátý* /1967/ rovněž podává kritický obraz dění v době po Stalinově smrti.

Uměleckým vrcholem tohoto tematického okruhu jsou romány *Žert* /1967/ Milana Kundery /1929/ a *Sekyra* /1966/ Ludvíka Vaculíka /1928–2015/. Tato díla, která označil Václav Černý za *dva romány téměř veliké,* reflektují zkušenost generace narozené v 20. letech a prožívající po Únoru 1948 euforii z vítězství ideálů, ve které hluboce věřili. V době, kdy tato díla vznikají, se jistoty, o které byla jejich víra opřena, bortí. Síla těchto románů nebyla jen ve zpracování citlivého tématu, ale ve způsobu, jak se s tímto tématem autoři vypořádali. „Jsou to díla napodiv vyspělá formálně a hluboce opravdová svým étosem“ (Černý, 1992, s. 836). Kunderův román pak Černý nazval „románem lidských duší, odcizených pravdě, až do úplného zmarnění vyrabovaných, vykradených sebeklamem i lží ze své mravní slávy až do poslední nitky lidskosti“ (Černý, 1992, s. 840).

Milan Kundera /1929/, který začínal jako básník, v šedesátých letech vydal tři sešity milostných povídek *Směšné lásky* /1963–1968/. V té době též věnuje pozornost dramatu: vznikají hry *Majitelé klíčů* /prem. 1962, 1962/, *Ptákovina* /prem. 1969, 1968/ s motivem žertu, který se vymkl původnímu záměru, a jeho vrcholné dílo tohoto období, román *Žert* /1967/. Dílo

je zasazeno do reálií 50. a 60. let. Kunderův hrdina prochází třemi fázemi: po bezstarostných letech, kdy patřil k privilegovaným, se náhle, v důsledku lehkomyslného žertu, dostává na okraj společnosti. Je vyloučen ze studií a rovněž z KSČ. Nastupuje na vojnu a jako politicky nespolehlivý je zařazen k PTP, vojenskému útvaru, v němž sloužili lidé, kteří byli považováni za nepřátele režimu. Ve třetí fázi svého života se po letech setkává s těmi, kteří byli příčinou jeho ponížení: pokusí se o pomstu, ta se nezdaří. Všechno je jinak, než si představoval a pomsta se obrací proti němu. Složitě větvený děj, zalidněný mnoha postavami míří, k zjištění, že člověk není pánem svého osudu, je nesen proudy, které neovlivňuje. Z množiny poloreportážních či dokumentárních děl tu vystupuje i jeho složitá struktura, v níž se střídají vypravěči (a s nimi i zorné úhly), jimiž je životní příběh ústřední postavy nazírán. Sama postava Ludvíka Jahna není jednoznačná, jeho příběh je příběhem hledání, řetezcem omylů a nedorozumění.

Po roce 1968 byl Kundera postižen zákazem publikování. Důvodem byla jeho esejistika i politická aktivita v době Pražského jara 1968. Od roku 1975 žije ve Francii, 1979 byl zbaven československého občanství a v roce 1981 získal občanství francouzské. Ve Francii napsal řadu románů, které byly jak kritikou, tak čtenáři dobře přijaty. Některé vyšly pouze francouzsky. Česky vyšly jen některé z nich (*Život je jinde* /1979/, *Valčík na rozloučenou* /1979/, *Kniha smíchu a zapomnění* /1981/, *Nesnesitelná lehkost bytí* /1985/, *Nesmrtelnost* /1993/).

Ludvík Vaculík /1926–2015/ debutoval reportážními prózami *Na farmě mládeže* /1958/ a *Rušný dům* /1963/, které dobře zapadaly do trendů počátku 60. let. *Sekyra* je jiná. Román je postaven na konfrontaci názorů dvou komunistů různých generací, otce a syna, které pojí hluboká láska a rozděluje životní zkušenost. Mladý novinář z Prahy se snaží svému otci žijícímu na Valašsku vysvětlit myšlenky rostoucího volání po společenských reformách. Otec, dělník a předválečný člen KSČ, mu nerozumí. V hořké konfrontaci, v níž se mísí vzpomínky na minulost se záznamy současné chvíle a do dialogu otce a syna vstupují postavy mrtvých předků, se syn, který je zároveň vypravěčem, dobírá k hlubšímu pochopení doby i sebe sama. Po Sekyře následovala řada děl, která však už nemohla po roce 1968 vyjít. Vaculík se dostal jako autor provolání *Dva tisíce slov* z léta 1968 na index a patřil k autorům režimem pronásledovaným. *Morčata, Český snář* a další texty mohly vyjít až po roce 1989, původně byly šířeny samizdatem.

Poněkud jiný pohled na padesátá léta přinášejí díla autorů, kteří nepatřili k protežovaným příslušníkům společnosti, ale měli osobní zkušenost s odvrácenou stránkou této doby. Pro ně nebyl problém vyrovnat se s deziluzí a s pocitem viny. **Josef Škvorecký** /1924–2012/ po vydání Zbabělců ztratil na čas možnost publikovat. Z té doby jsou detektivní romány situované do přízračného okolí konce první republiky a nacistické okupace, které napsal spolu s Janem Zábranou (*Vražda pro štěstí* /1962/, *Vražda se zárukou* /1964/, *Vražda v zastoupení* /1967/, ve všech případech je uveden s ohledem na Škvoreckého zákaz publikování jako autor pouze Jan Zábrana). Posléze pod vlastním jménem vydával i kratší prózy a soubory povídek *Legenda Emöke* /1963/, *Sedmiramenný svícen* /1964/, *Ze života lepší společnosti* /1965/, *Babylonský příběh a jiné povídky* /1967/, *Konec nylonového věku* /1967/ a zejména *Tankový prapor*, jehož knižní vydání překazila intervence pěti armád Varšavského paktu v srpnu 1968. Jeho zájem o detektivní žánr se projevil esejemi vydanými pod titulem *Nápady čtenáře detektivek* /1965/ i pokusy o vlastní detektivky. Jak v souboru povídek *Smutek poručíka Borůvky* /1966/, tak v klíčovém románu *Lvíče* /1969/, řešícím téma oprávněné pomsty, se detektivní fabule stává rámcem neiluzivního obrazu dobové společnosti. Román *Mirákl* /1973/, vzniklý po Škvoreckého odchodu do zahraničí a vydaný v kanadském ’68 Publishers, je vlastně také detektivkou. Táhne se jím jako příslovečná červená nit příběh neobjasněného zázraku (odtud název), který stál život venkovského faráře. Je ale především mnohovrstevnatým obrazem padesátých let, jak je prožíval Danny Smiřický, Škvoreckého alter ego, kterého čtenář znal už ze Zbabělců. I zde je Danny především svědkem doby, nezúčastněný v jejích zápasech, ale neustále do nich zatahovaný. Mirákl, stejně jako Lvíče, lze číst jako román klíčový, v němž postavy mají své modely ve významných postavách pražské kulturní scény šedesátých let (Vrchcoláb, Kocour, Hejl, Burdychová, Pechlátová aj.). Volnou parafrází základního tématu Miráklu, tedy příběhu člověka vtahovaného neustále do situací, o které nestojí a s nimiž nesouhlasí, je i *Příběh inženýra lidských duší* /1977/. V obou případech Škvorecký svého nehrdinského hrdinu, kterého zajímá spíš jazz a děvčata než velká témata doby, vystavuje různým dilematům a pokušením. Danny není bojovník proti komunistickému režimu, který nemá rád, vnímá absurdnost dobových frází, to, jak ve jménu politické doktríny jsou ničeni nevinní lidé a sám se snaží nedostat do jeho ničivých mechanismů. V obou románech Škvorecký pracuje podobně, v conradovském zmatku střídá vypravěče, jejichž očima nahlíží

pestré theatrum mundi. Nesoudí, ale s pečlivostí a přesným viděním charakteristických detailů věcně zaznamenává. Oba tyto romány, stejně jako pozdější *Prima sezona* /1975/, uzavírají jednu etapu Škvoreckého tvorby.

Přechod mezi českým a kanadským prostředím tvoří dva romány, jimiž se, už v exilu, vrací k českým látkám. První román je *Scherzo capriccioso* /1984/, inspirovaný pobytem Antonína Dvořáka v Americe, ve druhém románu *Nevěsta z Texasu* /1992/ sleduje (nejen) osudy českých emigrantů za války Jihu proti Severu. Tento složitě komponovaný román kromě barvitého obrazu části americké historie, v níž i Češi hráli svou roli, obsahuje pozoruhodnou reflexi Škvoreckého umělecké metody i jeho názorů na literaturu. Kanadská zkušenost se pak odráží zejména v řadě detektivek, které Josef Škvorecký psal vesměs se svou ženou Zdenou Salivarovou.

Úvahy o životě v totalitním režimu se staly osou nesyžetové prózy Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* /1966/ a jsou pozadím próz Bohumila Hrabala (*Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* /1965/). Zároveň se objevuje i téma komunistických vězeňských táborů, které otevřel zejména překlad novely sovětského spisovatele Alexandra Solženicyna Jeden den Ivana Děnisoviče /1963, česky/. Jiří Mucha zúročil léta ve vězení v románě *Studené slunce* /1968/, Jiří Stránský připravil k vydání knihu povídek *Štěstí* (v roce 1969 byl náklad zkonfiskován a kniha vyšla opětovně až v roce 1990) a zejména několik knih Karla Pecky čerpá témata z osobní zkušenosti vězně komunistických věznic a táborů nucené práce.

Karel Pecka /1928–1997/ se narodil na Slovensku, vyrůstal v Českých Budějovicích, kde absolvoval dvouletou obchodní školu a začal pracovat jako úředník. Maturoval na obchodní akademii, z politických důvodů nebyl přijat na Vysokou školu politickou a sociální v Praze a stal se úředníkem v Tesle Praha. Za spoluvydávání ilegálního kulturně politického časopisu a za údajný pokus o překročení hranice byl v roce 1949 zatčen, obviněn z velezrady a odsouzen k jedenáctiletému žaláři, který si odpykal v pracovních uranových táborech na Jáchymovsku a na Bytízu u Příbrami. Po propuštění v roce 1959 prošel několika zaměstnáními (kulisák v Národním divadle, dělník ve Stavební geologii, v roce 1963 sloužil několik měsíců u pomocných technických praporů, nechvalně známých „černých“). Patřil k prvním signatářům Charty 77.

Jeho prvními literárními pokusy byly básně, některé vznikly ještě v uranovém lágru na Bytízu. Sbírka *Rekonstrukce* vyšla knižně v roce 1995, další pouze v samizdatu (*Schody, Stromy, Listy, Domovní znamení*). První povídka se objevila v roce 1965 v Hostu do domu, po ní následovaly knihy *Úniky* /1966/, *Horečka* /1967/, *Na co umírají muži* /1968/ a *Veliký slunovrat* /1968/. Jejich hrdiny jsou lidé, kteří přežívají v mezních situacích pracovních táborů a uchovávají si svou mravní integritu i tam, kde jde o holé přežití. Postavy vězněných morálně převyšují věznitele, uchovávají si svou hrdost, nepodléhají tíži situace. Podobně jako Solženicynův hrdina z povídky Jeden den Ivana Děnisoviče nejsou naplněni záští a nenávistí. Jejich starostí je čestně přežít v prostředí, které se je všemi způsoby, fyzickým i psychickým tlakem, snaží zlomit. Pecka klade otázky hranice lidskosti, možnosti žít vlastní život podle svých morálních norem i pod tlakem nepříznivých okolností. Do tohoto tematického okruhu patří i jeho zřejmě nejlepší kniha *Motáky nezvěstnému* /1980, Toronto, 1990, Brno/. Po roce 1969, kdy se stal zakázaným autorem, vydal v samizdatu řadu textů, některé práce v zahraničí. Teprve po roce 1989 tyto práce vyšly knižně. Dalším Peckovým tématem je reflexe pražského jara 1968 a sovětské okupace (*Hra na bratrství* /1968/, *Pasáž* /1976, Toronto, 1995, Brno/, *Štěpení* /1974, Toronto, 1993, Brno/, *Pád Pýthie* /1991/, *Dlouhý koktejl* /1991/. V roce 1992 vydal tři sešity *Malostranských humoresek*.

Podobný osud jako Karel Pecka měl i **Jiří Stránský** /1931/ pocházející z rodiny prvorepublikového předsedy vlády a předsedy poslanecké sněmovny. Jeho mládí formoval skauting. V roce 1945 se se svými skautskými přáteli aktivně zúčastnil pražského květnového povstání a byl za to vyznamenán prezidentem republiky. V roce 1950 mu bylo znemožněno maturovat, rodině byl zkonfiskován majetek a byla vysídlena z Prahy. Roku 1952 narukoval k pomocným technickým praporům, 1953 byl odsouzen za velezradu, špionáž aj. Prošel mimo jiné uranovými tábory (Vojna a Bytíz u Příbrami). 1960 byl podmíněně propuštěn, od roku 1963 byl asistentem filmového režiséra Martina Friče. Z politických důvodů nemohl trvale pracovat jinak než v manuálních povoláních. V roce 1962 otiskl v Mladém světě svou první povídku. Kniha povídek *Štěstí,* v níž čerpal ze své vězeňské zkušenosti, byla zkonfiskována. V roce 1972 byl znovu zatčen a odsouzen pro údajné nedovolené manipulace. O tři roky později byl propuštěn, poté pracoval jako kulisák, jevištní mistr a režisér ve Státním souboru písní a

tanců. Po roce 1989 vydal knihy *Zdivočelá země* /1991/ a *Aukce* /1997/, které se staly předlohou úspěšného televizního seriálu Zdivočelá země.

Další téma, které prolamovalo tabu, bylo téma spojené s účastí českých vojáků na západní frontě. Oficiální pravda o válce a osvobození toto téma vytěsnila. Řada hrdinů, kteří se účastnili bojů ve svazku západních armád, byla v 50. letech perzekvovaná. Z toho hlediska průlom znamenala kniha Filipa Jánského *Nebeští jezdci* /1964/. Román proslavil film režiséra Poláka z roku 1968. **Filip Jánský** (vl. jm. Robert Husmann /1922–1987/) prožil dramatický život. Jako sedmnáctiletý se zapojil do odbojové činnosti, nejprve v protektorátu, pak v Německu a posléze uprchl přes Belgii do Francie. Vstoupil do cizinecké legie, po pádu Francie se dostal do Velké Británie a jako palubní střelec se účastnil vzdušných bojů na západní frontě, jako radiotelegrafista sloužil ve spojeneckém loďstvu, po vypuknutí Slovenského národního povstání bojoval jako letec na východní frontě. Byl několikrát těžce raněn. Po návratu domů složil maturitu a vykonával různá povolání, byl např. dispečerem letového provozu, ale také zemědělským dělníkem. Jeho knihy vycházejí z jeho osobní zkušenosti: Vedle Nebeských jezdců napsal i *Případ OK-XTU* /1969/ (pseudonym Tibor Marný), *Silvestrovská noc* /1977/ o letecké nehodě na Slovensku, *Pevnost v poušti* /1982/ o Čechovi v cizinecké legii.

Druhou knihou byl *Bastard* /1968/ **Jana Martince** (vl. jm. Martin Reach /1915–1995/), vyprávějící příběh inspirovaný osobními zkušenostmi autora, původem z pražské německé židovské rodiny, kterému se podařilo v roce 1939 emigrovat do Palestiny. Zde vstoupil do československé armády v zahraničí, s níž bojoval u Tobruku a na západní frontě. Základní pocit vyjadřuje titul románu (bastard = nelegitimní syn). Vztah hrdiny ke společnosti je ambivalentní, necítí se být hrdinou, nedokáže se plně ztotožnit s ideály, za něž bojoval, na svá dobrodružství pohlíží s dávkou ironie. I tento román byl dán na index jak proto, že připomínal boje československých jednotek ve svazcích spojeneckých armád v Africe a na západní frontě, tak i pro postavu svého nehrdinského hrdiny.

Jedním z románů, které otvíraly téma okupace a citlivou otázku kolaborace, byly také *Trampoty pana Humbla* /1967/ **Vladimíra Neffa**. Neff v té době byl autorem režimem i čtenáři oceňovaným, ale tento román nezapadal do dosavadní linie jeho tvorby. Jeho hrdinou je bezpáteřní kariérista, který najde za každého režimu, stejně v protektorátu jako po roce 1945 a 1948, způsob, jak zůstat na výsluní. Navázal tak na své psychologické romány z přelomu 30. a

40. let, zejména na Malého velikána, v nichž zkoumal typy hochštaplerů a ctižádostivých slabochů. Kniha se pozoruhodně aktualizovala v měsících po sovětské okupaci, kdy se otázka kolaborace s okupační mocností stala otázkou dne. Proto byla dána na index, ačkoli Neff jako národní umělec svá ostatní díla vydával i v době normalizace bez omezení.

Důležitým impulzem pro rozvoj prózy v druhé polovině 60. let byla liblická konference o Franzi Kafkovi, která v roce 1963 připomněla tohoto ve světě adorovaného, ale v českém prostředí tehdy skoro neznámého autora. Vědecký přínos konference pro poznání Kafky je diskutabilní, nicméně její vliv na český literární život byl mimořádný. Příkladem je řada tehdejších literárních debutů, zejména tvorba německy píšící Libuše Moníkové.

Libuše Moníková /1945–1998/ se narodila se v Praze. Na Karlově univerzitě vystudovala germanistiku a anglistiku. Provdáním za Němce Michaela Herzoga získala legální možnost nejen odejít na počátku normalizace z vlasti /1971/, ale na rozdíl od exulantů se sem mohla i vracet. Začala psát česky, brzy však přešla do němčiny. Její literární dráha, započatá románem *Eine Schädigung* /1981/ (Újma), je definitivně spojena s německou jazykovou oblastí, kde si také získala postupně uznání, vyjádřené prestižními literárními cenami: v Německu jí byla za *Fasádu* /1971/ (Die Fassade /1987/) např. udělena Cena Alfreda Döblina a Cena Adelberta von Chamissa, získala i Berlínskou cena za literaturu a v Rakousku Cenu Franze Kafky. Díky překladům pronikla i do dalších jazykových oblastí.

Do českého kulturního prostředí se její dílo vracelo a vrací poměrně obtížně, v Kanadě v nakladatelství ’68 Publishers vyšel na počátku 90. let ne příliš zdařilý překlad jejího nejrozsáhlejšího románu *Fasáda*, postupně se v češtině objevily knihy *Ledová tříšť* /2001/ (Treibeis, /1992/), nový překlad *Fasády* /2004/, *Pavana za mrtvou infantku* /2005/ (Pavane für eine verstorbene Infantin, /1983/), kafkovské eseje a prostřednictvím slovenského feministického nakladatelství Aspekt i její prvotina *Újma* /1999/. Kompletní dílo však vydáno není. Ani české státní vyznamenání, jímž byla na sklonku svého života oceněna prezidentem Havlem, nepřispělo nijak významně k domácí popularitě její pozoruhodné tvorby.

I když zvolila za svůj literární jazyk němčinu, nikdy se nevymanila z kulturního a českého jazykového prostředí. Její němčina je svérázná, plná bohemismů, které byly z počátku chápány jako nedostatečná znalost jazyka. Postupně však kritika pochopila, že její „česká němčina“ je uvědomělým uměleckým prostředkem, ozvláštňujícím text neobvyklou větnou skladbou,

novotvary či doslovnými překlady českých idiomů. Vazba na český kontext se projevuje i v mnoha reáliích situujících dílo do českého prostředí. Je tu Praha v době normalizace, ale i Praha historická a mytologická (potkáme tu nejen Franze Kafku, ale i kněžnu Libuši, do níž se jakoby vtěluje její jmenovkyně z konce 20. století). Objevují se tu i další prostory spojené s českou historií a kulturou (např. ve Fasádě se objevuje Litomyšl Rettigové, Němcové a Jiráska, v Ledové tříšti reminiscence na konec první republiky a na válečné události, jako byl atentát na Heydricha) i sociální reálie odkazující na zlom let 60. a 70., na perzekuci neposlušných intelektuálů i zbyrokratizování společenského života.

Franz Kafka se stal trvalou součástí jejího literárního světa. Stačí otevřít první stránky Újmy (je věnována Janu Palachovi) a přečíst si líčení scenérie, jíž utíká mladá hrdinka okolo soustavy věží tyčících se nad městem, obklopeným betonovou hradbou paneláků, věží, jejichž funkcí je dozírat na občany, jako by byly sídlem orwellovského Velkého bratra, ale po kafkovsku jsou prázdné. V *Pavaně za mrtvou infantku* se vypravěčka dokonce setkává ve snové scéně s Kafkou, vstupuje do fikce vytvořené jeho dílem jako do skutečného světa a na Kafkovo vyzvání „Budete to muset dopsat sama“ (Moníková, 2005, s. 78) dokonce dotváří – v jisté polemice s ním – i závěr Zámku.

Vypravěčkou Pavany za mrtvou infantku je Franza (v českém překladu Francina). Objevuje se tu řada reminiscencí na díla, která vytvářejí její intelektuální svět. Mezi Franzou a Libuší Monikovou je mnoho spojnic, pohrávání si s křestními jmény naznačuje vysokou míru ztotožnění vypravěčky a autorky, splývání literární fikce s intelektuálním a kulturním (ale nikoli reálným) světem, v němž se pohybuje. Je to nejen literatura (krom Kafky se tu objevuje česká klasika s Němcovou v čele), ale i hudba. Objevují se tu aluze na Smetanu, Janáčka aj. Tento „odvozený svět“ citací a intertextových odkazů je svým způsobem reálnější než ten reálný.

Kafkův specifický svět plný absurdity a iracionálna se pro řadu mladších autorů aktualizoval a spojil s jejich osobními prožitky, s pocitem absurdity, který souzněl s každodenní zkušeností s realitou socialistického Československa. Druhým důležitým impulzem byly překlady děl předních představitelů francouzského nového románu Michela Butora a Nathalie Sarrautové. Tyto dva vlivy poznamenaly zejména povídkovou tvorbu mladých autorů, jako byli Emanuel Mandler, Karel Eichler, Petr Pujman, Bohumil Nuska a zejména Věra Linhartová.

Věra Linhartová /1938/ vystudovala v Brně dějiny umění a estetiku, pracovala krátce v Krajském středisku památkové péče v Brně, pak v Pardubicích a v Alšově galerii na Hluboké. Spolupracovala s pražskou surrealistickou skupinou a přispívala do jejích sborníků. Byla spoluautorkou výstavy Imaginativní malířství 1830–1950, soustředěné k výtvarným aktivitám surrealistických malířů, a retrospektivní výstavy Jindřicha Štyrského a Toyen. Patřila volně ke skupině šestatřicátníků okolo Václava Havla. Od poloviny 60. let vydala řadu prozaických knih, nepřesně označovaných jako povídky: *Meziprůzkum nejblíž uplynulého* /1964/, *Prostor k rozlišení* /1964/, *Rozprava o zdviži* /1965/, *Přestořeč* /1966/, *Dům daleko* /1968/. Jedná se o žárově těžko zařaditelné texty, kde se příběh prolíná s úvahami a parafrázemi textů, které ji inspirovaly. Aktuální život prostupuje svět imaginace.

Od roku 1968 žije Věra Linhartová v Paříži a píše francouzsky. Vystudovala zde japanistiku, absolvovala stáž na Tokijské univerzitě a naučila se čínsky. Orientálnímu umění věnuje řadu odborných kunsthistorických prací. Další podstatnou část její odborné práce tvoří monografie věnované osobnostem surrealistického malířství (J. Šíma, A. Tàpies, J. Heisler aj.) a vztahům japonské a evropské kultury. Poslední česky psaná kniha je vydaná až s velkým odstupem v roce 1992. Francouzsky napsané knihy (např. *TWOR* /1974/, *Intervalles* /1979/ aj.) vycházejí po roce 1990 česky v překladech Anny Fárové.

Z řady debutů, které se tehdy objevily, vyčnívají prvotiny Karla Michala, Zdeny Salivarové, Jana Beneše a Vladimíra Körnera.

Karel Michal (vl. jm. Pavel Buksa /1932–1984/) na sebe upozornil knihou černých grotesek *Bubáci pro všední den* /1961/. Jeho rozsáhlejší prací byla, kromě detektivky *Krok stranou* /1961/, historizující novela *Čest a sláva* /1966/, jejíž nehrdinský hrdina se pouští do boje proti mocenské přesile, aby uhájil – spíš než majetek – svou čest. Jeho texty se staly základem několika filmových scénářů. Jeho tvorba, která vznikla v exilu (např. *Rodný kraj* /1977, Kolín nad Rýnem, 1993, Praha/) vyšla po roce 1989 péčí jeho manželky, básnířky Violy Fischerové.

Zdena Salivarová /1933/ vydala v šedesátých letech pouze útlou knížku tří povídek *Pánská jízda* /1968, Praha/, která byla přiznaně polemickým pendantem ke Kunderovým Směšným láskám. Uplatnil se tu autorčin výrazně nesentimentální, věcný pohled na vztahy mezi muži a ženami, v tomto případě nazíraný očima mladé ženy. Její vrcholné dílo, román *Honzlová* /1972, Toronto/, vznikal na přelomu 60. a 70. let a je působivou výpovědí o životě v totalitním státě,

kde vládnou absurdní a nelidská pravidla. Po odchodu do exilu se stala Salivarová duší nakladatelství ’68 Publishers, které spolu se svým mužem Josefem Škvoreckým založila. Jeho historii zachytili ve společném románu-dokumentu *Samožerbuch* /1977/. V exilu vznikly i její další práce, např. povídka *Nebe, peklo, ráj* /1976/ a *Pas de troi* /1990/, román v dopisech *Hnůj země* /1994/ a detektivní romány, které vznikly z autorské spolupráce s Josefem Škvoreckým.

Jan Beneš /1936–2007/, syn legionáře, absolvoval střední průmyslovou školu a živil se jako výtvarník. V závěru vojenské služby byl odsouzen za nedovolené ozbrojování a podlamování bojové morálky a dva roky vězněn. Trest mu zkrátila amnestie v roce 1960. Vystřídal řadu příležitostných zaměstnání. Pro exilový časopis Svědectví psal články o kulturní a politické situaci v Československu (*Dopisy Světlaně*, 1964–1966). Tato jeho činnost byla klasifikována jako podvracení republiky a Jan Beneš byl opět uvězněn. Propuštěn byl na amnestii v roce 1968. Jeho povídky, shrnuté do knih *Do vrabců jako když střelí* /1963/ a *Situace* /1963/, zrcadlí situaci nonkonformního mladého člověka žijícího v konfliktu s většinovou společností i se společenským systémem. Jsou to nesentimentální, věcné momentky ze všednodenního života. V roce 1969 Beneš odešel do exilu a roku 1994 se vrátil zpět do vlasti. V té době vyšly i jeho práce, které vznikly v zahraničí a byly tištěny exilovými nakladateli (*Až se se mnou vyspíš... budeš plakat* /1973, Kolín nad Rýnem, 1991, Praha/, *Druhý dech* /1974, Curych, 1991, Praha/, *Banánové sny* /1984, Curych, 1991, Praha/, *Indolence* /1993/ aj.). Rozsáhlá práce *Čas voněl snem* /2004/ představuje Benešův komentář k prezentaci oficiálních dějin SSSR. V závěru života se vrátil i k legionářské historii a shromáždil rozsáhlý materiál nazvaný *Bráškové*.

Vladimír Körner /1939/ pochází z rodiny úředníka, který za války pracoval v odboji. Otcova smrt na konci války se stala traumatem, které pak ovlivnilo zejména ranou Körnerovu tvorbu. První tři knihy, vydané v 60. letech, *Střepiny v trávě* /1964/, *Slepé rameno* /1965/ a *Adelheid* /1967/ jsou zasazeny do česko-německého pohraničí na konci druhé světové války. Jejich postavy jsou lidé hledající uprostřed velkých historických událostí své místo ve světě, který je šílený. Jeho prózy se vyznačují výraznou lyričností, která se pak ještě prohloubila ve spolupráci s filmovým režisérem Františkem Vláčilem (*Zánik samoty Berhof* /1973/, *Údolí včel* /1978/, *Zrození horského pramene* /1979/, *Lékař umírajícího času* /1984/, *Život za podpis* /1989/, *Oklamaný* /1984/, *Post bellum 1866* /1986/, *Smrt svatého Vojtěcha* /1993/ aj.). Jeho postavy, vesměs situované do volněji pojaté, ale i konkrétní historické doby, jsou

traumatizovány situací, do níž jsou vrženy bez možnosti ji ovlivnit, vzdorovat jí či se jí vymknout. Historické téma, k němuž Körner stále intenzivněji směřuje v dalších letech, je jen rámcem jeho příběhů plných deziluze. Körnerova tvorba vyjadřuje hlubokou skepsi nad možností jedince vzdorovat dějinám, jeho postavy jsou vesměs tragické. Řada textů má dvě podoby – prózy a filmového scénáře. Na rozdíl od předchozích autorů neodešel do exilu a pohyboval se v tzv. šedé zóně, režimem celkem trpěný.

I když historické téma nemělo v 60. letech takový význam jako např. v letech 50., vznikly zde – vedle početné produkce populárních autorů jako Jarmila Loukotová, Leontýna Mašínová, M. V. Kratochvíl, František Kožík, Vladimír Neff a mnozí další – dva romány, které vysoko přesáhly úroveň takového populárního čtení, jaké většina historické prózy představovala. Bylo to Kaplického Kladivo na čarodějnice a Šotolovo Tovaryšstvo Ježíšovo.

Václav Kaplický /1895–1982/ měl v té době za sebou zajímavé dílo, jehož dost podstatnou část tvořily právě historické romány (*Čtveráci*, *Železná koruna*, *Zaťatá pěst*, *Táborská republika*, *Nalezeno právem*, *Škůdce zemský Jiří Kopidlanský* aj.), vesměs věnované selským bouřím a povstáním. Rozvíjí tradiční podobu tohoto žánru, klade, v souladu s touto tradicí, akcent na lidové postavy, které jsou nositeli revolučních myšlenek. *Kladivo na čarodějnice* /1963/ je jiné. V prvním plánu je jeho tématem čarodějnický proces z konce 17. století na Severní Moravě. Kaplický se na práci na tomto díle pečlivě připravoval studiem historických materiálů. Ty mu poskytly základní půdorys díla. Z nich pak vytváří příběh, domýšlí psychologii hrdinů – jak šíleného inkvizitora a jeho pomahačů, tak jeho obětí. Možná i nezamýšleně mu pod rukama vyrostl příběh, který v mnohém připomínal vykonstruované politické procesy padesátých let. Ještě silněji a aktuálněji působila filmová podoba románu. I proto se obě díla dostala na index.

Druhým takovým románem je *Tovaryšstvo Ježíšovo* /1969/ **Jiřího Šotoly** /1923–1989/. Šotola získal jméno jako výrazný angažovaný básník okruhu Května, jeho poezie z první poloviny 60. let, sbírky *Co a jak* /1964/ a *Podzimníček* /1967/, ho představují jako básníka hledajícího základní životní jistoty už mimo společenské angažmá. Od poloviny 50. let se věnuje především próze a dramatu. Prvním v řadě jeho historických románů je právě Tovaryšstvo Ježíšovo. I pro Šotolu se historický materiál výrazně aktualizuje. Na příběhu z pobělohorské doby Šotola zkoumá mechanismy manipulace i psychologii manipulátora. Jeho

hrdina, jezuita páter Had, přichází na Chlumek s úkolem vybudovat zde řádový dům a získat na to peníze od bohaté vdovy, jíž má zabránit v novém sňatku. Úkol je mu do jisté míry nepříjemný, soucítí s ovdovělou hraběnkou, přesto ale postupně láme její svobodnou vůli a snad dokonce věří, že to činí nejen pro větší slávu Boží, ale i pro její spasení. I v dalších románech, které vznikly v 70. letech, *Kuře na rožni* /1976/, situovaném do napoleonských válek, či románu věnovaném postavě Jana Nepomuckého *Svatý na mostě* /1978/, a v sérii divadelních her (Cesta Karla IV. do Francie a zpět, Bitva u Kresčaku, Waterloo aj.) vyjadřuje na historickém materiálu svou hlubokou deziluzi z politického vývoje v období normalizace, ale i hlubokou skepsi, s níž se ohlíží na svá angažovaná léta.

Bohatý kulturní život druhé poloviny 60. let přerušil zásah armád Varšavského paktu, které do Československa v srpnu 1968 vtrhly, aby přerušily obrodný proces Pražského jara. Nový režim, který nastolily, ostře vystoupil proti spisovatelům, kteří se politicky angažovali, jako např. Ludvík Vaculík, autor provolání 2000 slov, Milan Kundera a další, nebo jejichž tvorba byla neslučitelná s politickou doktrínou i koncepcí socialistického realismu. Byla znovu zavedena cenzura, na několik měsíců zrušená, opět se z edičních plánů vyřazovala díla autorů ne pro jejich uměleckou nedostatečnost, ale pro jejich zaměření, z knihoven byly opět vyřazovány knihy „kontrarevolucionářů“. Silná vlna emigrace, která postihla zejména mladou generaci, pak devastaci kulturního života dovršila.

Myšlení o literatuře

Krátké období mezi květnem 1945 a únorem 1948 přineslo vedle kulturně politických diskuzí o směřování naší literatury, o problémech lidovosti, vztahu mezi východem a západem apod. (jak můžeme sledovat například na stránkách Kritického měsíčníku, jehož vydávání Václav Černý po osvobození obnovil) i výraznou literárně historickou aktivitu. Přetrvával zájem o literární historii podnícený okupační atmosférou, kdy byla připomínána národní tradice např. edicemi starší české literatury, které vycházely ve vysokých nákladech. Literární historie ve své většině metodologicky navazovala na pozitivistickou metodu, jejími tématy byla především starší česká literatura (Jan Vilikovský) a obrození (Julius Dolanský, Vojtěch Jirát, Jiří Horák, Albert Pražák, Antonín Grund). Doznívala tak vlna zájmu, jíž se tato období těšila za války.

Po únoru 1948 došlo k zásadní proměně literárněvědného bádání. Závazným metodologickým východiskem se stal dialektický materialismus. Byl odmítnut „objektivistický pozitivismus“, „komparativismus“ a „formalismus“ předchozích literárněvědných generací. Nejostřeji byl kritizován Arne Novák (František Buriánek: Proti nacionalistické kosmopolitní vědě Arne Nováka). Zásadním problémem bylo, jak se postavit k dosavadnímu literárnímu vývoji. Někteří kulturně političtí aktivisté odmítali, podobně jako na začátku 20. let např. S. K. Neumann v tezích o socialistické kultuře, v podstatě celou dosavadní literární tvorbu jako měšťáckou, na druhé straně převládla snaha objevit v předchozím vývoji ty tradice, na něž by mohla socialistická literatura navazovat, interpretovat významné osobnosti české literatury 19. a 20. století jako předchůdce literatury socialistické. Na tom, že zvítězila tato koncepce, má především zásluhu **Zdeněk Nejedlý** /1878–1962/, na počátku 20. století uznávaný historik a muzikolog, v poúnorové době významný politický činitel: ministr školství v komunistickém kabinetě, první předseda nově založené Československé akademie věd aj. Za války působil na Lomonosovově univerzitě v Moskvě a také vystupoval v rozhlasových relacích moskevského rozhlasu určeným Československu. Respekt sovětských kolegů jeho politickou pozici významně posílil. V poválečném období vydal studii *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa* /1946/, kde vyslovil základní tezi, s níž přistupoval k českým literárním dějinám. Na ni navázal dalšími pracemi, např. *Tyl – Hálek – Jirásek* /1950/, ale i doslovy

k souboru *Spisů Aloise Jiráska „Odkaz národu“* /1960/, které vznikaly v rámci tzv. Jiráskovské akce, již inicioval.

Hlavní proud vědeckého bádání byl spojen s ediční činností. Ve snaze prezentovat soudobému čtenáři významná díla naší minulosti začaly ve státních nakladatelstvích vycházet velkoryse koncipované a kvalitně odborně připravené edice sebraných spisů zejména autorů 19. století, například J. K. Tyla (20 svazků), Jana Nerudy (39 svazků), Boženy Němcové (15 svazků) a dalších, ale i literárních památek předobrozenské doby, vybavených důkladným kritickým aparátem, sledujícím genezi díla, jeho proměny apod. To odpovídalo základní ideologické tezi, podle níž měli mít „pracující“ přístup k pokrokovým dílům minulosti. Na těchto edicích se podíleli špičkoví literární historici, kteří byli zárukou jejich vysoké kvality. Vznikla celá škola české textologie (Rudolf Havel, Felix Vodička, Rudolf Skřeček), byly vypracovány zásady pro vydávání novočeských autorů i pro ediční práci s texty předobrozenskými. Tyto edice dodneška slouží badatelům především svým rozsáhlým kritickým aparátem jako solidní východisko další práce. Jsou jen minimálně poplatné ideologii tehdejší doby. V návaznosti na tyto edice vznikaly i práce např. Oldřicha Králíka (*Historie textu Máchova* /1953/, *Kapitoly o Slezských písních* /1957/). Vedle těchto náročných edic vycházely v masových nákladech i ediční řady zaměřené na běžné čtenáře (Národní knihovna, Národní klenotnice, Památky starší české literatury aj.).

Kanonickým textem rýsujícím hranici mezi pokrokovými a reakčními autory byla přednáška Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, knižně vydaná v roce 1950. V řadě statí uveřejňovaných zejména ve stranickém tisku byla odmítnuta avantgarda, stejně jako stále populární Karel Čapek a autoři katoličtí. To se projevilo i v koncepci školní výuky. Základní středoškolskou příručkou se stal *Nástin dějin české literatury od počátku národního obrození až do současnosti* /1952/ autorů Františka Buriánka, Milana Jungmanna, Jana Petrmichla a Vítězslava Rzounka.

Odborně závažnější byly ty práce Františka Buriánka, které věnoval generaci tvořící před první světovou válkou. Označil ji jako generaci buřičů. Zdůraznil aktivní politické angažmá vybraných básníků a vyzdvihl ji proti generaci symbolistů a dekadentů, jejichž tvorbu chápal jako úpadkovou (*Bezruč, Toman, Gellner, Šrámek. Studie o básnících počátku našeho věku* /1955/).

Postupné uvolnění ideologického tlaku vedlo i k rozšíření počtu autorů, kteří mohli být reeditováni: průlomem byla edice Ortenových deníků *Deníky Jiřího Ortena: poesie – myšlenky – zápisky* /1958/ (ed. Jan Grossman, studie Zdeněk Urbánek, doslov Ota Ornest) či Halasových básní *František Halas, Básně* /1957/ (eds. Jan Grossman a Vladimír Just /1957/), ale také reedice děl Karla Čapka.

Specifické jsou poúnorové osudy členů Pražského lingvistického kroužku: v emigraci od roku 1939 pracoval jak Roman Jakobson, tak René Wellek, spoluautor anglicky psané, dlouhá léta reeditované a mnohonásobně překládané *Teorie literatury* (anglicky Theory of Literature /1949/, s Austinem Warrenem (Teorie literatury /1996/). Do tohoto okruhu patřila i Milada Součková a Jakobsonův žák Ladislav Matějka. Oba působili na amerických univerzitách. Naproti tomu Jan Mukařovský, v roce 1949 rektor Karlovy univerzity, v dalších letech předseda Světové rady míru, hledal cesty, jak sblížit strukturalismus, podrobený na základě statí J. V. Stalina o jazykovědě zdrcující kritice, s marxismem. Konstruuje pojem umělecké mistrovství, který se stává ústředním pojmem jeho teoretických prací z 50. let. Útoky na strukturalismus vedené zejména mladšími autory (Mojmír Grygar, Petr Sgall) vedly Felixe Vodičku (*Cesty a cíle obrozenské literatury* /1958/), stejně jako Josefa Hrabáka (*Úvod do teorie verše* /1956/, *Studie ze starší české literatury* /1956/) k přehodnocení vlastních metodologických východisek.

Uvolňování ideologického tlaku v šedesátých letech otevřelo cestu i pro renesanci literární kritiky, která se postupně stavěla kriticky k vulgárně marxistickému pohledu na literaturu. Ústředním kritériem už není to, jak dílo odpovídá ideologickým normám, do popředí vystupuje otázka schopnosti současných autorů postihnout život současných lidí a umělecká forma díla. Tyto tendence se projevovaly na stránkách dobových literárních časopisů, vedle zavedených Literárních novin (zde působili zejména Milan Jungmann a Jiří Brabec) a Hosta do domu se objevily nové časopisy. Plamen, redigovaný zpočátku Jiřím Hájkem a později Karlem Kostrounem, byl otevřen širokému názorovému spektru. Orientace se stala tribunou kritiků inspirovaných strukturalismem (např. Miroslav Červenka) a zejména Tvář a Sešity, okolo kterých se soustředili představitelé mladé generace, se vzdalují marxistickému pojetí literatury. Vedle Jana Lopatky a Bohumila Doležala se zde výrazně profiloval např. i Antonín Brousek. Časopis Impuls se orientoval na marxistickou kritiku, kmenovými autory byli Milan Blahynka, Vladimír Dostál, Hana Hrzalová, Vítězslav Rzounek, Miloš Pohorský, Štěpán Vlašín a další.

Představu o tomto dění mohou zprostředkovat knižně vydané soubory kritik např. Milana Suchomela *Literatura z časů krize* /1992/ (připraveny k vydání na sklonku 60. let), Jiřího Opelíka *Nenáviděné řemeslo* /1969/, Milana Jungmanna *Obléhání Tróje* /1969/, Zdeňka Kožmína *Umění stylu* /1967/, Jana Lopatky *Šifra lidské existence* /1995/ (zde zahrnuty v samizdatu vydané svazky Předpoklady tvorby, 1978, a Šifra: Předpoklady tvorby 2, 1983) a Přemysla Blažíčka *Kritika a interpretace* /2002/.

V šedesátých letech se postupně do centra zájmu literární vědy dostává meziválečná avantgarda. Diskuze okolo ní otevřely dvě práce: *Umění románu* Milana Kundery /1960/ a Květoslava Chvatíka *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* /1962/. Pokusem prezentovat na vědecké úrovni marxistické pojetí dějin české literatury jsou čtyřsvazkové *Dějiny české literatury*. První svazek, věnovaný starší české literatuře, redigoval Josef Hrabák, druhý byl věnovaný národnímu obrození a jeho redaktorem byl Felix Vodička, třetí svazek, redigovaný Milošem Pohorským, pojednával o literatuře druhé půle 19. století. Čtvrtý svazek, jehož redaktory byli Zdeněk Pešat a Eva Strohsová, byl sice na konci šedesátých let dokončen, ale nesměl vyjít. Objevil se – po úpravách – až v roce 1995. I když je toto dílo poznamenáno dobou svého vzniku, zejména výkladem literárních děl jako odrazu politického a sociálního dění a redukcí některých literárních proudů a autorů (např. katolických autorů ve 20. století) a nadhodnocením autorů, které bylo možno vykládat jako nositele idejí, od nichž se odvozoval komunistický režim, představuje na dlouhou dobu jediný pokus o syntetický pohled na vývoj české literatury. Dalším takovým dílem, usilujícím představit českou literaturu v její šíři, byl i *Slovník českých spisovatelů* (/1964/, redaktoři Rudolf Havel a Jiří Opelík).

V šedesátých letech sledujeme i rehabilitaci a oživení literárněvědného strukturalismu. V roce 1966 vyšly *Studie z estetiky* Jana Mukařovského, na ně navázal sborník *Struktura a smysl literárního díla* /1966/, který je dílem zejména nové generace Mukařovského žáků. Ti rovněž připravili i *Kapitoly z teorie literárního díla*, které však již v 60. letech nesměly vyjít. Na tuto vlnu obnoveného zájmu reagoval Ladislav Štoll knihou *O tvar a strukturu v slovesném umění* /1966/. Jeho koncepce ale vyvolala vlnu nesouhlasných a kritických ohlasů. Postavili se za něj jen autoři úzce spjatí s měsíčníkem Nová mysl, vydávaným Ústředním výborem KSČ.

Konec diskuzím vyrůstajícím z plurality názorů ukončil vpád pěti armád Varšavské smlouvy do Československa a následné období normalizace. Řada časopisů (Sešity, Tvář, Orientace,

Literární noviny aj.) přestaly vycházet, jejich autoři byli postiženi vyhazovy z práce nebo alespoň zákazy publikování. Literární život byl opět na dlouhých dvacet let sešněrován ideologickými pouty.

Summary

The course of the work Česká literatura v čase modernismu (1890–1968) is shaped by the events which changed Czech literature during the 1880s and 1890s. Such events include the debate over Manuscripts of Dvůr Králové and of Zelená Hora, about the Czech identity, realism and naturalism, as well as the accession of the generation born between 1860 and 1870, which opposed the traditional understanding of Czech literature as a vehicle of national pride. The work covers the birth of the successors'program and in its brief selection introduces the key figures of this process represented by Josef Svatopluk Machar, the author of Confiteor, which presented new lyrical hero together with the poet's new approach to national collective, and Antonín Sova, who gradually digressed from poetic realism into impressionist lyricism and decadence. Shifts in prose are demonstrated on shorter prosaic forms, such as short stories Analýza by Šalda, or Karásek's Spodní vody. Moreover, it emphasizes the key moment of Mrštík's novel Santa Lucia and other novels of "lost illusions" in the development of the Czech novel, which was accompanied by accentuated lyricisation of prosaic text and shift of the narrator. The 1890s also brought a change in the position of female authors as well as the perception of the female story. Attention is also brought to the foundation of the Moderní revue magazine as the platform of Czech decadence, and the authors who worked within its field – not only to Jiří Karásek ze Lvovic and Arnošt Procházka, who were its founders and editors, but namely to Karel Hlavíček and Otokar Březina, names which are tied with the emergence of Czech free verse. The work also studies Petr Bezruč's complicated relationship towards this literary course.

In the following chapters, the work observes the accession of the next generation of authors debuting around the year 1900 and the subsequent transformation of the literary scene. It focuses especially on S. K. Neumann's notable collection Sen, a treat of the hopeless crowd, and his poem Stráň chudých lásek, a significant illustration of the above-mentioned shift. In its dispute of the generation being commonly described as the "generation of rebels", the work follows the social activity of certain members of this generation connected with the anarchist movement and the work of other authors, who significantly transformed Czech prose, and widened its distance from both monographic novel and poetry. Some members of this generations relied on song form (Šrámek, Toman, Gellner) others bring free verse up to date

(Theer). Apart from the trinity of the most cited poets (Šrámek – Toman – Gellner) and authors from the social democratic circles (Malířová, Majerová, Olbracht), the work notices characters standing outside these groups, who significantly transformed the arsenal of figures of speech and themes. This was often under the influence of the artistic movements newly formed in Western Europe (expressionism, neoclassicism), which gradually penetrated Bohemia (Hašek, Klíma, Deml) and the fading wave of decadence (Těsnohlídek, Marten, Brejský). The text notices the impulses, which appeared in the last years before World War I in connection with European avantgarde, the influence of which was stronger in the visual arts of the Osma and Skupina groups, but also surfaced in the work of authors around Almanach na rok 1914. The upheaval of new styles was interrupted by the war years, nevertheless, they also brought a number of significant novels written by the authors of the older generation (Jirásek's Temno, the novels of Karel Matěj Čapek Chod and Božena Benešová, Žalář nejtemnější by Ivan Olbracht, A.M. Tilschová's debut).

Towards the end of the war, the political athmosphere allowed the European modern incentive to be heard once more. After the end of the war a wave ignited by the growing socialist movement in Western Europe and Soviet Russia spread through the country. This is illustrated in Neumann's magazine Červen, which publicizes modernism in its first issue and adopts the ideas from the revolutionized Russia – the concepts of Proletkult. Both of these branches formed a group of young authors – Revoluční sraz Devětsil, an association of writers, painters, architects, theatre workers and so on born around the year 1900. The first post-war artistic programs form within the Devětsil platform together with proletarian poetry (the authors of the programme are Jiří Wolker and Karel Teige) and poetism (aithors of the manifest of poetism are Vítězslav Nezval and Karel Teige). The poetistic was strongly influenced by Čapek's translations of modern French poetry, namely Apollinair's Orphism. In Brno, another group influenced by expressionism – Literární skupina is formed alongside Devětsil.

The war experience projected in literature on multiple levels: war became the central theme of both the authors from the older generations, who lived to see its impact in everyday life and perceived it as a large moral crisis (Benešová, Tilschová, Čapek Chod), and those who experienced its brutal aspect on the battlefield (Šrámek, Neumann, John etc.). Osudy dobrého vojáka Švejka by Jaroslav Hašek hold an outstanding possition. Hašek extended his own pre-

war antimillitaristic short stories and their main character good soldier Švejk, whom he made the center of his extensive novel, which became an international success. An independent fraction of the post-war Czech literature is the legionary literature, the central theme of which is the formation of the Czechoslovak Legion, which, apart from the volunteers from Czechoslovakians living abroad ,also included POWs and deserters of the Austro-Hungarian army. The dramatic fate of the Legion became the central motif of a number of books by authors such as Rudolf Medek, Josef Kopta and František Langer.

In conncetion with the avantgarde programmes, the interest in novels began to fade and shifted towards journalistic and lyrical prose. The 1930s are characterized by the renewed interest in the novel when the authors boldly experimented (Čapek, Vančura). Psychological novel began to develop (Hostovský, Havlíček, Řezáč etc.), together with social novel (Majerová, Pujmanová, Nový etc.) and utopian novel. Rural prose reached its peak at the turn of the nineteenth century and had its comeback at this time, mainly under the influence of the ruralist group. Historical novel also transformed (Durych).

1930s poetry is characterized by a dualistic course: on the one hand it eternalizes the originally playful poetism, which signalled the coming of the „poetry of time and quiet“ (Halas, Hora) and poetry, which adopted the tradition of expressionism (Rejnek, Zahradníček). On the other hand there was a strong and significant wave of surrealist poetry, closely connected with the international surrealist movement (Nezval, Biebl etc.). After the split of the surrealist group and the leaving of Vítězslav Nezval, who had at that time still been the leading figure of the Czech surrealism and was urged to leave by the accusations of trockism and criticism from the left-oriented artists at the congress in Paris, the activities of the group further developed in the next years, although during the German occupation and the communist regime, it remained illegal.

The events in 1938, the loss of independence and the feeling of national jeopardy became the central theme of the huge wave of nationalistic poetry: regardless the age, political views or poetics, poets rediscovered the motive of home, which resembled national traditions connected with significant characters of the Czech history (Hala, Seifert, Hora, Hrubín etc.) A flood of biographical novels following faits of historically famous Czechoslovaks artists, inventors, travellers, missionaries etc. emerged from the same atmosphere. Despite their unstable value,

these novels constituted a popular layer of literature, which helped increasing national pride during difficult times.

Years of the occupation are associated with the succession of the young generation with Jiří Orten and Ivan Blatný as its leading figures. They introduced themselves with Jarní almanach básnický, which was published during the troublesome times, when the Nazi regime grew in brutality. Young authors were raised by surrealist poetry, although their own work digressed from it. Apart from the avantgarde movement, which was ideologically distinct, they set on the path of unfolding the basic values of the human life. It is for this reason Václav Černý associated them with existencialism.

In the brief period from May 1945 to February 1948, the post-war development brought a wave of poetry reacting to liberation together with works of documentary and semi-documentary character, which dealt with the war experience and concentration camps. The surrealist group restarted its work and other groups were formed. Cultural-literary discussions opening the issues of the oscilation between the East and the West and folklore, appeared on the pages of literary magazines, political undercurrent and the relationship of literature and politics. In the period after February 1948, these discussions were forcefully interrupted and social realism was named the sole acceptable artistic form. Activities of private publishing companies and the publishing of independant magazines were haulted. The Czechoslovak Writers‘ Syndicate, which was open to anyone interested, was substituted by the newly formed Czechoslovak Writers‘ Union, which was the extended force of Communist Party and profoundly interfered with the literary course. A number of writers received extensive sentences in fake political processes, they were forbidden to have intellectual occupations and to publish their work. Many fleed abroad, where they focused on intensive literary activities (Hostovský, Součková, Kovtun etc.) Mainly surrealists stayed and worked illegally in their home country together with young authors, like those around Egon Bondy. Official, state-controlled publishing houses published literature which was in accordance with the political orientation of the state, celebrated the proletarian success of nationalized factories and newly established agrarian unions. A number of proletarian novels emerged together with proletarian poetry collections. The wave of interest in history, mainly revolutionary episodes, offered an ideologically influenced intepretation of Czech history (Kratochvíl’s works on the Hussite

movement), and for many authors a space of relative freedom (Hanuš and his novels about Komenský) or a certain form of escape (Neff).

After Stalin‘s death in 1953 in USSR criticism of the „personality cult“ emerged and the pool of themes of the official literature began to grow. Collections of romantic poetry appeared (Kundera’s Monology), a program of Poezie všedního dne (Everyday Poetry) was established around magazine Květen, which opossed the ideology of proletarian poetry of the first half of 1950s (Šotola, Šiktanc, Florian). Novels which openly explored themes that had been a taboo until then, and those which interpreted the cannonized themes less schematically (Ptáčník’s Ročník 21, Otčenášek’s Občan Brych, Škvorecký’s Zbabělci). Moreover, works treating the holocaust appeared (Weil, Lustig). The activity of the so-called small theaters played a significant role, as they built their repertoir on textappeals, songs, poetry and short stories read by authors themselves. Despite the establishment’s continuous efforts to stop this liberation of the strictly regulated literary sector, the new space for new artistic forms could not be shut. From the beginning of the 1960s the possibilities of publishing for authors that had until that time been excluded from the literary course widened and new authors appeared (Hrabal).

The publishing company Československý spisovatel commenced the Život kolem nás edition, which was open to shorter prosaic genres with contemporary themes and was an opportunity for new authors (Smetanová, Páral, Trefulka, Procházka, Vaculík etc.). Works bringing the image of Stalin’s jails emerged (Mucha, Pecka, Stránský, Beneš). The new strong wave of poetic debuts was connected with the newly established magazine Tvář and brought more radical signals of parting with stalinist model of cultural politics. Editorial politics had also been somewhat liberated and works by authors like Jiří Kolař and Václav Černý, who had previously been banned in the 1950s were being published again in the sixties. Important role was played by the interest in the interwar avantgarde movement and its accent on artistic experiment. The international Franz Kafka conference was of the same importance and though it did not bring many scientific insights, it drew the attention of young authors towards Kafka and his absurd world.

In the second half of the 1960s literary works emerged, attemping to critically face up to the events after February 1945 and the repressions in the 1950s (Kundera, Vaculík, Putík). Their authors mostly advocated Dubček’s "socialism with a human face " concept. These activities

were interrupted by the military invasion of Czechoslovakian by five of the Warsaw Pact nations followed by the period of "Normalization". A number of prominent authors fleed abroad (Kundera, Škvorecký, Kohout). Those who stayed, had virtually no chance to publish in state-run publishing houses. The literary course bifurcated into a stream of official literature supporting Normalization and adopting social realism and an opposition stream, which had but two options: self-publishing or exile publishing companies. Here fades the uplifting atmosphere of the 1960s, the final phase of Czech modernism.

The text is extended by several small chapters dedicated to the progress of Czech understanding of literature from the 1890s to 1960s.

Citovaná umělecká literatura

APOLLINAIRE, Guillaume (1965). *Alkoholy života*. Praha: Československý spisovatel.

AUŘEDNÍČEK, Otakar (1891). *Zpívající labutě*. V Poličce: F. Popelka.

BENEŠOVÁ, Božena (1938). *Verše*. Praha: Melantrich.

BEZRUČ, Petr (1903). *Slezské číslo*. Praha: Čas.

BEZRUČ, Petr (1957). *Slezské písně*. 19. vyd. Praha: SNKLHU.

BIEBL, Konstantin (1928). *S lodí, jež dováží čaj a kávu: poesie*. 2. vyd. Praha: Jan Fromek.

BIEBL, Konstantin (1929). *Nový Ikaros*. 2. vyd. Praha: Dr. Ot. Štorch-Marien.

BIEBL, Konstantin (1930): Generace. *Rozpravy Aventina*, **5**(32), s. 412.

BLATNÝ, Ivan (1941). *Melancholické procházky*. Praha: Melantrich

BLATNÝ, Ivan. (1991). *Tento večer*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0338-9.

BRUKNER, Josef (1958). *Malá abeceda: básně*. Praha: Mladá fronta.

BŘEZINA, Otokar (1948). *Básnické spisy*. 3. vyd. Praha: Melantrich.

ČAPEK, Karel (1957). *Francouzská poesie a jiné překlady*. Praha: SNKLHU.

ČAPEK, Karel (1985). *Hordubal; Povětroň; Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel.

ČAREK, Jan (1947). *Mezi dvěma ohni: 1937–1946*. Praha: František Borový.

ČEPELKA, Miloň (1964): Hlášení. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(1), 22 s.

DURYCH, Jaroslav (1930). *Rekviem: menší valdštejnská trilogie*. 2. vyd. Praha: Ladislav Kuncíř.

DYK, Viktor (1914). *Prohrané kampaně*. V Praze: Fr. Borový.

GELLNER, František (1903). *Radosti života: básně*. Praha: Moderní život.

GRUŠA, Jiří (1962). *Torna*. Praha: Mladá fronta.

GRUŠA, Jiří (1964). Komu to všechno odvoláme. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(1), s. 19.

HALAS, František (1927). *Sepie*. Praha: Jan Fromek.

HALAS, František (1930). *Kohout plaší smrt*. Praha: Rudolf Škeřík.

HALAS, František (1931). *Tvář*. Praha: Družstevní práce.

HALAS, František (1942). *Ladění*. Praha: Fr. Borový.

HALAS, František (1948a). *Naše paní Božena Němcová:* 6. vyd. Praha: Fr. Borový.

HALAS, František (1948b). *V řadě*. Praha: František Borový.

HANČ, Jan (1995). *Události*. Praha: Torst. ISBN 80-85639-54-8.

HANZLÍK, Josef (1961). *Lampa*. Praha: Mladá fronta.

HAVLÍČEK, Zbyněk (1994). *Otevřít po mé smrti*. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0526-8.

HERCÍKOVÁ, Iva, ed. (1964). *Začalo to Redutou: z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*. Praha: Orbis.

HLAVÁČEK, Karel (1896). *Pozdě k ránu*. Praha: Moderní revue.

HOLAN, Vladimír (1948). *První básně (1930–1937): Triumf smrti – Vanutí – Oblouk – Kameni, přicházíš*. Praha: Fr. Borový.

HOLAN, Vladimír (1963). *Noční hlídka srdce*. Praha: Československý spisovatel.

HOLAN, Vladimír (1965). *Bolest*. Praha: Československý spisovatel.

HOLAN, Vladimír (1970). *Asklépiovi kohouta*. Praha: Československý spisovatel.

HOLEČEK, Josef (1887). *Obšit: nekrvavé obrázky z vojny*. Praha: J. Holeček.

HOLUB, Miroslav (1961). *Slabikář*. Praha: Československý spisovatel.

HORA, Josef (1936). *Máchovské variace*. Praha: Fr. Borový.

HORA, Josef (1939). *Jan houslista*. Praha: Fr. Borový

HRUBÍN, František (1957). *Proměna*. Praha: Československý spisovatel.

HRUBÍN, František (2010). *Básně*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-363-0.

JAKUB, Jiří [Orten, Jiří] (1941). *Ohnice*. Praha: Melantrich.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří (1905). *Sodoma: kniha pohanská*. Praha: nákl. vl.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. (1894). *Zazděná okna: básně*. Velké Meziříčí: Nakladatelství Šaška a Frgala.

KADLEC, Svata (1927). *Svatá rodina*. Praha: Alois Srdce.

KLÍMA, Ladislav (1992). *Edgar a Eura: Vlastní životopi*s. Polička: Argo. ISBN 80-901198-1-6.

KLÍMA, Ladislav (1967). *Vteřiny věčnosti: prózy, listy, eseje, sentence: (výbor z díla)*. Praha: Odeon.

KOHOUT, Pavel (1954). *Čas lásky a boje*. Praha: Mladá fronta.

KOLÁŘ, Jiří (1941). *Křestný list*. Praha: Václav Petr.

KOLÁŘ, Jiří (1948). *Dny v roce*. Praha: Fr. Borový.

KUNDERA, Milan (1955). *Poslední máj: Báseň*. Praha: Československý spisovatel.

MAHEN, Jiří (1909). *Kamarádi svobody: román*. Praha: Jos. R. Vilímek.

MACHAR, Josef Svatopluk (1887). *Confiteor*. Praha: Tiskem a nákladem Františka Šimáčka.

MACHAR, Josef Svatopluk (1893). *Tristium Vindobona: I–XX*. Praha: F. Šimáček.

MACHAR, Josef Svatopluk a SVOZIL, Bohumil, ed. (1984). Konfese literáta. 5. vyd. Praha: Československý spisovatel.

MIKULÁŠEK, Oldřich (1958). *Ortely a milosti*. Praha: Československý spisovatel.

MONÍKOVÁ, Libuše (2005). *Pavana za mrtvou infantku*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-716-1.

NEUMANN, Stanislav Kostka (1896). *Apostrofy hrdé a vášnivé*. Praha: Moderní revue.

NEUMANN, Stanislav Kostka (1907). *Hrst květů z různých saison: Básně*. Brno: S. K. Neumann.

NEZVAL, Vítězslav (1924). *Pantomima: poesie*. Praha: Ústř. student. knihk. a nakladatelství

NEZVAL, Vítězslav (1952). *Křídla:* Praha: Československý spisovatel.

NEZVAL, Vítězslav (1980). *Zázračné proměny*. Praha: Československý spisovatel.

ORTEN, Jiří (1946). *Elegie*. Praha: Čin.

ORTEN, Jiří (1992). *Modrá kniha*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0359-1.

ORTEN, Jiří (1995). *Knihy veršů*. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0553-5.

PIŠTORA, Jiří (1964a). Tu hodinu se nezkoušelo. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(1), s. 18.

PIŠTORA, Jiří (1965). *Země přibližných*. Praha: Mladá fronta.

RILKE, Rainer Maria (1975). *Dech rodné země*. Praha: Vyšehrad.

SEIFERT, Jaroslav (1921). *Město v slzách*. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství R. Rejman.

SEIFERT, Jaroslav (1923). *Samá láska: verše*. Praha: Nakladatelství Večernice (V. Vortel a R. Rejman).

SEIFERT, Jaroslav (1925). *Na vlnách TSF*. Praha: V. Petr.

SEIFERT, Jaroslav (1965). Koncert na ostrově. Praha: Československý spisovatel.

SEIFERT, Jaroslav (1967). *Halleyova kometa.* Praha: SNDK.

SCHULZ, Karel (1923). *Sever – jih – západ – východ*. Praha: V. Vortel a R. Rejman.

SOVA, Antonín (1894). *Soucit i vzdor*. Praha: J. Otto.

SOVA, Antonín (1900). *Ještě jednou se vrátíme*. Praha: Grosman a Svoboda.

SOVA, Antonín (1920). *Krvácející bratrství; Rozjímání ranní i navečerní*. Praha: Hejda a Tuček.

SOVA, Antonín (1924). *Údolí nového království – Dobrodružství odvahy: básně*. 2. vyd. Praha: Aventinum.

SUK, Ivan (1920). *Lesy a ulice*. Praha: Stanislav Minařík.

SVOBODOVÁ, Růžena (1908). *Pokání Blaženčino*. Praha: Jan Laichter.

ŠRÁMEK, Fráňa (1905). *Života bído, přec tě mám rád!...* Praha: Časopis Práce.

ŠRÁMEK, Fráňa (1953). *Poslední básně*. Praha: Československý spisovatel.

ŠTYRSKÝ, Jindřich (1946). *Poesie*. Praha: B. Stýblo.

TOMAN, Karel (1923). *Měsíce; Hlas ticha*. V Praze: Fr. Borový.

TOMAN, Karel (1906). *Melancholická pout: básně*. Praha: Umělecký měsíčník Obzory.

UHDE, Milan (1962). *Lidé z přízemí*. Praha: Československý spisovatel.

UHER, Josef (1954). *Dílo*. Praha: Československý spisovatel

WEINER, Richard (1967). *Hra doopravdy*. Praha: Mladá fronta.

WEINER, Richard (1996). *Netečný divák a jiné prózy – Lítice – Škleb*. Praha: Torst. ISBN 80-85639-85-8.

WEINER, Richard (1998). *Lazebník – Hra doopravdy*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-051-0.

WOLKER, Jiří (1921). *Host do domu*. Plzeň: K. Beníško.

WOLKER, Jiří (1981). *Host do domu*. Bratislava: Tatran, 1981.

WOLKER, Jiří (1984). *Zasvěcování srdce*. Praha: Československý spisovatel.

ZAHRADNÍČEK, Jan (1935). *Žíznivé léto*. Praha: Melantrich.

ZAHRADNÍČEK, Jan (1940). *Korouhve*. V Praze: Jos. R. Vilímek.

ZAHRADNÍČEK, Jan (2001). *Knihy básní*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-461-0.

Citovaná sekundární literatura

Anonym (1964). Tvář Tváře. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(1), s. 3.

APOLLINAIRE, Guillaume (1965). *Alkoholy života*. Praha: Československý spisovatel.

BEDNÁŘ, Kamil (1940). *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr.

BLAŽÍČEK, Přemysl (1991). *Haškův Švejk: monografie*. Praha: Československý spisovatel.

BRABEC, Jiří (1964). *Poezie na předělu doby: vývojové tendence české poezie koncem let osmdesátých a na počátku let devadesátých XIX. století*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.

BROUSEK, Antonín (1964). Dělání do vlastního hnízda. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(7), s. 1–4.

BURIÁNEK, František (1952). *Proti buržoasní literární „vědě" Arne Nováka*. Praha: Osvěta.

ČAPEK, Karel (1984). *O umění a kultuře.* Praha: Československý spisovatel.

ČERNÝ, Václav (1940). [Předmluva]. In: *Jarní almanach básnický 1940*. Praha: Fr. Borový.

ČERNÝ, Václav (1977). *Pláč Koruny české*. Toronto: Sixty-Eight Publishers. ISBN 0-88781-030-6.

ČERNÝ, Václav (1992). *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0411-6.

ČERNÝ, Václav (2000). Ivan Blatný se nebál v nové sbírce Tento večer opustit... In: Pešat, Zdeněk a Eva Petrová. *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-209-0.

DOLEŽAL, Jiří (1996). *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN 80-7004-085-8.

DYK, Viktor (1990). *Promenáda Diogenova*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0200-5.

EISNER, Pavel (1930). *Milenky: (Německý básník a česká žena)*. Praha: Miloslav Dolínek.

GROSSMAN, Jan (1991). *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0323-0.

HAVEL, Václav (2002). Pochyby o programu, s. 555–558. In: Přibáň, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 2 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 80-85778-36-X.

HODROVÁ, Daniela a kol. (1993). *Proměny subjektu I*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek. ISBN 80-85778-01-7.

HOSTINSKÝ, Otakar (1956). *O umění*. Praha: Československý spisovatel.

CHALUPECKÝ, Jindřich (1991). *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich (1999). *Cestou necestou*. Jinočany: H & H. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich (1992). *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst. ISBN 80-85639-00-9.

JIRÁT, Vojtěch (1946). *O smyslu formy: Studie o otázkách formy v díle českých básníků*. Praha: Václav Petr.

KALANDRA, Záviš (1994). *Intelektuál a revoluce*. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0474-1.

KARFÍK, Vladimír (1964). [Heslo] Bohumil Hrabal, s. 174. In: Havel, Rudolf, ed. a Jiří Opelík, ed. *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Československý spisovatel.

KOŽMÍN, Zdeněk a Jiří TRÁVNÍČEK (1998). *Na tvrdém loži z psího vína: česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Books. ISBN 80-7242-001-1.

MAHEN, Jiří (1934). *Kapitola o předválečné generaci*. Praha: Družstevní práce.

MARTEN, Miloš (1903). Nova česká prosa. *Moderní revue pro literaturu, umění a život*. **9**(14), s. 549–560.

MED, Jaroslav (1988). *Viktor Dyk: monografie s ukázkami z tvorby*. Praha: Melantrich.

MED, Jaroslav (1990a). [Heslo] Rty a zuby – Bohuslav Reynek. In: Červenka, Miroslav a kol. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0217-X.

MED, Jaroslav (1990b). Bojovník se srdcem snílka. In: Dyk, Viktor. *Promenáda Diogenova*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0200-5.

NEZVAL, Vítězslav (1957). Průvodce mladých básníků, s. 5–13. In: Čapek, Karel. *Francouzská poesie a jiné překlady*. Praha: SNKLHU.

NEZVAL, Vítězslav (1959). *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel.

NEZVAL, Vítězslav (1981). *Depeše z konce tisíciletí: korespondence Vítězslava Nezvala*. Praha: Československý spisovatel.

OLIČ, Jiří (1993a). *...nejlépe tlačiti vlastní káru sám: život Josefa Váchala*. 2. vyd. Praha: Paseka, 1993.

OLIČ, Jiří (1993b). *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7220-259-6.

OPELÍK, Jiří (1969). Nenáviděné řemeslo. Československý spisovatel.

PEROUTKA, Ferdinand (1929). Sibiřské drama a české poměry. *Přítomnost*. **6**(6), s. 81.

PEROUTKA, Ferdinand (1995). *Úděl svobody: výbor z rozhlasových projevů 1951–1977*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0514-5.

PETRMICHL, Jan (1961). *Patnáct let české literatury 1945–1960*. Praha: Československý spisovatel.

PIŠTORA, Jiří (1964b). Tragika slova. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(4), s. 8–11.

POHORSKÝ, Miloš (1986). *Sny o štěstí: ruchovci a lumírovci*. Praha: Československý spisovatel.

POLÁK, Karel (1941). *O životopisném románě*. Praha: Václav Petr. ISBN 80-202-0294-3.

RENČ, Václav (1939). Smrt Karla Čapka. *Národní obnova*. **3**(1), s. 6.

SEIFERT, Jaroslav (2002). Diskusní příspěvek, s. 440–443. In Přibáň, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 2 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 80-85778-36-X.

SVOZIL, Bohumil (1979). *V krajinách poezie*. Praha: Československý spisovatel.

ŠAJTAR, Drahomír (2001). *Básnířka Tereza Dubrovská: letopis*. Šenov u Ostravy: Tilia. ISBN 80-86101-35-5.

ŠALDA, F. X. (1948a). *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*. 6. vyd. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1948b). *Studie o umění a básnících*. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1949). *Kritické projevy* 1. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1950a). *Duše a dílo: Podobizny a medailony*. 6. vyd. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1950b). *Kritické projevy* 2. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1950c). *Kritické projevy* 3. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1951a). *Kritické projevy* 4. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1951b). *Kritické projevy* 5. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1953). *Kritické projevy* 7. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1954). *Kritické projevy* 9. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1956). *Kritické projevy* 8. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1959). *Kritické projevy* 12. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1961). *Studie z české literatury*. Praha: Československý spisovatel.

ŠALDA, F. X. (1963). *Kritické projevy* 13. Praha: Melantrich.

ŠALDA, F. X. (1991). *Šaldův zápisník* 2. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0232-3.

ŠALDA, F. X. (1994a). *Šaldův zápisník* 7. 2. vyd. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0535-7.

ŠALDA, F. X. (1994b). *Šaldův zápisník 8*. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0536-5.

ŠOTOLA, Jiří (2002). Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů. In: Přibáň, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 2 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 80-85778-36-X.

TOMEŠ, Jan Marius, ed. (1967). *Magnetická pole: [sborník]*. Praha: Československý spisovatel.

VANČURA, Vladislav (1972). *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda.

VAŠEK, Antonín, (1879). *Filologický důkaz, že Rukopis Kralodvorský a Zelenohorský, též zlomek evangelia sv. Jana jsou podvržená díla Vácslava Hanky*. Brno: Vašek.

VINANT, František (1964a). Poločas aneb Starosti, které přijdou. *Tvář: literatura, kritika, společnos*t. **1**(4), s. 1–3.

VINANT, František (1964b). Naše poněkud komplikovaná přítomnost. *Tvář: literatura, kritika, společnost*. **1**(5–6), s. 1–2.

VLAŠÍN, Štěpán a kol., (1971). *Avantgarda známá a neznámá: Od proletářského umění k poetismu, sv. 1*. Praha: Svoboda.

VLAŠÍN, Štěpán (1985). [Heslo] Bohumil Hrabal. In: Forst, Vladimír a kol. *Slovník české literatury 1970–1981*. Praha: Československý spisovatel.

Rejstřík

Adler, A, 255
Adler, F, 135
Achmatovová, A, 321
Altschul, R, 342
Amis, K, 319
Apollinaire, G, 131, 132, 133, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 185, 194, 223, 230, 231, 276, 279, 284, 287, 386
Arbes, J, 313
Aškenazy, L, 334, 362
Auředníček, O, 34, 35
Aust, J, 262
Austinová, J, 63
Baar, J. Š, 14, 16, 232, 242
Baarová, L, 321
Baarová, M, 79
Balcar, J, 354
Balzac, H. de, 52, 60, 129
Barbusse, H, 163
Bareš, G, 320
Barrett-Browningová, E, 65
Bartoš, F, 10
Bartoš, J, 112
Bass, E, 103, 301, 302, 306
Baškircevová, M. K, 62
Baťa, J, 300
Baudelaire, Ch, 7, 20, 33, 37, 40, 102, 178, 202
Baum, O, 139
Bebel, A, 62, 68
Beckett, S, 366
Bednář, K, 275, 276, 277, 287, 305, 316, 322, 354
Bělohradská, H, 370
Bělohradský, V, 383
Beneš, B, 319
Beneš, E, 317, 320
Beneš, J, 317, 397, 398
Beneš, K. J, 12, 256, 265, 362
Beneš, V, 130, 131
Benešová, B, 62, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 108, 110, 111, 124, 144, 147, 152, 241, 255, 262, 310
Beranová, W, 286
Bergson, H, 127, 130, 255
Berkeley, G, 117
Bernanos, G, 231, 248
Bernášek, A, 94
Bešta, J, 154
Bezruč, P, 9, 39, 43, 44, 45, 47, 139, 140, 144, 269, 311
Biebl, K, 169, 176, 181, 182, 190, 191, 194, 197, 206, 218, 225, 227, 325, 329
Bílek, F, 37, 113
Biliánová, P, 55
Bjørnsen, B, 62
Blahynka, M, 403
Blatný, I, 198, 203, 226, 276, 282, 283, 284, 285, 322, 325, 336
Blatný, L, 109, 112, 197, 198, 282
Blažek, V, 363
Blažíček, P, 156, 354, 404
Bloy, L, 231
Boccaccio, G, 295
Bohdalová, J, 369
Böhler, F, 119
Bochořák, K, 276, 322, 385
Boileau, N, 122
Bojar, P, 332
Bolzano, B, 134
Bondy, E, 344, 370
Bonn, H, 277, 282, 291, 315, 316
Borecký, J, 34, 50
Bošek, P, 365, 366
Boudník, V, 344, 370
Bouška, S, 37, 46, 113, 232
Bozděch, V. B, 317
Brabec, J, 10, 403
Branald, A, 334
Branislav, F, 198, 266, 354
Braque, G, 131
Breisky, A, 79, 102
Breton, A, 121, 217, 218, 223, 224, 225, 226, 341
Brod, M, 135, 137, 138, 139
Brodskij, J. A, 339
Brouk, B, 218, 225, 227, 322
Brousek, A, 373, 375, 380, 403
Brukner, J, 352
Brzobohatý, R, 369
Březina, O, 21, 28, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 102, 113, 114, 115, 117, 127, 135, 137, 234, 310
Březovský, B, 276, 304, 306, 350, 358
Bublík, L, 389
Bucharin, N. I, 217
Buksa, P, 397

Buonarotti, M, 206
Burian, E. F, 169, 315, 320
Burian, V, 321
Buriánek, F, 89, 112, 311, 326, 401, 402
Butor, M, 396
Buzková, P, 82
Cach, V, 363
Cendrars, B, 131
Cervantes y Saavedra, M. de, 124, 307
Cézanne, P., 131
Cigánek, J, 354
Claudel, P, 231
Cocteau, J, 131
Corbièr, T, 37, 231
Coster, Ch. de, 299
Croce, B, 109
Čacká, M, 79
Čapek Chod, K. M, 49, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 76, 108, 110, 111, 124, 144, 148, 241, 255, 262
Čapek, J, 112, 124, 127, 130, 131, 132, 144, 164, 181, 212, 213, 233, 274, 306, 315, 316, 355
Čapek, J. B, 251, 312
Čapek, K, 103, 107, 108, 112, 123, 124, 126, 127, 131, 132, 133, 138, 144, 161, 164, 168, 175, 179, 181, 183, 185, 186, 212, 213, 214, 215, 241, 250, 265, 293, 301, 306, 310, 315, 337, 369, 370, 402, 403
Čarek, J, 244, 245, 316
Čech, L, 10, 17
Čech, S, 6, 19, 44, 204, 310
Čelakovský, F. L, 79
Čep, J, 115, 233, 234, 248, 249, 321, 336, 337
Čep, V, 248
Čepelka, M, 374
Čermínová, M, 169
Černík, A, 166, 168, 169, 176, 197
Černíková-Drobná, J, 370
Černý, V, 116, 198, 265, 277, 278, 281, 282, 287, 313, 314, 318, 320, 325, 340, 355, 356, 362, 379, 389, 401
Červenka, M, 350, 352, 354, 403
Červinka, J, 276, 277
Čivrný, L, 276
Dalí, S, 225
Dalimil (kronikář), 134
Daněk, O, 363
Daniel, J, 276
Dapeciová, B, 79
Daumal, R, 121
Deml, J, 42, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 144, 170, 223, 228, 233, 321
Descartes, R, 305, 361
Dickinsonová, E, 83, 87, 290
Dietl, J, 363
Diviš, I, 322, 354, 383
Dobrovský, J, 142
Dokulil, J, 325
Dolanský, J, 401
Doležal, B, 383, 403
Doležal, J, 266
Doležel, L, 354
Domažlický, L. H, 119
Dorůžka, L, 362
Dostál, V, 361, 403
Dostál-Lutinov, K, 113, 232
Dostojevskij, F. M, 70, 109
Drda, J, 304, 306, 307, 319, 324, 334
Drnák, V, 297
Dubrovská, T, 79, 80, 82, 87, 88
Durasová, M, 79
Durdík, J, 18
Durych, J, 42, 108, 114, 233, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 293, 298, 321
Durych, V, 249
Durych, V. F, 249
Dušková, M, 329
Dvořáček, K, 304, 307, 315
Dvořáčková, V, 350, 352
Dvořák, A, 112, 119, 392
Dvořák, J, 367
Dvořák, M, 310
Dvořák, X, 232
Dvořáková, H, 198, 258
Dyk, V, 46, 60, 89, 91, 96, 97, 98, 99, 105, 112, 124, 130, 132, 144, 145, 204, 228, 266, 285, 310
Ebner-Eschenbachová, M. von, 135
Edison, T. A, 187, 194
Effenberger, V, 227, 322, 341, 342, 344
Eichler, K, 396
Eisner, P, 137, 138, 293, 311
Ejzenštejn, S. M, 219
Elgart Sokol, K, 56
Eliot, T. S, 287, 290
Éluard, P, 218
Emanuel šlechtic z Lešehradu, 37

Emerichová, K, 116
Erben, K. J, 284, 313
Ernst, P, 122, 123
Eva z Hluboké, 79
Fabiánová, V, 200
Fadějev, A. A, 327
Fairbanks, D, 184
Fára, L, 226, 342
Fárová, A, 397
Fastrová, J, 293
Fastrová, O, 62
Faulkner, W, 326
Feifalik, J, 9
Feigl, B, 130
Fibich, Z, 63
Fikar, L, 322
Filla, E, 130, 131, 274
Fischer, O, 89, 127, 132, 137, 179, 311, 312
Fischerová, V, 397
Fischl, V, 315
Fišer, Z, 344
Flaubert, G, 48, 52
Fleischmann, I, 329
Florian, J, 113, 231, 233, 248, 375
Florian, M, 350, 353
Fragner, B, 256
France, A, 163
Franková, H, 370
František Josef I., 145
Františka Ferdinanda d´Este, 242
Frejka, J, 169
Freud, S, 218, 223, 224, 255
Frič, J, 168
Frič, M, 393
Fried, J, 370
Frýd, N, 334
Frynta, E, 234, 287, 365, 370
Fučík, B, 27, 245, 310, 325
Fučík, J, 169, 197, 217, 221, 254, 273, 310, 315, 318, 327, 329, 346
Fügner, J, 9
Fuks, L, 360
Fuks, R, 138
Galsworthy, J, 148
Gauguin, P, 191
Gautier, T, 224
Gebauer, J, 8, 140, 141, 142
Geisslová, I, 79, 83
Gellner, F, 89, 91, 92, 93, 94, 99, 112, 144, 228, 285, 301, 311
Gide, A, 221
Gilbert-Lecomte, R, 121
Glazarová, J, 257, 258
Gočár, J, 130
Goethe, J. W, 20, 137, 312, 354
Göetz, F, 197
Gogol, N. V, 10
Goll, J, 8, 20, 33, 148
Golombek, B, 301
Gorkij, M, 60, 221
Gott, K, 367
Gottwald, K, 195, 328
Götz, F, 109, 176, 197, 199, 310
Goya, F, 224
Grebeníčková, R, 108
Grmela, J, 295
Grögerová, B, 340, 341
Gross, F, 285
Grossman, J, 155, 281, 322, 350, 362, 403
Grund, A, 313, 401
Gruša, J, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 383
Grygar, M, 325, 403
Gulon, O, 129
Gutfreund, O, 130, 131
Guttmann, J, 221
Hájek, J, 320, 322, 368, 403
Halas st., F, 202
Halas, F, 108, 137, 169, 176, 181, 190, 197, 201, 202, 203, 204, 228, 232, 233, 234, 267, 268, 269, 276, 278, 279, 287, 291, 316, 320, 321, 324, 325, 329, 349, 350, 362, 375, 403
Hálek, V, 14, 19, 79, 242, 284
Hanč, J, 281, 285, 290, 322, 340, 355
Hanka, V, 9
Hanuš, J, 141, 142, 143
Hanuš, M, 304, 305, 361
Hanuš, S, 132
Hanzlík, J, 203, 373, 379, 380
Hásková, Z, 62
Hašek, J, 99, 110, 111, 112, 119, 139, 144, 154, 155, 156, 158, 161, 368
Hauková, J, 285, 287, 290, 322
Havel, J, 329
Havel, R, 402, 404
Havel, V, 350, 351, 355, 366, 374, 382, 383, 384, 395, 397
Havlíček Borovský, K, 25, 26, 29, 64, 97, 285

Havlíček, Ja, 151, 156, 259, 260, 261, 262, 303, 315, 342, 367
Havlíček, Jo, 169
Havlíček, Z, 227, 322, 342, 343
Havlíčková, Z, 64, 65
Havlík, F, 366
Havlová, O, 384
Havránek, B, 313
Hegerová, H, 367
Heine, H, 137, 312
Heisler, J, 225, 226, 227, 322, 397
Hejda, Z, 383
Hejdánek, L, 383
Hemingway, E, 326, 359
Hennequin, É, 26
Herben, J, 9, 10, 13, 15, 17
Hercíková, I, 365
Herrmann, I, 10, 55, 311
Herzog, M, 395
Heřman, Z, 354
Heřmánek, F, 295
Heydrich, R, 274, 298, 396
Hikmet, N, 164
Hilar, K. H, 112
Hiršal, J, 340, 355, 365, 370
Hladík, V, 50, 55, 56
Hlaváček, K, 21, 37, 38, 42, 43, 46, 47
Hodrová, D, 52, 93
Hoffmeister, A, 168, 169, 170, 171, 205, 217
Hofman, V, 130, 132
Holan, V, 201, 224, 234, 237, 238, 239, 267, 276, 316, 385, 387, 388
Hölderlin, F, 234
Holeček, J, 13, 14, 15, 16, 59, 145, 147, 153, 241, 244
Holub, E, 301
Holub, M, 322, 350, 352, 353, 354
Holzbachová, M, 169
Honzík, K, 169
Honzl, J, 166, 169, 189, 210, 218
Hora, J, 145, 164, 165, 166, 170, 178, 204, 228, 229, 230, 239, 250, 265, 266, 269, 270, 310, 349
Horák, J, 401
Horáková, M, 220, 326
Horálek, K, 313
Horb, M, 130
Hořec, J, 322
Hořejší, J, 167, 169, 170, 269
Hostinský, O, 8, 11
Hostovský, E, 198, 233, 259, 262, 263, 264, 303, 315, 319, 324, 336, 337
Hrabák, J, 349, 403, 404
Hrabal, B, 226, 336, 344, 349, 355, 362, 370, 371, 392
Hrubín, F, 239, 240, 268, 276, 316, 336, 339, 340, 349, 350, 355, 356, 357, 385
Hrušínský, R, 303
Hrzalová, H, 403
Hrzánský, P, 44
Hudeček, F, 285
Hus, J, 250
Husa, V, 211, 297
Husmann, R, 394
Huxley, A, 164
Hynek, A, 28, 316
Hynek, K, 227, 322, 341, 343
Hýsek, M, 100, 310, 311, 312
Chagall, M, 380
Chaloupka, J, 197, 198
Chalupa, D, 170, 197
Chalupecký, J, 115, 120, 275, 285, 287, 290, 291, 294, 320, 322, 326, 375
Chalupný, E, 114, 117
Chaplin, Ch, 184
Charvát, J, 211, 297
Chevallier, G, 307
Chirico, G. de, 131
Chvatík, K, 404
Chvojtka, P, 380
Ibáñez, V. B, 163
Ibsen, H, 62
Ionesco, E, 366
Istler, J, 226, 341
Ivanov, M, 354
Jack, J, 308
Jacob, M, 131, 178, 231
Jakobson, R, 313, 314, 403
Jakub, J, 278, 280
Jakubec, J, 141, 142, 310
Jan z Wojkowicz, 132
Janáček, L, 63, 103, 138, 139, 396
Janáček, P, 332
Janák, P, 130
Janoušek, F, 291
Jánský, F, 394
Jariš, M, 363
Jarry, A, 132, 181, 366
Javor, P, 336, 338, 339

Jebavý, V, 37, 40
Jedlička, J, 383, 392
Jeffers, R, 287
Jelínek, H, 265, 269
Jeřábek, Č, 109, 197, 199, 255
Jeřábek, D, 199, 349
Jeřábek, J. V, 199
Jeřábek, V. K, 199
Jesenin, S. A, 381
Jesenská, M, 137, 219, 315, 344
Jesenská, R, 62, 64, 65, 79, 80, 82, 87, 88
Ježek, J, 169, 218
Ježek, O, 329
Jílek, K, 276, 278
Jilemnický, P, 217
Jirásek, A, 12, 13, 15, 144, 145, 147, 241, 251, 252, 299, 310, 327, 334, 396, 402
Jirát, V, 97, 273, 313, 401
Jirda, M, 293
Jirotka, Z, 308, 309
Jirousová, V, 232
Jírů, V, 318
John, J, 269, 293, 297, 307, 308
Joyce, J, 293, 295
Juliš, E, 379, 383
Jung, C. G, 255
Jungmann, J, 6, 134
Jungmann, M, 402, 403, 404
Junová-Vodičková, M. R, 113
Just, V, 403
Jůzek, F, 342
Kabeš, J, 118
Kabeš, P, 373, 380, 383
Kadlec, S, 172, 176, 178, 197
Kafka, F, 77, 119, 120, 135, 137, 138, 139, 156, 216, 370, 395, 396
Kachyňa, K, 369
Kainar, J, 285, 291, 322, 325
Kaizl, J, 142
Kalandra, B, 220
Kalandra, Z, 218, 219, 220, 221, 326, 344
Kalčík, R, 334, 368
Kalista, Z, 170, 175, 176, 177, 197, 245, 312, 325
Kalivoda, R, 342
Káňa, V, 363
Kaplický, V, 162, 217, 296, 334, 399
Kapoun, K, 354
Karásek ze Lvovic, J, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 49, 80, 82, 89, 108, 111, 135
Karcevskij, S. J, 313
Karfík, V, 354, 371
Kaván, J, 243
Keyová, E, 62
Khol, F, 56, 124
Kipling, R, 137, 312
Kisch, E. E, 137
Klaar, A, 135
Klan, J, 277
Klapálek, K, 317
Klášterský, A, 20, 51
Klaus, V, 383
Klička, B, 198, 256, 257
Klíma, I, 368, 369, 370
Klíma, L, 99, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 156, 223, 289
Kliment, A, 368
Klose, A. J, 51
Klostermann, K, 135
Knap, J, 179, 233, 244, 245, 247, 325, 339, 362
Knapp, Z. H, 317
Knob, J, 244
Kobliha, F, 131
Koblížek, O, 116
Kočí, B, 169
Kodíček, J, 132, 310
Koestler, A, 221
Kohout, J, 277, 282
Kohout, P, 201, 329, 330, 331, 349, 361, 363, 364, 412
Kolárová, J, 389
Kolář, J, 226, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 316, 322, 325, 336, 340, 350, 352, 355, 356, 370, 385
Kolman Cassius, J, 266
Komenský, J. A, 252, 305, 350, 361
Konrad, K, 217, 310
Konrád, K, 151, 156, 169, 194, 206, 207
Kopecký, V, 328
Kopta, J, 158, 160, 161, 255, 295
Kopta, P, 366
Korda, V, 317
Körner, V, 397, 398, 399
Kornfeld, P, 137
Koseová, T, 80
Kosterka, H, 37
Kostohryz, J, 234, 322
Kostroun, K, 403
Kostrowitzki, A. de, 131

Košutová, O, 318
Kotalík, J, 286
Koubek, J. P, 285
Kovalevská, S, 62
Kovárna, F, 198, 321
Kovtun, J, 336, 339
Kožík, F, 297, 315, 399
Kožmín, Z, 284, 404
Králík, O, 254, 313, 402
Kramář, K, 144
Krásnohorská, E, 6, 17, 18, 19, 63, 64, 66, 79
Kratochvíl, J, 162, 217, 315
Kratochvíl, M. V, 334, 399
Kratochvílová, M, 329
Kraus, A, 142
Kraus, O, 317
Krecar, J, 169
Kreibl, Z, 277
Krejcar, J, 169, 219
Krejcarová, J, 344
Krejčí, F. V, 21, 28, 38, 39, 43, 46, 48, 89, 179, 265
Krejčí, K, 313
Kriebel, Z, 354
Kryštofek, O, 322
Křelina, F, 233, 244, 245, 246, 247, 298, 325
Křička, P, 144, 146, 204
Kubín, O, 130
Kubišová, M, 367
Kubišta, B, 130
Kubka, F, 295, 298, 299, 334
Kulka, E, 317
Kundera, L, 227, 320, 322, 349
Kundera, M, 346, 347, 348, 389, 390, 397, 400, 404
Kvapil, J, 34, 81, 82, 111, 200, 265
Kvapilová, H, 62
Kyselý, M, 334
Kytlicová, P, 113, 114, 115
l´Isle-Adam, A. V. de, 37
Laban, J, 372
Lada, J, 261
Laforgue, J, 37
Langer, F, 103, 124, 144, 158, 161, 255, 315, 319
Langer, J, 161
Lauermannová, A, 67
Lautréamont, C. de, 37, 223
Le Fort, G. von, 234
Lederer, J, 277
Lefebvre, R, 163
Léger, F, 131
Leibniz, G. W. von, 361
Lemaître, J, 20
Lenin, V. I, 164, 190, 218, 219
Leppin, P, 135, 136
Lermontov, M. J, 381
Lhoták, K, 285
Lindbergh, Ch, 194
Linhartová, V, 396, 397
Listopad, F, 322
Lolek, S, 103
Lopatka, J, 290, 383, 403, 404
Lorenc, Z, 227
Loukotová, J, 399
Lublinski, S, 122
Lugovskoj, V. A, 221
Lunačarskij, A. V, 164
Lustig, A, 360
Macek, A, 100, 164
Macourek, M, 366
Macura, V, 93
Maeterlinck, M, 37
Mahen, J, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 111, 184, 209, 269, 315
Mácha, K. H, 10, 28, 82, 137, 218, 223, 229, 230, 267, 269, 284, 313, 346
Máchal, J, 142, 310
Machar, J. S, 19, 20, 21, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 39, 45, 46, 91, 144, 204, 220, 285, 315
Machovec, M, 344
Mailer, N, 319
Majakovskij, V. V, 131, 164, 217, 221, 291, 316, 354
Majerová, M, 99, 100, 165, 178, 217, 241, 334
Makovský, V, 218
Malíř, J, 100
Malířová, H, 62, 100, 105, 164, 241
Mallarmé, S, 7, 33, 37, 224, 237
Malý, J, 10
Mandelštam, O. E, 339
Mandler, E, 383, 396
Mandlová, A, 321
Mánes, J, 269
Mann, H, 137
Mann, T, 60, 137, 148, 234

Marconi, G, 194
Marek, J, 319, 334
Marinetti, F. T, 131
Markalous, B, 293
Marný, T, 394
Marten, M, 28, 36, 89, 101, 102, 105
Martinec, J, 394
Martínek, V, 242
Martinů, B, 320
Mařánek, J, 211, 297, 300, 362
Masaryk, T. G, 8, 9, 10, 21, 113, 140, 142, 160, 212, 215, 220, 252, 269, 337
Masaryková, A, 144
Masters, E. L, 287
Mašínová, L, 399
Matějka, L, 403
Mathesius, B, 293, 311
Mathesius, V, 313
Matuška, W, 364, 367
Maurois, A, 178
Mayerová, M, 169
Med, J, 91, 98, 232
Medek, M, 226, 341
Medek, R, 158, 159, 160, 161
Mejerchold, V. E, 219
Mellwille, H, 290
Menzel, J, 210
Merhaut, J, 56
Merhaut, V, 153
Merth, F. D, 322, 325
Messner, J, 135
Meyrink, G, 136
Michaëlisová, K, 281
Michal, K, 397
Mikulášek, O, 277, 349, 355, 356
Mill, J. S, 62
Mňačko, L, 389
Molavcová, J, 367
Moníková, L, 395, 396
Morávek, J, 16, 242, 243
Moréas, J, 34
Morgenstern, Ch, 341, 365
Mourková, J, 354
Mrštík, A, 13, 17, 21, 56
Mrštík, V, 13, 17, 18, 19, 21, 26, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 89, 99, 108, 367
Mühlsteinová, B, 79
Mucha, A, 319, 320
Mucha, J, 315, 319, 320, 325, 392
Mukařovský, J, 313, 314, 326, 403, 404
Müller, V, 297
Munch, E, 109, 130
Musil, R, 138
Nadeau, M, 223
Nałkowska, Z, 289
Neckář, V, 367
Neff, V, 265, 303, 304, 334, 394, 395, 399
Nechvátal, F, 354
Nejedlý, V, 329
Nejedlý, Z, 13, 165, 315, 325, 326, 327, 401
Němcová, B, 62, 63, 135, 143, 199, 267, 310, 396, 402
Němeček, Z, 336, 338
Neruda, J, 10, 19, 28, 29, 80, 82, 97, 266, 267, 269, 284, 285, 310, 313, 349, 402
Nerval, G. de, 37, 223
Neumann, S., 329
Neumann, S. K, 37, 45, 46, 47, 89, 97, 102, 112, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 144, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 178, 181, 185, 203, 217, 220, 221, 228, 316, 349, 401
Nezval, V, 116, 168, 169, 174, 175, 176, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 197, 201, 205, 217, 218, 223, 224, 225, 226, 227, 267, 278, 316, 326, 327, 328, 329, 349, 350, 362
Nietzsche, F, 37, 47, 111, 117, 118, 129, 137, 147, 312
Nor, A. C, 198, 242, 243
Novák, A, 7, 62, 89, 132, 140, 175, 179, 228, 254, 310, 311, 315, 401
Novák, J. V, 311
Novák, L, 383, 385
Nováková, T, 9, 13, 62, 63, 64, 65, 67, 242, 311
Novomeský, L, 217, 225
Novotný, A, 346
Novotný, M, 313
Nový, K, 209, 211, 242, 296
Nový, O, 308
Nowak, W, 130
Nuska, B, 396
Ohrenstein, J, 278
Olbracht, I, 99, 100, 101, 144, 147, 154, 164, 165, 178, 217, 241, 255, 262, 263, 324
Olič, J, 115, 116
Opasek, J. A, 325
Opelík, J, 354, 372, 404

Opletal, J, 274
Opoloský, J, 37
Ornest, O, 281, 403
Országh Hviezdoslav, P., 311
Orten, J, 203, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 315, 316, 340, 350, 362, 375, 403
Otčenášek, J, 332, 358, 359, 360
Otto, J, 316
Pachta, J, 211, 297
Palacký, F, 12, 134, 252, 296
Palach, J, 396
Palivec, J, 234, 315, 325
Páral, V, 367, 372
Pasternak, B. L, 219, 221, 284, 339
Pašek, P, 317
Paulík, J. J, 207, 315
Pavlíček, F, 358, 363
Pecka, D, 325
Pecka, K, 392, 393
Pekař, J, 142, 236, 312
Pelcl, F. M, 143
Peroutka, F, 159, 160, 195, 196, 274, 300, 310, 315, 336, 337
Pešat, Z, 404
Petiška, E, 322
Petr, V, 276
Petrmichl, J, 368, 369, 402
Philippe, Ch. L, 181
Picasso, P, 131
Pick, J. R, 365
Pick, O, 137, 138
Piesen, R, 354
Pik, L, 318
Pilarová, E, 367
Pilař, J, 276, 277
Píša, A. M, 166, 168, 169, 176, 177, 181, 197, 199, 245, 252, 310
Pištora, J, 161, 373, 374, 375, 377, 381, 382, 383
Pitbauerová, H, 79
Pleva, J. V, 332
Pluhař, Z, 332, 358
Podhrázský, S, 354
Podlipská, S, 62, 63, 66
Poe, E. A, 290
Pohorský, M, 7, 403, 404
Poláček, K, 103, 215, 216, 306, 308, 315
Polák, K, 297, 313
Polc, Z, 354
Polevoj, B, 327
Pražák, A, 265, 273, 310, 311, 312, 401
Preissová, G, 17, 62, 63, 67, 68, 144
Procházka, A, 27, 36, 37, 38, 46, 48, 130, 135, 269
Procházka, F. F, 143
Procházka, J, 369
Prokůpek, V, 233, 234, 245, 325
Przybyszewski, S, 37, 38
Přikryl, V, 317
Ptáčník, K, 358, 359, 360, 389
Pujman, P, 396
Pujmanová, M, 144, 217, 257, 303, 324, 333
Pynsent, R, 37, 52
Pytlík, R, 154
Rabelais, F, 211
Rada, V, 216, 308
Raffel, V, 207, 208
Rais, K. V, 14, 50, 242, 245
Rakous, V, 215
Rank, J, 135
Rašín, A, 144
Ráž, A, 191, 197
Reach, M, 394
Remarque, E. M, 151
Renaud, S, 231
Renč, F, 160
Renč, V, 233, 234, 265, 322, 325, 339
Rettigová, M. D, 63, 396
Reynek, B, 108, 230, 231, 232, 233, 322, 385
Rilke, R. M, 135, 136, 164, 224, 231, 234, 237, 239, 282, 284
Rimbaud, A, 7, 37, 178
Rolland, R, 163, 211
Romains, J, 163
Roth, J, 138
Rotrekl, Z, 322, 325
Rousseau, H, 380
Rumler, J, 151, 261
Russell, B, 164
Rutte, M, 310
Rykr, Z, 291, 294
Rzounek, V, 402, 403
Řeháková, A, 62
Řezáč, V, 200, 259, 261, 262, 303, 307, 324, 327, 332, 333, 358
Řezáčová, E, 261, 334
Říha, B, 332, 334
Říha, V, 143

Sade, markýz de, 223
Sacher, V, 317
Salivarová, Z, 392, 397
Salmon, A, 131
Saltykov-Ščedrin, M. J, 10
Salus, H, 135
Sandburg, C, 286
Sarrautová, N, 396
Sartre, J. P, 326
Sedláček, K. F, 332
Sedloň, M, 322, 329
Seifert, J, 166, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 181, 186, 187, 189, 190, 197, 201, 234, 266, 284, 316, 320, 325, 336, 349, 350, 361, 385, 386, 387, 408
Sekal, Z, 354
Sekera, J, 368
Semecká, I, 318
Seydl, Z, 369
Sezima, K, 245
Sgall, P, 403
Shakespeare, W, 137, 366
Shaw, G. B, 164
Shelley, P. B, 137
Schauer, H. G, 9, 17, 19, 21, 26, 48, 50, 89
Scheinpflugová, O, 215
Schmidt, E, 301
Schön, E, 317
Schopenhauer, A, 36, 117, 129, 147
Schulmann, F, 276
Schulz, F, 10, 206
Schulz, K, 169, 184, 206, 298, 315
Schulzová, A, 206
Schwarz, W, 137, 138
Sidon, K, 383
Simerská, A, 79
Sinclair, U, 164
Skácel, J, 349, 356, 385
Skála, I, 322, 325
Skřeček, R, 402
Sládek, J. V, 6, 65, 310
Slavíček, A, 148
Slavík, I, 190, 321, 322
Smetana, B, 199, 269, 300, 396
Smetanová, J, 370
Smil Flaška z Pardubic, 140
Sodoma, F V., 366
Sofoklés, 367
Solženicyn, A, 392
Souček, K, 285
Souček, V, 46, 96
Součková, M, 211, 294, 295, 297, 307, 336, 337, 403
Soupault, P, 225
Sova, A, 19, 20, 21, 31, 32, 34, 38, 39, 40, 43, 46, 50, 51, 54, 124, 137, 144, 163, 164, 310
Stalin, J. V, 218, 316, 328, 403
Stašek, A, 242
Stehlík, M, 363
Steinová, G, 290
Steklač, V, 383
Stendhal, 52
Stern, L, 295
Stifter, A, 134, 139
Stránský, J, 325, 392, 393
Strindberg, A, 62, 109
Strohsová, E, 404
Stroupežnický, L, 17, 153
Stýblová, V, 368
Suchomel, M, 404
Suchý, Ji, 364, 365, 366, 367
Suchý, Jo, 322, 325, 385
Suk, I, 170, 171
Suk, R, 43
Sumín, J, 56, 62, 67, 68, 69, 74
Svatová, T, 62
Světlá, K, 9, 13, 30, 62, 244, 310
Sviták, I, 382
Svoboda, F. X, 19, 21, 34, 46, 48, 49, 51, 53, 54, 108, 265
Svoboda, L, 317
Svobodová, F. B, 79
Svobodová, N, 325
Svobodová, R, 46, 48, 49, 53, 54, 55, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 99, 124, 126, 144, 145, 147, 257, 262
Svozil, B, 30, 31, 33, 39, 43, 46
Sweerts-Sporcková, K, 113, 114, 115
Šajtar, D, 81
Šalda, F. X, 8, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 61, 63, 69, 76, 80, 82, 87, 89, 108, 113, 114, 122, 123, 124, 126, 127, 137, 139, 145, 147, 164, 179, 200, 230, 236, 245, 253, 256, 257, 262, 269, 310
Ščipačev, S, 354
Šebesta, M, 28, 36, 102
Šembera, A. V, 9
Šiktanc, K, 350, 353, 385

Šíma, J, 169, 225, 397
Šimáček, M. A, 11, 55, 58
Školaudy, V, 322, 329
Škultéty, J, 311
Škvor, J, 338, 339
Škvorecký, J, 336, 350, 359, 360, 361, 364, 365, 391, 392, 398
Šlejhar, J. K, 19, 21, 56
Šlitr, J, 364, 365, 366, 367
Šolc, V, 204
Šostakovič, D, 219
Šotola, J, 350, 351, 353, 399
Špála, V, 130, 132
Špálová, S, 297
Špicnerová, V, 366
Šrámek, F, 60, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 129, 135, 138, 139, 144, 145, 150, 151, 164, 170, 185, 205, 228, 241, 247, 301, 303, 316
Štech, V. V, 131
Štěpán, V, 132
Štěpánek, Z, 200
Štern, J, 325, 329
Štoll, L, 218, 320, 326, 328, 329, 349, 350, 361, 402, 404
Štroblová, J, 373
Štyrský, J, 169, 218, 224, 225, 226, 227, 341, 397
Švabinský, M, 318
Švankmajer, J, 354
Švankmajerová, E, 354
Taine, H, 20, 26
Talich, V, 321
Tàpies, A, 397
Taufer, J, 217, 320, 326, 350, 362
Teige, K, 166, 168, 169, 183, 184, 185, 189, 191, 194, 195, 196, 197, 218, 219, 224, 225, 227, 278, 310, 322, 325, 326, 341
Těsnohlídek, R, 99, 102, 103
Téver, F, 62, 67
Theer, O, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 144, 178, 198, 228
Tigrid, P, 336
Tikal, V, 341
Tille, V, 142, 143
Tilsch, E, 148
Tilschová, A. M, 60, 62, 77, 78, 144, 147, 148, 149, 152, 241, 262, 265, 295, 313
Tito, J. B, 324
Tolstoj, L. N, 62, 109
Toman, K, 89, 94, 95, 96, 98, 99, 112, 129, 144, 228, 229, 269
Tomášik, S, 311
Tomeš, J. M, 224, 227, 277
Topinka, M, 383
Toyen, 169, 218, 224, 225, 226, 227, 322, 341, 397
Trakl, G, 202, 231, 232, 234
Trávníček, F, 349
Trávníček, J, 284
Trefulka, J, 349
Trnka, B, 313
Trockij, L. D, 219, 324
Trost, P, 313
Trubeckoj, N. S, 313
Třebízský, V. B, 12
Turgeněv, I. S, 10
Tyl, J. K, 136, 402
Tyrš, M, 9, 42
Tzara, T, 132
Uhde, M, 365, 367, 373, 379
Uher, J, 99, 100, 101, 105
Uhl, P, 344
Urbánek, Z, 276, 277, 287, 403
Urbánková, N, 367
Urzidil, J, 135, 137
Vacková, R, 325
Václavek, B, 56, 89, 169, 176, 197, 202, 217, 245, 250, 269, 310, 315
Vaculík, L, 368, 389, 390, 400
Váchal, J, 37, 116, 117, 118, 131
Vailland, R, 121
Vaillant, P, 163
Valenta, E, 103, 297, 300, 301, 306, 321, 359, 360
Valéry, P, 231, 237, 284
Valja, J, 277, 282
Vančura, A, 103, 209
Vančura, V, 107, 108, 124, 168, 169, 176, 178, 184, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 241, 242, 249, 256, 269, 274, 278, 293, 297, 298, 315
Vaněk, V, 155
Vašek, A, 9, 140
Vašek, V, 43
Vašica, J, 312
Včelička, G, 217
Verlaine, P, 33, 178, 284
Verne, J, 367

Veselý, A, 175
Věžník, M, 79
Viková-Kunětická, B, 55, 62, 66, 68, 75
Vilikovský, J, 401
Vinant, F, 374, 375
Vinař, J, 370
Vláčil, F, 398
Vladyka, L, 168
Vlašín, Š, 164, 166, 168, 176, 179, 180, 183, 184, 197, 371, 403
Vlček, J, 141, 142, 310
Vobrubová-Koutecká, J, 293
Vodák, J, 26, 106, 132
Vodička, F, 312, 313, 402, 403, 404
Vodička, T, 233
Vodseďálek, I, 344
Vohryzek, J, 354
Voigt, M. A, 143
Vokolek, V, 322
Voňavka, V, 261
Voskovec, J, 169, 315
Vrba, J, 14, 16, 242, 244
Vrbová, A, 67, 68
Vrchlický, J, 6, 7, 19, 20, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 80, 81, 82, 88, 136, 137, 142, 185, 187, 194, 302, 310, 313, 337
Vymětal, L, 293
Vyskočil, A, 310
Vyskočil, I, 364, 365, 366, 383
Vyskočilová, M, 366
Warren, A, 314, 403
Wassermann, J, 234
Watzlik, H, 135, 139
Weil, J, 217, 221, 222, 319, 336, 360, 362
Weiner, R, 110, 119, 120, 121, 144, 145, 225, 291
Weiss, J, 198, 207, 208, 209, 303, 334
Wellek, R, 313, 314, 403
Wells, H. G, 164
Wenzel, O, 227
Werfel, F, 135, 137, 139, 156, 164
Werich, J, 169, 315
Wernisch, I, 373, 380, 383
Whitman, W, 287
Wiesenbergová, E, 113, 114
Wilde, O, 37, 102
Winder, L, 137, 139
Winter, E, 134
Winter, Z, 12, 13
Wolker, J, 108, 109, 112, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 190, 191, 194, 197, 278, 279, 282, 300, 327
Woolfová, V, 295
Zábrana, J, 281, 383, 391
Zahradníček, J, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 245, 270, 272, 276, 321, 322, 325, 336, 339, 355, 385
Zaorálek, J, 293, 307
Zápotocký, A, 334
Zápotocký, L, 334
Závada, V, 169, 190, 201, 204, 225, 228, 232, 266, 326, 354
Zavřel, F, 112
Zedníček, S, 325
Zeman, K, 100
Zeyer, J, 7, 8, 9, 28, 46, 55, 80, 88, 136
Ziková, L, 46, 62
Zola, É, 17, 20, 50
Zoščenko, M. M, 221, 321
Zrzavý, J, 116, 131, 194
Zumr, J, 118
Zweig, A, 151, 164
Žák, J, 308, 309