

PRÓZA

V třicátých letech dosáhla česká próza dotud nebývalého rozmachu. Jeho nejviditelnější známkou byla — potvrzuje se to i z časového odstupu — řada děl nadčasové platnosti, ovšem za zrodem těchto hodnot stála souhra mnoha historických faktorů, mezi něž náleželo zejména: současné dozrávání několika uměleckých generací a jejich plodná polemická součinnost; atmosféra naprosté tvůrčí svobody, která přála vyhraňování směrů i individuálních koncepcí; značná vnitřní diferenciací žánrová a metodická, provázená ustavováním nových prozaických druhů; úzký kontakt se světovým písemnictvím, jenž souvisel s pohotovostí, širokým rejstříkem a vysokou úrovní soudobého překladatelství; nový stupeň v teoretickém myšlení o literatuře a o jazyce; paralelní rozkvět ostatních oblastí umělecké slovesnosti i publicistiky a jiných umění, zvláště umění výtvarných. Z historického hlediska se takto próza mohla konstituovat jako aktivní vývojový činitel české literatury; podílela se na celkovém literárním vývoji iniciativně a svými osobitými prostředky, a to poprvé rovnoprávně s českou poezií, jakkoli konkrétně právě proti poezii vymezovala tehdy svoje hranice a v tomto smyslu se klasicizovala; poprvé se také do rovnováhy dostal skutečný umělecký význam beletrie jakožto celku s její tradičně silnou čtenářskou rezonancí.

Zvýznamnělá role prózy vyplynula už ze samé proměny, kterou na předělu dvacátých a třicátých let procházela celá česká literatura; někdejší důraz položený na subjektivní autorská hodnocení skutečnosti a s tím i na bezprostřední uplatnění autorova světového názoru přesunul se na objektivnější a úplnější poznání skutečnosti samé. Toto přenesení akcentu bylo součástí obecnějšího dobového obratu od vyznání a předobrazů k postihování podstaty věcí, vnitřních hybatelů jevů a vzápětí nato skutečné povahy neklidné a zneklidňující přítomnosti. „Zvážnění“ literatury vedlo v próze k celkovému posílení funkce poznávací, ideové a mravní na úkor funkce imaginativní, zábavné a bezprostředně užitkové; oslabení zmíněných tří funkcí bylo ovšem jen relativní, neboť se mohly realizovat — připraveny o místo uprostřed rozhodujícího prozaického dění — jednak v samostatné větvi imaginativní prózy, jednak v emancipující se a široké oblasti novinářské beletrie a reportáže.

Zásadní zdůraznění poznávací funkce, které vedlo i ke zrodu speciální vrstvy filozofické (noetické) prózy a k posílení role prózy psychologické a hlavně společenské, utvářelo základní tendence prózy třicátých let, tj. tendence k celistvosti a k syntézám. Toto spění se projevilo zvláště výrazně především ve snaze zpodobit člověka v jeho totalitě; například psychologický román té doby chtěl doplnit obraz lidského nitra tím, co doposud scházelo, obrazem jeho podvědomých sil, společenský román zase třibil svou metodu sociální typizace, aby se mu podařilo postihnout osobnost v průsečíku společenských a politických zápasů přítomnosti, atd. Úsilí o totálnější obraz člověka byl ohniskem snah o totálnější obraz celkové reality — k nejvýraznějším projevům těchto snah patřil vznik beletrie, která z docenění reality vyvodila i metodologické důsledky a chtěla k umělecké próze dospět jinými prostředky nežli prostředky dosavadní fiktivní epiky. Objevování mnohotvárnosti a mnoho-
vrstvenatosti skutečnosti mělo však i další významný důsledek: rozkolísalo nadřazenost pevných ideologických a politických stanovisek a nutilo prozaiky hájit veškeré bohatství skutečnosti, v tomto slova smyslu slavnou skutečnost pro jedince sociálně a občansky osvobozeného; v této souvislosti získalo klíčové téma sociální spravedlnosti a rovnosti nový význam. Tato humanistická angažovanost pak sblížovala — v průběhu třicátých

let stále naléhavěji — mnoho významných tvůrčích individualit, které dotud nepřekračovaly své hranice, spíše naopak se zabarikádovávaly uvnitř vlastních metod a vlastních ideových vyznání; oním sblížením velké osobnosti nic neztrácelo, naopak se posilovalo jejich ústřední postavení v tvůrčím dění. Na okraji beletrie se naproti tomu ocitaly práce toliko sloužící rozličným ideologiím anebo práce myšlenkově sterilní či pasivní. Syntetizační tendence v oblasti tvaru se projevilily jednoznačnou prioritou románové tvorby (v závěru desetiletí dokonce cyklického románu) nad ostatními prozaickými druhy, zejména povídkou; v důsledku toho došlo k značné diferenciaci samotného románového žánru co do zaměření, provenience a techniky.

PRÓZA OBROZENÉ EPIČNOSTI

Nejcharakterističtější rysem situace, v níž se česká próza ocitla na rozhraní dvacátých a třicátých let, bylo obecné posílení epičnosti. Toto tnutí celého žánru se pro svou intenzitu stalo na krátkou dobu hlavní vývojovou tendencí, společným jmenovatelem mnoha dílčích směřování, z nichž se celkový proces epické obrody vlastně skládal. Podíleli se na něm autoři rozličné směřové, ideové i generační příslušnosti. Z hlediska jejich dosavadního vztahu k epice spoluvytvářeli epické renouveau jednak beletristé — starší i debutující —, kteří udržovali nepřetržitou kontinuitu epické prózy i ve dvacátých letech (kdy byla próza vystavena silnému tlaku lyriky a žurnalistiky a také konkurenčnímu vlivu jiných druhů umění, zvláště filmu, a kdy proto epika ztratila své dominantní postavení), dále autoři, kteří po epických začátcích beletristicky ve dvacátých letech nepracovali a které teprve začátek třicátých let znovu přivedl k próze (např. J. Kratochvíl, M. Pujmanová), a konečně prozaici, v jejichž díle, doposad silně lyrizovaném, došlo v první polovině třicátých let k prudkému obratu k epičnosti (např. J. Mařánek, K. Schulz, F. Heřmánek, Č. Jeřábek). Co se pak týkalo metodologické základny jednotlivých podílníků na obrodě epičnosti, jedni rozvíjeli nebo naopak rozměňovali tradici realismu a naturalismu nejrůznější ražby, druzí usilovali o čistou epiku, která obnažením konstitutivních znaků epického díla docílí nové básnivosti a s ní i nově pojaté angažovanosti, u třetích po posílení nebo prostě potvrzení epické struktury následoval paradoxně rozchod s fabulací, kterou začali chápat jako zbytečnou okliku při sdělení myšlenky (např. J. Čapek, J. Durych).

Vzato z historického hlediska, stala se v tomto širokém epickém nástupu na samém počátku třicátých let skutečnou příznakovou celistvostí jedině beletrie ozvláštňující jednotlivé epické principy a ozkušující jejich možnosti. Tento proud tvořily jednak jednotlivé autorské koncepce typologicky odlišné (zvláště typ epiky vypravěčské, fabulistické a situační), jednak výrazně epické prozaické druhy tehdy se v českém písemnictví ustavující (např. detektivka).

Nejvýznamnějším představitelem vypravěčské větve byl VLADISLAV VANČURA. Jeho tvorbou zasáhly vývoj české epiky nejpodstatněji snahy české literární avantgardy (její dadaistické a poetistické větve). Ve dvacátých letech se základní složkou autorovy prózy stal básnický obraz (přirovnání, metafora) s funkcí děj nejen překvapivě koncentrovat, ale zároveň jej i hodnotit; emotivní lyrismus se emancipoval v samostatný stavební element; autorský vypravěč zprostředkovával čtenáři autorovo subjektivní stanovisko; próza byla oproštěna od přímé ideologické služebnosti a autorův světonázor byl implicitně obsažen ve všech rovinách díla. Tyto znaky, třebaže mnohdy v pozměněné podobě, charakterizují rovněž Vančurovy práce z počátku třicátých let (*Hrdelní pře anebo Přísloví*, 1930; *Marketa Lazarová*, 1931; *Luk královny Dorošky*, 1932; *Útěk do Budína*, 1932; *Konec starých časů*, 1934), jež jsou všechny sjednocovány příklonem k epickým principům; pozvolné včleňování stále větších rozloh aktuální společenské skutečnosti do díla změnilo se v novou vývojovou kvalitu ve *Třech řekách* (1936).

Mezníkem na Vančurově cestě k epice se — po silně lyrizujícím románu *Poslední soud* (1929) — stala paradoxně autorova nejexperimentálnější kniha *Hrdelní pře anebo Přísloví*. V ní si Vančura ověřoval nosnost

nezrušitelných stavebních materiálů epické prózy, děje a jazyka ve vypravěčské roli. Autorovo jazykové úsilí nabylo koncentrovaného výrazu v citaci a parafrázi lidových i v tvorbě umělých přísloví, pojatých jako metafory gnómičké nebo sentenčního rázu; v pozdějších románech ztratilo včleňování těchto průpovědí artistní povahu, respektive vůbec bylo opuštěno. Nové stadium tvořily Vančurova formulované gnómy, tj. pravdy, jež z plynulého vypravěčského toku vystupují jakožto samostatné věty a jež autorovi slouží k výpovědím o podstatných věcech života. Děj se v *Hrdelní při* — která k tomu účelu parodicky využila postupů žánru tak eminentně epického, jakým je detektivka — stal tématem; byl tu evokován ve svém zrodu a ozvláštněn jako vlastní realita básnického díla. Noetickým smyslem tohoto Vančurova postupu bylo odproblematizovat samu skutečnost a uvídnout ji opět v její primárnosti, nadřazenou soudům a pravdám o ní — dobíral se tedy Vančura téhož zásadního stanoviska jako v téže době z jiných stran R. Weiner, I. Olbracht a K. Čapek. Děj otevřel cestu činům, aktivitě postav jako projevu jejich vášnivě účastnosti na životě (zvláště výrazně v baladické próze o středověkých lapcích Marketa Lazarová), takže se v podstatě epizovaly i projevy autorovy životní filozofie, která — v polemice s filistrovskými ctnostmi kupecké epochy, se vzýváním smrti v neobarokizujících kruzích a s asketismem každé provenience — akcentovala moudré bláznovství, životní radostnost, dobrou míru a humor jako znaky nového životního slohu. Za hlavní mocnost života byla prohlášena láska; stala se proto i ústředním námětem povídkového cyklu *Luk královny Dorotky* a prvního tradičněji budovaného Vančurova románu *Útěk do Budína* a velká úloha jí byla ostatně svěřena i v *Hrdelní při*, *Marketě Lazarové* a *Konci starých časů*. Nechuť k pasivnímu odžívání lidského údělu našla u Vančury svou analogii v oblasti tvaru, a to v odporu k mdlému, rozplizle psychologizujícímu vypravování; postulátem se stala próza „jako mlat“, chtějí příhod a uzákoňující vlastní epický čas, prostá nahodilost a dosahující dokonalosti. Podobně naléhavě Vančurově pobídce, aby člověk dokázal svým životem utkat vlastní příběh, odpovídala zase nadřazenost postav nad fabulí (priorita postav jakožto tvůrců děje) a nad těmito postavami prvořadost vypravěče jako svobodného stvořitele příběhu, který disponuje svým vyprávěním. V závislosti na této svobodnosti otevřel se i rámcem dotud uzavřená a dramaticky vzestupně kompozice (jímž byla ještě sevřena *Marketa Lazarová*); v povídkách *Luku královny Dorotky* odvíjí se děj spleťtější v několika pásmech, aby byl takto práv bohatství života, a svět obou dalších románů nezaniká s poslední stránkou, nýbrž — jak se naznačuje — musí pokračovat v novém příběhu. S posilováním epického řádu epizoval se i sám vypravěč, totožný nyní ne již s autorem, nýbrž s některou z postav, zprvu menšího, později většího významu. Postupně se lámal i monopol tohoto epizovaného vypravěče: v nejvýznamnější vypravěčské próze českého písemnictví třicátých let, v *Konci starých časů*, se ve své roli střídá hlavní vypravěč s hlavní postavou románu, novodobým baronem Prášilem, který zde ztělesňuje autorovi blízký životní typ plný vášně, velkorysosti a rozmaru, a jímž právě proto mohl Vančura nadto nastavit ironické zrcadlo novodobému republikánskému panstvu. Předchozí ústup z vypjaté subjektivnosti se tedy nezastavil ani u monologické formy, i ona byla dále oslabována ve prospěch objektivní epiky (vedle obecné souvislosti s Münchhausenem je ještě přímo v textu, sotva náhodou, připomenut mistr italské renesanční novely *Bandello*). Autor pak — v odstupu od svých postav a v obdivu pro umění života, ať se vyskytlo u kterékoli z nich — vcházel do svého díla skrze sám jazyk, především relativně samostatnými gnómičkými sentencemi.

Na rozdíl od této vypravěčské větve vyžívala se větev fabulistická příběhem a problémy jeho stavby (napětím, gradací, pointou), pestrými a klikatými cestami, po nichž vede člověka život. Při obrodě epičnosti sehrála tato větev ve své době obdobnou roli jako v desátých letech krátké období novoklasicismu. Zvláštní cílevědomostí a formovou kázní vyznačuje se tu novelistický cyklus *FRANTIŠKA KUBKY* (1894–1969) *Sedmero zastavení* (1931), předznamenávající základní polohu autorovy tvorby, která se plně rozvinula teprve později. Poučen tvárně i ideově klasickou ruskou prózou, založil Kubka svá vyprávění o lidských osudech zmítaných bouřlivou dobou na antinomii duše a hmoty, srdce a intelektu a naplnil je mudrujícím smutkem nad člověkem marně vyvracejícím řád světa. Bizarní zápletky z výjimečného námětu o siamských dvojčatech

vykřesal v románu *Bobrové* (1930) BENJAMIN KLIČKA a oživil naposled jistý exotismus svého raného období (srov. zvláště prózu *Divoška Jaja*). Klička byl v tomto svém tvůrčím období po výrazové stránce silně ovlivněn V. Vančurov, stejně jako i jiný fabulista sui generis JOSEF KOPTA, který šel cestou oprošťování epiky od realistického žánru a slohového artismu. Po trilogii *Třetí rota* zůstalo Koptovi už Rusko — tak jako i mnoha jiným českým prozaikům meziválečného období — stálým údělem a hádankou. Dosvědčují to jeho obě další trilogie. Exotické a dobrodružné děje pozdější z nich (*Modrý námořník*, 3 sv.: *Marnotratná pouť*, 1936; *Zlatá sopka*, 1937; *Věčný pramen* 1937) se značným dílem přímo odehrávají na ruském Dálném východě po revolucích 1905 a 1917; čisté a klidné vypravěčství nekomplikuje tu sice psychologická analýza ani ideologická diskuse, zato je umrtvují — ke konci stále vydatněji — popisné partie, dějepisné výklady a úvahy o povaze ras a národností. V trilogii *Jediné východisko* (3 sv.: *Jediné východisko*, 1930; *Červená hvězda*, 1931; *Chléb a víno*, 1936) vyvolal Kopta ruskou realitu zprvu nepřímou, jako konfrontační pozadí pro plastický obraz popřevratových zmatků a sociálních bojů v mladém republice, v závěru ji však evokoval už přímo jako azyl komuny českých emigrantů (podobně jako Jilemnický), pokouše se objektivně vyrovnat se sovětskými poměry. I tomuto cyklu vládne svěbytná fabulace, která je prostá psychologizování a spojuje individuální osudy s dobou jen vratce pomocí barvitě zápletky; avšak ve srovnání s *Modrým námořníkem* je zde dějová motivace ještě podstatně romanesknější a také styl (hlavně v 1. dílu) bližší metaforizujícím slohovým tendencím z konce dvacátých let, konkrétně V. Vančurovi. Jako cvičení ve fabulaci působí povídkový cyklus *Několik příběhů ze života blázna Padrnose* (1934: zárodek svazku *Smějte se s bláznem*, 1939), ironizující životní utilitarismus poválečného světa. Pokleslé podoby protikladu mezi bohatstvím života a bohatstvím majetku nabyla Vančurova filozofie v jednoduché a do současnosti mřící epice JOSEFA TOMANA (1899–1977; romány *Člověk odnikud*, 1933, *Vosí hnízdo*, 1938).

Další výrazný typ epické prózy, ježž možno nazvat epikou situační, je na počátku třicátých let spjat především se jménem JAN ČEP (1902–1974). Na rozdíl od Vančury, u něhož rozmach epičnosti souvisel s přípravou budoucího moderního životního slohu, byl v Čepově díle epický řád dán naopak tradiční názorovou jistotou, vědomím neměnného a trvalého vesmírného řádu, jehož tvůrcem i zárukou je Bůh a jehož je tento svět toliko neúplným a jevovým stínem. Do šiku bojovné katolické literatury se Čep svou tvorbou zařadil až kolem roku 1935; do té doby psal čistou, nep psychologizující ani nesociologizující epiku „jitřného zraku“, jejíž obrazná prostota, stylová uměřenost a soustředění, nepřítomnost jakéhokoli efektu a afektu přímo zprostředkovávala jistoty autorova duchového zření. Čep třicátých let byl tradicionalista a monotematik, který s obecným dobovým hledáním nadosobního řádu souvisel úzce samou svou tvůrčí přirozeností. Bylo mu potřebou evokovat závrtné okamžiky, kdy se transcendentno zábleskem prolamuje na zem a dává lidem pocit čisté radosti; tomuto soustředění na situaci vyhovovala nejlépe forma s jediným syžetovým ohniskem — Čep patří mezi nemnoho bytostných povídkářů moderní české prózy. Nejvlastnějším dramatem bilancujících protagonistů jeho povídek (*Zeměžluč*, 1931, obsahuje též výbor z prvotiny *Dvojí domov*, 1926, a *Vigilie*, 1928; *Letnice*, 1932; *Děravý plášť*, 1934; *Modrá a zlatá*, 1938) a jeho románu *Hranice stínu* (1935) je — po odcizení a ztrátě jistot — úsilí znovu najít sebe skrze tajemné včlenění do společenství lidí a do krajiny nebo až skrze spočinutí v smrti, jež se zde pojímá jako integrální součást a vyřešení života (nikoli jeho popření); smyslově líbeznou evokací venkovské přírody a zřením lidí a věcí v jakémisi světelném oparu dosáhla Čepova próza básnické intenzity. Proklamované společenství živých, mrtvých a ještě nenarozených je duchového řádu a nejosobněji se člověka dotýká skutečností rodu a rodného kraje; přitom poslání každého člena této pospolitosti je nenahraditelné a jeho cena — byť nebyla poznána — nesmazatelná. Toto autorovo přesvědčení bylo podloženo vlastní životní zkušeností a chápáním vesnického dětství jakožto jediného odlesku ztraceného ráje, pojetím domova jako jistotné záruky opravdovosti pro rozkolísaného a povrchního moderního člověka. Zde začínala Čepova kritika současnosti pojímané jako doba bez Boha; venkov nebyl určován za světlou protiváhu městu pouze proto, že byl sídlem autorova dětství a že zde lidé dosud žili v rovnováze s rytmem přírody, nýbrž i proto,

že představoval poslední rezervoár zbožnosti. V Hranici stínu a ještě víc v Modré a zlaté přerostlo negativní hodnocení poválečné přítomnosti v její zásadní odmítnutí; v ději přibývalo pravicově politikářských glos a motivů s přímou ideologickou funkcí, jimiž byl středověk jako doba katolického univerzalizmu povyšován na model pro současnost. Tyto projevy vychylovaly Čepovu prózu z jejího čistě epického těžiška, leč nepřevládly; poznání skrze lásku a sympatii uchovávalo kontinuitu autorovy tvorby. Vedle těchto individuálních autorských koncepcí spoluvytvářela obecné renouveau epiky dále krystalizace zvláštních epických útvarů (konkrétně detektivky), výrazná tendence početné skupiny děl k baladičnosti, jakož i oživený zájem o východní látky, který mohl navázat na jistou tradici českého písemnictví (J. Zeyer, J. Havlasa, J. Hloucha aj.).

Dobová vlna náhlého zájmu o východní látky byla motivována velice různorodě a nabyla také značně rozdílných podob, navíc nevytěžila nic ani programově z podnětů, jež přímo nabízela například orientální vyprávěčská tradice. A přece se tato povýšce tematická záležitost (nadto bez pronikavějších uměleckých výsledků) proměnila ve vývojetvornou sílu, neboť posílila dobové tíhnutí k epičnosti svou orientací na exotický příběh a na minulost. Exotismus této vlny se přitom svým zaměřením na duchové hodnoty starých východních kultur stal dobově příznačným (a snad i vědomě polemickým) protikladem k předchozímu smyslovému, civilizačnímu a současnickému exotismu poetistů; tam, kde tato tendence organicky vyrůstala z dosavadní tvorby jednotlivých autorů a nebyla jen módní efemérou, vyjadřovala i jistý kritický nebo konzervativně zdrženlivý postoj svých původců k rozvrácené současnosti. Popud k vyhraněnému zájmu o tuto myšlenkovou a životní oblast poskytl někdy autorovi pobyt na Dálném východě v souvislosti s legionářskou anabází (J. Kopta, A. Trýb), někdy šlo naopak o podněty zprostředkované výlučně kulturní historií a dávno odeznělými literárními tendencemi (J. Opolský).

Inspirativní roli sehrál na tomto poli jedině ANTONÍN TRÝB (1884–1960), jež starobylé a stále živé asijské kultury představoval jako potřebnou korekturu ochořelé, protože prý pouze kšeftařské evropské civilizace přítomnosti (prozaický cyklus *Příběhy domu na Čang-Wu*, 1930; v románu z popřevratových Čech *Lidé z výprav*, 1931, v němž se krize společnosti vysvětluje jako krize inteligence, se k spásné východní moudrosti aspoň odkazuje). Fabulace byla však u Trýba ustavičně narušována reflexí, komentářem a vůbec sklonem ilustrovat ideje prostřednictvím děje. Proti Trýbovi byly romány jeho následovníků a brněnských kolegů ANTONÍNA ŠRÁMKA (1894–1972; *Láska z východu*, 1935) a MIRKA ELPLA (1905–1960; *Marco Polo*, 1937; román patří do těchto souvislostí jen zčásti), jakož i trilogie JOSEFA KOPTY (*Modrý námořník*, 1936–1937) a povídka JAROSLAVA DURYCHA o dětském mučednictví pro víru v Japonsku 17. století *Děti* (1934) záležitostí zcela epickou. Volbou titulní hrdinky spadá do tohoto látkového okruhu i špionážní románky ANNY MARIE TILSCHOVÉ *Gita Turaja* (1931). JAN OPOLSKÝ, někdejší příslušník okruhu Moderní revue, spojil povídkovým svazkem *Visuté zahrady* (1935) orientofilskou vlnu třicátých let s její předchůdkyní na rozhraní 19. a 20. století; nejvýraznějším znakem Opolského próz je slovesný dekorativismus a umění zachytit fluidum věcí a architektur. Skutečný tvůrčí čin znamenaly však v této řadě až práce napsané za okupace (M. Fábera, J. Kopta, J. Weil).

Česká detektivka spadá svými kořeny (zájem o periferní a pokleslé oblasti umění v díle bratří Čapků a v teorii poetistické avantgardy, využívání postupů kolportážní literatury v agitační sociální próze) a sporadickými pokusy (například Č. Jeřábek, *Lidumil na kříži*) už na počátek dvacátých let, avšak svou první opravdovou sklizeň vydala až koncem tohoto desetiletí a v letech těsně následujících, a to v díle K. Čapka a E. Vachka. (Základy české detektivky pro mládež položil, pod vlivem E. Kästnera, VÁCLAV ŘEZÁČ.) Z opozice k dotud rozšířené detektivní četbě, zastoupené z valné míry importovaným brakem, převážila ve vznikající české detektivce dvojí tendence: jednak snaha o českost žánru, jednak snaha povýšit tento žánr na součást vysoké literatury. Románové detektivky EMILA VACHKA (*Tajemství obrazárny*, 1928, *Muž a stín*, 1932, *Zlá minuta*, 1933) se vydělily z celku jeho dosavadního díla stojícího na půdě psychologizujícího naturalismu se společensky kritickou tendencí, avšak nepřestaly s ním úzce souviset zdůrazněním role prostředí, fatálních náhod a biologického faktoru; úsilí o českost se soustředilo v žánrově postavě českého detektiva

Klubíčka (poprvé v románu *Parazit*, 1930), kterého autor pojal nikoli jako stroj na rozluštění zločinu, nýbrž jako vzdělaného, lidského, omylného člověka se smyslem pro humor. Ještě programověji na životní sféře obyčejného člověka zosnoval své detektivní povídky (*Povídky z jedné kapsy*, *Povídky z druhé kapsy*, obojí 1929) KAREL ČAPEK, spojiv jimi vznikající českou detektivku s klasickou anglosaskou tradicí žánru (Poe, Chesterton), a to v obecnějším rámci svého zhodnocování lidové dobrodružně četby (detektivní, kriminální, exotické aj.) pro plnění vyšších tvůrčích záměrů — základní význam jeho detektivek je filozofický. Také vlastní rámec detektivního řešení záhad překračovaly autorovy příběhy silným zřetelem k uplatnění lidské spravedlnosti a zájmem o složitou a jedinečnou duši člověka. Od těchto počátků — v nichž se sice zkonstituovala jako žánr, zůstala však přitom pevnou součástí mnohostrannějšího díla svých původců — šla česká detektivka dvojím směrem: jednak cestou specializace, jednak cestou rozrušování vlastní, poměrně ustálené stavby prvky ostatní beletrie. Řadu českých detektivkářů-specialistů zahájil u nás EDUARD FIKER (1902–1961; debutoval 1934), který se však osobitějšího projevu domohl až počátkem let čtyřicátých. Rozrušování žánru, okamžitá to reakce na jeho ustavení a ustálení a také na jistou módu detektivek, dalo se v české próze psychologizací (A. C. NOR, *Příběh Jana Osmerky, kasaře*, 1932), převážně však zkomičtřením zápletky i postavy hlavního detektiva — formou groteskního překreslení (BENJAMIN KLIČKA, *Himmelradsteinský vrah žen a dívek*, 1931), parodie (VLASTIMIL RADA, 1895–1962 — JAROSLAV ŽÁK, 1906–1960, *Z tajností žižkovského podsvětí*, 1933), bodré humorizace (prvotiny VLADIMÍRA NEFFA, 1909–1983, *Nesnáze Ibrahima Skály*, 1933, *Papírové panoptikum*, 1934, *Temperament Petra Bolbeka*, 1934); zároveň brala na sebe oddechová literatura nezřídka úkoly časové kroniky nebo kritiky dobových mravů. Z vysokých autorských aspirací obohatit dotud nízký žánr se tak zrodil hybridní útvar, vývojové planý a konjunkturálně příležitostný.

Zato baladická próza (zpodobující konflikt výrazného subjektu s typickou nadosobní mocí, jenž končí zákonně zánikem subjektu) vznikla a vykrytalizovala jakožto osobitá tendence součinností mnoha významných uměleckých sil (J. Čapek, K. Čapek, J. Kopta, M. Majerová, K. Nový, I. Olbracht, V. Vančura aj.). Půdu jejímu vzniku připravila vlastně předchozí baladická vlna v poezii dvacátých let, sociální balada (Walker), civilizační balada strojového věku (Nezval) a balada obecně lidských situací (Hořejší); také tím se vysvětluje, proč i některé baladické prózy dosáhly autonomních básnických hodnot. Ve zrodu baladické tendence se prořalo několik příčin: znepokojivá krize soudobé společnosti, která nutila autory znovu akcentovat vztah jedince a světa a akcentovat jej — už bez jednostranného sociálního determinismu nebo civilizačního patosu — v podobě tragického zápasu, v němž člověk obhajuje a obnovuje svou lidskou podstatu, i když přitom neúchylně směřuje k zániku; další příčinou byla lidská zkušenost těchto autorů, která se potřebovala vyslovit k základním věcem lidské existence a zakalkulovat do života nějakým způsobem i smrt; konečně to byla celková obroda epičnosti, v jejímž rámci právě baladická aktualizace různých prozaických žánrů mohla vyhovět dobové poptávce po čínorodých hrdinech a jejich celistvosti překonat předchozí atomizaci člověka — díla soustředěná na vymezený prostor a úzký okruh jednajících postav mohla se vhodně stát zkušebním terénem syntetizujících tendencí v české próze.

Práce baladickou vlnu uvozující náležely svou strukturou a dobou vzniku k nejpříznakovějšímu projevu celkového epického renouveau, tj. k čisté epice. Byly to povídka od někdejšího novoklasicisty JOSEFA ČAPKA *Stín kapradiny* (1930), vstřebavší do sebe, v souvislosti s autorovou zálibou v „nejskromnějším umění“, mj. i naivní poezii lidového čtení o pytlácích, a historický příběh avantgardního epika VLADISLAVA VANČURY *Marketa Lazarová* (1931), svěbytná básnická próza. Baladičnost vyplývala v obou případech ze srážky nelomených lidských vášní se světem; samo zpodobení tragického konce, jež mělo u Čapka zabarvení meditativní, zatímco u Vančury ústilo do parabol o mizérii přítomnosti, odráželo bezprostředně další směřování obou autorů: Čapkovo k filozofující niternosti, Vančurovo k historizující freskovitosti. (Obzíráním polarity života a smrti přidružila se k Čapkovu *Stínu kapradiny* drobná povídka FRANTIŠKA LANGRA *Mrtví chodí mezi námi*, 1930, identifikující smrt teprve jako zapomenutí mrtvých živými.) Baladický ráz mají i dvě

románové práce KARLA ČAPKA: v *Hordubalovi* (1933), úvodním dílu jeho noetické trilogie je tento ráz dán životním a hlavně posmrtným osudem hrdinova srdce, jež se tu zcela ztrácí při lidské hře na spravedlnost, v próze *První parta* (1937) vyplývá z hrdinova zápasu se zemí a živly a z nebezpečí, jež vždy provází každé úsilí o záchranu lidství; přitom však konečným cílem obou knih nebyla baladickost, nýbrž jednou obraz poznávacích možností člověka (Hordubal), podruhé postulát kladných lidských hodnot, především družnosti, v čase blížícího se fašistického temna (První parta).

Svou schopnost zpodobit metaforickou zkratkou krizové jedincovo postavení v současné společnosti prokázala baladická próza svou vyhraněně sociální variantou. Ona vytvořila zvlášť organickou spojnicí mezi původní obrozenou epičností a následující vlnou takzvané společenské prózy: výstavba na základě monografického principu šla tu už ruku v ruce s uplatněním nadosobního objektivizačního média (tj. baladické nadosobní síly). Pro tento její ráz dá se o baladické próze hovořit buď jako o další vývojové modifikaci čisté epiky z počátku třicátých let, anebo jako o preludiu rozkvetlé společenské prózy z druhé poloviny třicátých let; ohled na souvislost s východiskem vedl k rozhodnutí zařadit výklad o její sociální variantě chronologicky už sem.

Řadu sociálních próz baladického typu zahájil JOSEF KOPTA podobenstvím o trudném proletářově údělu v soudobém kapitalistickém světě (*Adolf čeká na smrt*, 1933). Unikaje kronikářskému empirismu svého legionářského cyklu, konstituoval autor touto knihou ve své tvorbě nový slohový pól; za kmotra tohoto přerodu si vybral bezvýhradně — jako v prvních dvou dílech trilogie *Jediné východisko* — V. Vančuru. KAREL NOVÝ i v obou svých baladických románech (*Chceme žít*, 1933; *Na rozcestí*, 1934) vyšel, podobně jako v předchozí tvorbě, z vesnické realistické prózy. Neučinil proto své postavy, jednou aktualizovanou legendickou dvojici Marii a Josefa (*Chceme žít*), jednou dospívajícího chlapce (*Na rozcestí*), funkcí krizové doby, naopak hospodářská krize má v těchto románech toliko úlohu urychlit základní a bezvýhodný konflikt, který vzniká vřazováním oněch bytostných venkovanů do velkoměstského organismu odlišných konvencí a hodnot. Rozvratný vliv sociálních faktorů na lidskou psychiku zpodobila ve své relativně nejvýznamnější práci třicátých let *Balada z Karlína* (1935) OLGA SCHEINPFLUGOVÁ. Komplementární protějšek k polytematické a kronikářské *Siréně* vytvořila MARIE MAJEROVÁ v zkratkovité a básnické *Havířské baladě* (1938), jež ze *Sirény* vyrůstá i motivicky; vyprávění o nerovném celoživotním zápase hornické rodiny s drtivými silami přírodními a sociálními, z něhož zároveň s tragikou krystalizují elementární lidské hodnoty, podařilo se autorce rytmizovat trojí změnou vypravěčského a tím i slohového úhlu.

Podobně jako baladické prózy Karla Čapka nevyčerpal se baladickou aktualizací ani zbojnický román IVANA OLBRACHTA *Nikola Šuhaj loupežník* (1933); jeho nejvlastnější vývojový význam spočívá v tom, že v meziválečné české próze ustavil velkolepě její mýtotočnou větev. I v celku poměrně homogenního Olbrachtova díla znamenala tato próza proměnu: prolomila v něm neomezenou vládu současných látek vpádem minulosti a osamostatněním kategorie času a zároveň (ve srovnání s autorovými pokusy z dvacátých let o syntézu dokumentárních a beletristických postupů) je postavila jednoznačně na epický základ. Vjedno tu splynuly celkem tři složky: autentický příběh kotvicí v historii Zakarpatské Ukrajiny přibližně v letech 1918–1921, dále zbojnická legenda, která žila ještě v době, kdy Olbracht sbíral ke svému románu materiál, a která z Šuhaje učinila pohádkového představitele lidového boje o svobodu, a konečně starověký mýtus o nezranitelném hrdinovi. Tímto zmytizováním přerostl prostý vesničan, který bez jakýchkoli aspirací sociálních nebo politických hájil pouze vlastní právo na základní lidské potřeby (na chléb, lásku, svobodu), v hlas země a v svého druhu přírodní sílu, stal se totálním člověkem. Olbrachtovo umění spočívá zde v tom, jak dovedl individuální lidský úděl až k monumentální nadosobní zákonitosti a jak dokázal svého mytického hrdinu, který žil ve shodě se sebou samým i s okolním světem (svým lidem a přírodou), vybásnit v této svébytné a na autorovi jakoby už zcela nezávislé totožnosti. Mýtotočných poloh, vytěžených rovněž ze zápasu celé země o svobodu a ze symbiózy krajiny a jejích obyvatel, dosáhl ve svém vůbec nejlepším románu *Ahmed má hlad* (1935) JAROSLAV RAIMUND VÁVRA (1902–1990). Titulní postava prózy stala se tu funkcí boje

národů a ras někdejší francouzské severní Afriky proti kolonizátorům a zároveň funkcí lidského zápasu s pouš-
tí; pokud někde hrdina naplňuje i svůj neopakovatelný lidský osud, je autorem pojat romanticky. Romanticky
vznívá i závěrečná vize, zaměřená — v duchu soudobých socialistickorealistických teorií o potřebě
perspektivního prvku v umění — již na svobodnou budoucnost Arabů. Mnohost úkolů, jež si Vávra v tomto
románu uložil, přivodila i stylovou oscilaci mezi poučeným výkladem a verbalistickou malebností, baladickou
epikou a vznosným lyrismem, dějovou původností a ozvěnami islámského písemnictví. Na cestě započaté
šuhajovskou prózou pokračoval IVAN OLBRACHT i další a poslední svou samostatnou knihou, cyklem tří
povědek z prostředí ortodoxních zakarpatských Židů *Golet v údolí* (1937). Jde v ní v podstatě o originální,
humorné i tragické aktualizace starozákonních legend, jejichž dialektická role v životní praxi — v sociálním
plánu konzervativní, v individuálním plánu humanizující — napínala Olbrachtovu zvědavost; tisíciletý mýtus
vyvoleného národa byl tu konfrontován s bědnou přítomností chudých Židů i s dobovým antisemitismem, což
je učení o vyvoleném národě naruby obrácené. Ve srovnání s autorovým předchozím románem vyostřilo se
proto v těchto povídkách napětí mezi současností a minulostí, a také naléhavěji vystoupil do popředí jedinečný
úděl jednotlivých postav: ten byl totiž Olbrachtem zvolen za měřítko humanismu té či oné ideologie.

Vedle těchto příznakově epických forem, pocítovaných v českém prozaickém kontextu na počátku třicátých
let jako změna nebo novum, podílela se na celkovém procesu epické obrody — v podstatě ovšem pasivně,
pouhou svou existencí — i tradiční prozaická epika. Šlo o beletristiku udržující kontinuitu lidové četby a s tím
nezbytně i základních, byť zautomatizovaných a zkonvencionalizovaných epických principů, od takové beletrie
ostatně čtenáři očekávaných. Vedle tohoto typu, na němž literární proces zanechával stopy jen opožděně
a sporadicky, existovala i próza vědomá si vývojových proměn a pokoušející se držet s nimi — aspoň
v některé rovině díla — krok (zejména v rovině tematické), uchovávající však zároveň úzký kontakt s rozle-
hlou a vědnou oblastí lidového čtení, někdy vědomky, někdy prostě z nedostatku sil. Do jiných okruhů
členila se zase tato tradiční epická beletristika podle svého rodokmenu. Tradice lidového realistického
románu s náměty ze současného venkova nebo z historie kraje udržovala se po úmrtí předních, až do posledka
literárně činných představitelů kronikářského a kritického realismu ustaveného koncem 19. století (Josef
Holeček † 1929, Alois Jirásek † 1930, Antal Stašek † 1931) především v regionální literatuře; na Chodsko
situoval své romány JAN VRBA, do Posázaví JAN MORÁVEK (1888–1958), do východních Čech JOSEF
JAHODA, na Valašsko METODĚJ JAHN a ČENĚK KRAMOLIŠ, na Ostravsko a do Pobeskydí VOJTĚCH
MARTÍNEK, umělecky nejvýznamnější zjev takto orientované beletrie (1932 uzavřel knihou *Země duni* svou
první románovou trilogii nazvanou *Černá země*). Po úmrtí Karla Matěje Čapka Choda († 1927) pokračovali
v intencích jeho společenského naturalismu (v mnoha případech i v jeho snahách o takzvaný pražský
román) JAROSLAV MARIA (1870–1942), MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL, EMIL VACHEK, JAN
VÁCLAV ROSŮLEK, HELENA DVOŘÁKOVÁ (1895–1970), BERNARD HORST (1905–1979), povětšinou
sice ještě s Čapkovou vytrvalostí, ale už bez jeho obzíravé šíře a jisté monumentality. Konečně přesáhla ze
starších epických útvarů do třicátých let, byť zanedlouho zašla, humoristická povídka toho typu, jaký
ve svém předválečném díle nejlépe ztělesnil Jaroslav Hašek († 1923); posledními pěstiteli těchto
vypravěčských práz založených na proudu groteskních historek a anekdot byli EDUARD BASS (*Šest děvčat
Williamsonových*, 1930) a ZDENĚK MATĚJ KUDĚJ (*Když táhne silná čtyřka*, 1930).

FILOZOFICKÁ (NOETICKÁ) PRÓZA

Osobitost filozofické (noetické) prózy spočívá v tom, že si tu sama beletrie bere za úkol odkrývat dotud
nezžené oblasti reality a s tím i přezkoumávat poznávací možnosti člověka. Tento prozaický koncept se uplatnil
především na počátku třicátých let a byl jednou z nejvýraznějších forem celkového zniternění, zvážnění

a prohloubení, jež tenkrát zasáhlo podstatnou část soudobé české literatury. Tehdy také orientace na noetickou prózu patřila ke konstitutivním rysům literárního vývoje; v průběhu třicátých let však filozofická próza tuto obecnější funkci ztrácela a zůstávala záležitostí jednotlivých tvůrčích individualit, přičemž se i původní cíl měnil. V podstatě byla dílem autorů náležejících k takzvané generaci z roku 1914 a z nich především Karla Čapka a Richarda Weinera; v aktualizovaných snahách předválečné (expresionistické a kubistické) moderny, jež ostatně úzce souvisely s dobovým prouděním filozofickým, měla také tato prozaická odnož své kořeny. Její příznačné úsilí vytvářet svébytnou uměleckou realitu implikovalo i úkol poznat samu objektivní realitu v její skutečně šíři a podstatě a zároveň vyzkoušet rozličné poznávací metody. Prózy vyrůstající z těchto snah nabývaly proto nezdánlivě funkce poetik, epický příběh vyjevující svět v jeho celistvosti byl rozbit a nahrazen epikou, již možno nazvat fasetovou pro její několikeré zrcadlení téže skutečnosti z různých zorných úhlů (K. Čapek) nebo epikou polyfonní, která týž příběh rozehrává v několika rovinách s rozdílným vypravěčem (R. Weiner). Užívaly se i reflexivní formy zrcadlicí pohyb myšlenky přímo, tj. filozofická úvaha, esej, aforismus (J. Čapek, L. Klíma). Ovšem sám poznávací akt a speciálně poznávací akt umělecký stal se vyhraněným tématem české prózy až počátkem třicátých let; válečné, navzájem příbuzné práce Weinerovy a bratří Čapků (Boží muka a Trapné povídky K. Čapka, Lelio J. Čapka, Litice, Netečný divák a Škleb R. Weinera), přestože některými momenty noetickou prózu už předjímal, byly ještě založeny na evokaci neprůhledné mnohvrstevnatosti okolní reality. Jestliže rozdílná umělecká praxe a také život v odlišných kulturních prostředcích od sebe R. Weinera a K. Čapka průběhem dvacátých let vzdálily, znepokojovala je oba dál táž základní problematika. Také jejich konečná odpověď na otázky položené už v době jejich tvůrčích počátků se v podstatě shodovala: byl jí pokorný úžas z mnohotvárné skutečnosti, nadřazení plného prožitku života nad omezené možnosti při poznávání reality, konečné přesunutí důrazu z poznání na etiku. Tímto mravním imperativem překračovala filozofická (noetická) próza vlastní východisko a hranice, ovšem za cenu kapitulace před nepoznatelností celé rozlohy reality.

Dílo RICHARDA WEINERA má filozofický a přímo noetický ráz ve svém druhém vývojovém období, jež spadá, po devítileté přestávce vyplněné žurnalistikou, do let 1928–1933. Středem Weinerovy pozornosti se stal jedinečný lidský subjekt v současném světě dezorientovaný, odcizený a hlavně neúplný, protože omezeně vnímající skutečnost. Smyslovému a rozumovému poznání zůstává podle autora nepřístupná rozsáhlá oblast podvědomí, které Weiner pojímal jako stále pohotovou zásobu duchovních možností člověka; teprve v nadrealitě, vzniklé zcelením a vzájemným přetvořením racionální a iracionální, může se člověku vrátit ztracené absolutno („Ráj“, „Úplno“), v němž už poznává bezprostředně, tj. bez racionálního výkladu a diskurzivního soudu, a kde je také znovu totožný se skutečností, která ho obklopuje. Průzkumu podvědomí, konkrétně reality snu a evokativní vzpomínky (právě sen totiž dovoluje nahlédnout v oblast Úplna a stává se tak klíčem k obnově celistvé a úplné lidské osobnosti), věnoval se Weiner v knize *Lazebník* (1929; rozsáhlý titulní esej je provázen čtyřmi povídkami). Tento průzkum plnil přitom funkci Weinerovy poetiky. Autor tu zkoumal, jak experimentálním dílem vytvořit bdělý sen, umělo to rovnomocninu snové reality o týchž vlastnostech (neboť nic mu nebylo tak cizí jako naturalismus, pouhá transkripce v podávání snové materie), a zároveň uvažoval o obtížích, které vzniknou při čtenářském vnímání textů hlavně proto, že se autor při hledání slovesného ekvivalentu snu neobejde bez deformace lexika i syntaxe. Weinerovy originální pokusy o jakýsi básnický metajazyk, jehož základní a svéprávný prvek, slovo, nevázáno na tradiční význam, by bylo s to bezprostředně evokovat realitu v její novosti a mnohosti, mají kořeny až v tvorbě Lautréamontově, Rimbaudově a Mallarméově; první dva z nich byli příznačně patrony od surrealistu se odštěpivší skupiny *Le grand jeu* (Vysoká hra), k níž měl v Paříži žijící Weiner koncem dvacátých let blízko. Weiner býval nazýván surrealistou před surrealismem. Toto označení se však může týkat jen jeho objevu snu jakožto mohutného literárního fenoménu a celkové surrealistické atmosféry jeho próz; se surrealisty měl rovněž společně některé své učitele. Jinak byla Weinerovi cizí zejména surrealistická negace racionality a logiky, freudistický, tj. biologický výklad podvědomí a orientace na komunistickou revoluci považovanou v té době

surrealistickým hnutím (hlavně jeho ústřední, Bretonovou skupinou) za nezbytný předpoklad osvobození člověka a poezie. Weinerův nadrealismus byl metafyzické a existenciální povahy.

V muživém sestupu do mnohvrstevnatosti reality a pravdy pokračoval Weiner diptychem dvou rozměrných próz *Hra doopravdy* (1933; *Hra na čtvrcení, Hra na čest za oplátku*); poté se beletristicky nadobro odmlčel — důvodem byl patrně pocit, že o jeho výlučné dílo je obecný nezájem. Obě povídky jsou sice obrysově osnovány na námětu kafkovsky pojaté viny a přelíčení, jednotná epická linie je však nahrazena vlastním řádem, oscilující mezi přeludností a realností a bezprostředně zrcadlící rozpornost autorova nitra; metodicky vychází Weinerův slovesný záznam niterného procesu z Prousta. Rozpolcení člověka na složky racionální a iracionální, na bytost, která hraje, a bytost, která je hrána, a spolu s tím vytvoření nové, umělé skutečnosti bdělého snu (čímž se neobyčejně zvýraznila úloha vypravěče) způsobily, že vztahem mezi jednotlivými postavami se vlastně zpodobuje vztah mezi autorem a jeho figurami; odtud loutkovitost postav a možnost užití dramatického dialogu. Celkový ráz poetiky svazuje tyto prózy úzce s Lazebníkem. V rafinované stavbě příběhu, která jen těžko umožňuje bezprostřední čtenářovu percepci, stal se předváděný tvůrčí proces navíc parabolou vztahu mezi individuálními lidskými existencemi a osudem. Odmítnuv na cestě za ztracenou celistvostí iluze a náhražky jakéhokoli druhu, odmítl Weiner nakonec také řešení, jaké přináší smrt nebo ustrnutí v čistém, osamocněním, v bezčasí trvajícím, neangažovaném, a proto nezávazném bytí; zvolil návrat z nicoty a zoufalství do odpovědnosti trýznivé a statečné pozemské lidské existence.

Jakmile svěřil slovesné části své umělecké tvorby výhradně poznávací úkoly — a to bylo projevem celkového zniternění jeho díla —, rezignoval také JOSEF ČAPEK na možnosti epického modelu literatury, ba asketicky jej odmítal jako zbytečný. Celková snaha oprostít se od všeho nenuťného (patrná ovšem nejzřetelněji v jeho tvorbě malířské) spolu s úsilím dobrat se celistvosti člověka a dále v souvislosti s názorem, že nejhodnotnější poznání může umělecké dílo přinášet jen o svém tvůrci, vedly k tomu, že jeho poslední literární práce mají deníkový ráz. Kniha životní moudrosti *Kulhavý poutník* (1936) zvládá existenciální problematiku formou filozofických úvah, které jsou dynamizovány četnými obraznými příklady, citáty ze starých autorů a užitím dialogizovaného vnitřního monologu a jako celek organizovány na beletristickém půdorysu, jenž koresponduje s Komenského Labyrintem světa a rájem srdce. Odmítaje dualistický postoj k realitě, nazírá tu Čapek člověka jako svářící se jednotu duše (tj. té části, již se lidská osobnost podílí na celkovém bytí společenském i vesmírném) a osoby (tj. té části, již se člověk utilitářsky a egoisticky zapojuje do světa lidské praxe). V kontemplaci Kulhavého poutníka pokračoval J. Čapek aforismy shrnutými do souboru *Psáno do mraků* (posmrtně 1946, z let 1936–1939); vnitřní rozmanitost knihy je dána proměnlivým rázem těchto záznamů, které se někde blíží glose, jinde paradoxu, gnómě nebo definici. Původní záměr knihy, jímž bylo zrcadlit názorový vývoj malíře a vůbec osobní autorův úděl, posunula zjitřená doba k reflexím o kolektivním osudu národa a lidstva a o místě člověka v kosmu; odtud také proměny někdejší příznačné Čapkovy těžkomyslnosti v tragický pocit života.

V literárním kontextu podstatně poznamenaném tvorbou R. Weinerja a J. Čapka mohly se jako aktuální pocítovat i některé starší práce filozofa LADISLAVA KLÍMY († 1928), teprve nyní tištěné z rukopisné pozůstalosti a sestavované do souborů rozličnými editory. To platilo zejména o Klímových aforismech (*Arkanum*, 1934, z let 1921–1927), které se tomuto programovému vyznavačnickému způsobu myšlení logicky staly nejvlastnější a nejvytříbenější literární formou — ostatně každá podstatná a objevná, intenzivně sdělená myšlenka je podle Klímy eo ipso umělecká. Proti tomu běžná Klímova beletristika (*Slavná Nemesis a jiné příběhy*, 1932, románové torzo *Edgar a Eura*, 1938, podle autora napsány většinou 1906–1909, některé byly ve dvacátých letech patrně revidovány) působila počátkem třicátých let už anachronicky, i když ideově souzněla s některými dobovými tendencemi svým úsilím odhalit za hranicemi racionálně vnímajícího lidského vědomí další, „svobodnější“ psychické vrstvy, především oblast snu sněného i bdělého (Klímovi se tu snová

oblast navíc postupovala s oblastí postmortální). Tyto výpravy do snu, relativizující i znevažující objektivní skutečnost, logicky vyplývaly z autorova solipsistního, popřípadě omnistického (já = Vše) postoje; dály se však ještě na základně iluzivního, a to dekadentního typu literatury, jaký u nás představoval především Jiří Karásek ze Lvovic. S jeho dílem souvisejí Klímovy povídky hlavně zaostřením na patologickou psychiku, základní erotickou inspirací a motivací ovlivněnou sadismem, a konečně hrůzostrašnou napínavostí; běžně se však rozpadají na partie dějové, mnohdy banální, a na fosforeskující jádra filozofické výpovědi.

Proti R. Weinerovi, J. Čapkovi a popřípadě též L. Klímovi, jejichž pokusy o noetickou prózu vedly k formám s oslabenou epičností, dály se obdobné pokusy KARLA ČAPKA důsledně v rámci epické výstavby díla — ovšem výstavby k svému účelu reorganizované a obohacené o slohové prvky vysloveně esejistické, popřípadě obecněji výkladové. Romány Čapkovy trilogie (baladický *Hordubal*, 1933, exotický *Povětrň*, 1934, civilistický *Obyčejný život*, 1934) jsou příznačně spojeny pouze tímž ideovým obsahem, nikoli běžnou jednotou postav, času nebo místa. V každém dílu trilogie je dějová osnova rozložena do několika v podstatě povídkových pásem, která zrcadlí týž příběh vždy poněkud jinak, protože vždy z hlediska jiné postavy; dezintegrace epické celistvosti tím čtenáře upíná stejnou měrou jak k evokované skutečnosti, tak i k samému poznávacímu procesu a jeho rozličným možným podobám. Čapek podrobuje kritice nároky dílčích pohledů na absolutní pravdu, a to zejména poukazem na roli lidského subjektu, který, pozoruje a interpretuje skutečnost, včleňuje ji do vlastního životního systému a zanechává tak na každém obraze nezbytně svou značku. Předvedení poznávacích obtíží stejně jako evokace složité mnohoposchodovosti poznávané reality neúští však v trilogii do noetického skepticismu jako kdysi v Trapných povídkách, jejichž problematiku Čapek vlastně znovu a podstatněji rozvíjí. Nyní autor své stanovisko koriguje a důraz klade na důsledky, jež z vědomí složitosti pravdy a složitosti jejího odhalování plynou pro lidskou praxi: po ní požaduje názorovou toleranci. Nad jednotlivé postoje staví Čapek skutečnost, a tedy předmět poznání — otázku hierarchie oněch postojů ponechal však stranou. Mnohovrstevnatosti reality odpovídá v Čapkově pojetí mnohovrstevnatost lidské osobnosti. Člověk je v podstatě zástupcem lidí, jednotou uskutečněných i neuskutečněných možností; a je to právě tato pluralita, jež je podmínkou i zárukou vzájemného porozumění, rovnosti a bratrství mezi lidmi — obecně lidská problematika získala tak v době nastupujícího fašistického nebezpečí průvodní politické zabarvení v podobě obhajoby demokratických principů. Skrytější významová linie Čapkova románového cyklu vykládá jeho poetiku, předvádí model básníka a rekonstruuje — v autostylizačním záběru — zákruty tvůrčího procesu; takto trilogie dále rozvíjí Čapkův estetický koncept obsažený v souboru objevných statí o slovesnosti ústní i knižní (pocházejících převážně z dvacátých let) *Marsyas čili na okraj literatury* (1931). Básník je podle Čapka odborník na fantazii; jen s její pomocí může vytvořit poezii, tj. novou jsoucnost, co do skrytých možností adekvátní existující skutečnosti, přitom však nepomíjívejší. Rovnou se umělecká tvorba se svou problematikou genetickou i mravní stala námětem Čapkovy poslední noetické prózy a svého druhu i konfese *Život a dílo skladatele Foltýna* (posmrtně 1939, torzo). *Fasetová epika* (podle fasetové kompoziční techniky), upomínající na Čapkovo kubistické východisko a vyzkoušená především v trilogii, má zde skladebnější cíl než kdysi: míří k plasticitě, pravdivosti povahopisu, a odtud k vyhraněnému pojetí umění jako hlubšího poznání řádu věcí, nikoli jako projevu autorova egotismu či prostředku jeho sebezbožnění (řečeno terminologií Josefa Čapka nikoli jako projevu „Osoby“). Prózou *Život a dílo skladatele Foltýna* vyjádřil K. Čapek svou žízeň po tvárně a mravně čisté práci umělecké.

IMAGINATIVNÍ A LYRICKÁ PRÓZA

Počátkem třicátých let se epika znovu stala vůdčím prozaickým žánrem, když se odloučila jak od lyriky, tak od žurnalistiky, s nimiž v próze minulého desetiletí — v rámci jednotlivých děl — převážně koexistovala

nebo jimž se dokonce podřizovala, a znovu se vyhranila ve svých určujících rysech. Proti předchozímu (mnohdy záměrnému) splývání žánrů převážila nyní tendence žánrového vyhraňování, vymezení. A jako se vedle epiky osamostatnila oblast žurnalistické beletrie, popřípadě oblast reportáže, tak se i lyrismus v próze soustředil především do proudu imaginativní prózy, pramenící v povodí někdejšího poetismu a nově se napájející ze zdrojů surrealismu. Proto se také její přední představitelé rekrutovali většinou z příslušníků někdejšího Devětsilu (V. Nezval, K. Konrád, J. J. Paulík, J. Mařánek aj.).

Imaginativní próza se pochopitelně nestala výsadní oblastí lyrismu, avšak jinak šlo vesměs o jeho už známé, historicky ustálené podoby; jednak expresionistický, jednak šrámkovsky senzualistický a impresionistický, ne-li už vůbec dojmový lyrismus přírodní a krajinný. Ten se i nadále ozývá ojedinele u VOJTĚCHA MARTÍNKA (*Romance o Ondrášovi*, 1933), u MIRKA ELPLA (jugoslávské fejetony *Města na pobřeží*, 1935) a v loveckých historkách JAROSLAVA MARCHY (1880–1961; z látkově znaleckých, leč umělecky diletantských a kompozičně rozbředlých povídkových souborů jsou nejzdařilejší *Stromy a lidé*, 1935). Proti této bezpříznakové přírodní lyrice, která se neváže na žádnou konkrétní poetiku nebo na určitý individuální vzor, a může se proto se svými poetizačními metodami objevit v kterémkoli slohovém období, pocítovala se vyhraněnější lyričnost impresionistické i expresionistické ražby počátkem třicátých let už jako pasé. Ostatně prózy, které do obou jmenovaných skupin spadají, byly zpravidla psány nebo koncipovány ještě koncem let dvacátých, ať to byla románová prvotina JOSEFA KOCOURKA (1909–1933) *Srdce* (1932), v níž se typický osud chudáka ještě po wolkrovsku vytčený ozvláštňuje prostřednictvím eklektického dynamického lyrismu, nebo ať to byly šrámkovsky laděné, psychologizující generační romány EGONA HOSTOVSKÉHO (1908–1973; *Današský dar*, 1930), FRANTIŠKA GOTTLIEBA (*Životy Jiřího Kahna*, 1930) a VÁCLAVA ŘEZÁČE (1901–1956; *Větrná setba*, 1935), autobiograficky zpodobující proces dospívání, jak jej urychlil a zdeformoval válečný rozvrat hodnot a jistot. Lyrismus všech těchto prací je především lyrismem výrazu. Metaforizace — lhostejno, zda je uplatněna důsledně v celkové faktuře díla (Kocourek) či zda se projevuje toliko vnořováním obrazů uprostřed epického děje (Hostovský, Gottlieb, Řezáč) — vyplývá ze zdůrazněné role subjektu, jehož nároky osobnostně hodnotit okolní realitu se takto vyhledávají, a také — tradičně — z erotické tematiky. Celkově se však tento druh lyrismu počátkem třicátých let ve svých funkcích vyžil a ztratil ráz obecnější inspirativní mocnosti. Názorně to dokazuje například vývoj předního představitele brněnské expresionistické školy ČESTMÍRA JEŘÁBK, který ještě v románě *Pekelný ráj* (1930), analyzujícím protagonistovu životní a úže tvůrčí krizi, snímal niterné stavy pateticky násilnickými obrazy a podával tezovitě řešení slohem lyrického traktátu, zatímco další své psychologické prózy budoval už na osnově tradiční epiky.

Jakkoli se i imaginativní próza běžně vyjadřovala nahromaděnými básnickými obrazy, přece jen zdroje jejího lyrismu tkvěly jinde než v metaforách jakožto výrazu subjektivního (mravního) hodnocení reality. Imaginativní próza, přejímajíc v tom podněty poetistické poezie a teorie, vykřesávala lyrismus spontánním pohybem obraznosti osvobozené od racionální logiky; toto osvobozování se považovalo za svého druhu osvobozování člověka zevnitř a za projev a předpoklad osobnosti skutečně svobodné a mnohostranně rozvitě. Neočekávanými asociacemi byly tu jevy vykolejovány z ustálených, užitné vztahy zrcadlících vazeb, nuceny vyzářit svou emotivní energii a s tím v čtenáři vyvolat intenzivní básnické představy; představy nesoustřeďující se do jediného ideového ohniska, ale — pomocí programového využívání slovní polysémie — mnohostranné a volající po dalším rozvinutí čtenářovou obrazotvorností. Tato návodnost, kdy čtenář musel při vnímatelském procesu sledovat uvolněnou a hravou fantazii autorovu, a tak rozvíjet i vlastní schopnosti pocitové a obrazové, byla pevnou součástí strategie tohoto typu prózy. Nešlo tedy už o lyriku odsuzujících výkřiků nebo beznadějně prchavých dojmů, nýbrž naopak o lyriku ukájející potřebu smyslové libosti, vzbuzující pocit zázračnosti života a proklamující tím krásu tohoto světa, radost, štěstí a humor jakožto toužený obsah lidského osudu — lyrika se z literárního žánru měla proměnit v životní sloh. Na principu

asociace a vtipné hry vznikly tak volně organizované útvary, které však nebyly s to pojmut do sebe projevy levicových stanovisek svých autorů jinak než neorganicky.

Tato původní podoba imaginativní prózy, jak se ustálila v druhé polovině dvacátých let především v pracích Karla Konráda, počala se však proměňovat na rozhraní tohoto a následujícího desetiletí pod nárazy ztragičtělé současnosti a pod tlakem nových úkolů, jež si literatura v této souvislosti ukládala. Veselí přestávalo být životní filozofií této prózy a na jeho místo nastupoval — podle zaměření díla — melancholický smutek nebo satirický protest. Tato změna není ještě patrna z několika knih pokračujících v prvotních intencích proudu: ani z krátkých básnických próz KARLA KONRÁDA *Dvojí stín* a *Ve směru úhlopříčny* (obojí 1930), v nichž autor s ironickým šarmem zachytil neklid mladistvého srdce a jimiž také podepřel tradici svých lyrických sloupků a portrétů, ani ze světoběžnických črt *Sentimentální cesty* (1931) nebo z esejistické *Techniky flirtu neboli Umění nedokonale milovati* (1932) JAROSLAVA JANA PAULÍKA (1895–1945), kde si autor — s galským espritem a slohovou elegancí — pohrává s tématem opravdu adekvátním jeho metodě vylehčené obraznosti, míře jím obecněji proti utilitarismu a měšťácké konvenci a proboují tak nový životní sloh. Zato další Konrádovy a Paulíkovy knihy náležejí už proměněné podobě původního poetistického modelu imaginativní prózy, a to spolu s BIEBLOVÝM cestopisem z cesty na Jávu *Plancius* (1931). Ačkoli ani Konrád, ani Paulík, ani Biebl v průběhu celého dalšího díla už v podstatě svá tvůrčí východiska neopustili, přece jen na nich J. J. Paulík stavěl nejsetrvaleji, zatímco Biebl i Konrád v souvislosti s uskutečňováním jiných záměrů narazili na jejich meze a snažili se je, každý svým způsobem, překročit. (Biebl tak učinil v poezii, leč bez úspěchu, svým surrealistickým intermezem; jiný z někdejších pěstitelů imaginativní prózy, Karel Schulz, se po své konverzi ke katolicismu obrátil v třicátých letech k barokizující povídkové epice.) Paulík románem *Utonulá* (1934) modifikoval, nyní s tragickým přízvukem, filozofii života, který se plynule proměňuje v dobrodružství, ve filozofii záračného okamžiku, jímž se člověk dopíná skutečné plnosti života, neboť dokázal jednat bez opatrnosti, v naprostém souhlasu s podstatou své bytosti. Osnována tematicky na vpádu maloměšťáckých konvencí do přirozených, především milostných lidských vztahů a stylově kolísající mezi sociologickým pohledem zvenčí a křehkým zachycováním pocitů spíše jen tušených, vyjadřuje tato próza úzkost z převahy forem života toliko vegetujícího a z mizení životních forem zápasivých a volných. Proti Paulíkovu převážnému soustředění na obraz lidské senzibility zabral KAREL KONRÁD v aktuálně protiválečném románu *Rozchod!* (1934) také mnohé z konkrétní reality válečné a těsně poválečné, takže rejstřík jeho metody musel obsáhnout i dokument a vůbec záznam faktů. Fakta byla ovšem v tomto imaginativním realismu ukázněně asociativnosti nazírána — jak se stalo do budoucna právě typickým znakem Konrádových próz — médiem vzpomínek, konkrétní autorovy paměti, a tak citově hodnocena: zde ze stanoviska mladého chlapce, kterého odvedou do války a pokoušejí se ho zbavit lidské důstojnosti a vlastní osobitosti (próza je tematickou protiváhou generačních románů F. Gottlieba, E. Hostovského, V. Řezáče aj.). Dvojitý druh odporu proti vojenské a státní mašinerii zpodobil autor dvojitou válečnou biografii svých přátel: malíře Josefa Hubáčka a přírodopisce Emanuela Purkyně. Takto se Konrád svým absolutním antimilitaristickým protestem zároveň osvědčil jako přední představitel literárního portrétu v moderní české próze. Záměrem souzní s *Rozchodem* i drobnější Konrádova próza *Středozevní zrcadlo* (1935), která v utopickém překreslení podává kritiku válečného nebezpečí, jež kdykoliv hrozí vypuknout z rozporů soudobé společnosti.

Poněkud jinou drahou se v průběhu třicátých let ubíral JIŘÍ MAŘÁNEK. Vždy abstraktnější a knižnější než jeho poetičtější druhové a slohové i ideově značně závislý na tvorbě svého vrstevníka Vladislava Vančury, inklinoval romány *Pohřeb Rogera mladšího* (1930) a *Objev Diogena Franka* (1934) k metafyzickému poetismu, tážícímu se po smyslu života. Volnému pohybu obraznosti vymezil Mařánek prostor v rámci syžetové konstrukce, kterou vyplňoval sledem utopických a exotických zápletek, aby jejich bizarností postihl tragickou grotesknost soudobé civilizace. Samostatně vedle dějové složky stojí tu složka úvahová: obsahuje romantickou kritiku komercializace života a proti ní namířený program činorodé lásky a renesanční životní plnosti. V této

souvislosti se už v Objevu Diogena Franka objevila narážka na Petra Voka z Rožmberka, který se později stal ústřední postavou prvního z Mařánkových historických románů *Barbar Vok* (1938). Zde už autor metodu imaginativní prózy opustil ve prospěch romaneskní epiky, nicméně setrval na vzývání týchž ideálů lásky, čínorodosti a svobody, a to jak konkrétní tvářností svých hrdinů, tak formou přímé oslavy.

Posledního vývojového stupně v období mezi oběma válkami dobrala se imaginativní próza svou surrealistickou odnoží. Také surrealismus byl jednou z příležitostí, v jejímž rámci mohli někdejší poetisté právě ve změněném kontextu společenském a literárním rozvíjet některé principy v poetismu už obsažené (například zásadní funkce spontánní obrazotvornosti, pojetí díla jako svébytné reality, úsilí o osvobození člověka); přímým vlivem tu působila poetika a praxe surrealismu francouzského. Česká imaginativní próza získala tak v surrealistické epizodě programatickou výzvu, avšak — na rozdíl od svěžejší fáze poetistické — klesla v nejednom případě na pouhou aplikaci teoretických pouček. Svého jediného soustavného pěstitele a zároveň mluvčího našla u nás surrealistická próza ve Vítězslavu Nezvalovi, jemuž surrealismus patrně vůbec otevřel cestu k próze, kterou předtím psal málo. Přitom se vliv surrealismu na českou imaginativní prózu neomezil toliko na Nezvala: zvláště stopy obecně surrealistického zájmu o umělecké zhodnocení snových stavů najdeme souběžně i u Paulíka a Konráda a dále v české psychologické próze třicátých let, s níž má surrealistická próza namnoze společnou hranici.

Inklinovala-li část imaginativní prózy od konce první poloviny třicátých let k takzvané společenské próze (například K. Konrád), klonila se hned počátkem desetiletí její druhá část, reprezentovaná takřka výlučně VÍTĚZSLAVEM NEZVALEM, k pólu literatury psychologické; imaginace jako základní tvůrčí zdroj, autentičnost a spoluúčast na osvobozování člověka z pout přítomné společenské struktury spojovaly však obě větve i nadále. (Svoboda jakožto akt, kterým lidský duch překonává jakoukoli determinaci, byla surrealismu vůbec základní hodnotou i otázkou; Nezvalovi šlo především o svobodu opojení všeho druhu, jeho revolta byla revoltou citového a smyslového řádu.) Surrealismus přinesl psychologizaci nepsychologického poetismu v tom smyslu, že se obrátil k introspektivním metodám, zde však výslovně proti intencím většiny dobového psychologického románu, jenž počítal s metafyzickou rozpolceností člověka na jeho aktivitu vnější a vnitřní a tu druhou pak izolovaně zkoumal. Surrealismus se naopak snažil, opřen o Freudovo psychoanalytické učení, uchopit duševno ve všech vrstvách, ozřejmit jeho nevědomé hybatele (podle svého přesvědčení zanedbávané, leč prvotní) a v jejich činnosti objevit nové zdroje poezie; v tomto smyslu i surrealismus odpovídal soudobým snahám o hlubší poznání člověka v jeho totalitě. V praxi se však surrealistická tvorba napřela veškerým úsilím právě do těch oblastí, kde se podle ní mohla lidská osobnost v stávajících společenských podmínkách jediné vyjevovat — neomezována autocenzurou a neoklešťována odcizeným světem kapitalistického komercialismu a utilitarismu — ve své přirozené podstatě a celistvosti, a tudíž co nejsvobodněji: totiž do oblastí snu. Způsob, jakým nakládá se skutečností sen, byl pak zvolen za východisko surrealistické metody fantazijního záznamu a citové interpretace reality; sen sám, reprodukováný a vykládaný, stal se krásným uměním; nadrealita, složená z nejrozmanitějších útržků reality a amalgamující sen a skutečnost, hodnotila se víc než realita. Novost této metody nutila surrealistické autory, mezi nimi i Nezvala, k zvláštnímu pedagogismu: jejich prózy plnily některými úseky funkcí poetik, výkladu a propagace vlastních děl i polemiky s odpůrci; Nezvalovi, jenž dotud tiskl své programové úvahy v speciálních pestrých souborech typu Papouška na motocyklu a Falešného mariáše, dovoloval otevřený systém surrealistické prózy využívat vlastní beletrie rovnou k probíjování nových uměleckých zásad — i proto patrně předcházela v jeho díle surrealistická próza surrealistické poezii. V knize stojící na přechodu mezi dřívějšími soubory teoretizujících glos a počínající románovou tvorbou (*Chtěla okrásť lorda Blamingtona*, 1930) se Nezval ještě za surrealistu nepovažoval; ve skutečnosti jím však už byl.

V české beletrii počátku třicátých let stáli surrealistickým principům nablízku, s nimi se však neztotožňující, pouze tři prozaici: J. Deml, R. Weiner a J. Weiss. RICHARD WEINER zažil hned vznik a první rozkvet surrealismu přímo v kolébce hnutí v Paříži dvacátých let; jeho osobitý nadrealismus byl však metafyzického

a existenciálního rázu a vznikl spíše konfrontací vlastní vývojové dráhy se surrealismem než přijetím jeho principů. JAN WEISS osnoval většinu svých próz na prolnutí snu a skutečnosti, z nichž však se surrealismem souvisí těsněji, prostřednictvím psychoanalytického zakotvení, pouze kriminální *Škola zločinu* (1931); jinak šlo Weissovi hlavně o odkrývání reálné (sociální) motivace horečnatě snových stavů a též o přitažlivou excentricnost a bizarnost, které lze v námětové i figurální rovině srážkou obou sfér docílit. JAKUB DEML, ač stranou všech proudů, tedy i surrealismu, přece jen byl Nezvalem reklamován jako impulzivní básník podvědomí a předjímatel některých surrealistických postupů (intuitivního poznávání, metody psychického automatismu). Deml stavěl své básnické prózy na záznamech snů, které ovšem v duchu svého mysticky orientovaného katolicismu pojímal jako zjevení, a obecněji na vyhoceně vzpomínkové, zkušenostní subjektivnosti; určující zážitek smrti jen rozněcoval jeho lásku ke všemu jsoucímu, psaní se stalo formou jeho existence a výrazem jeho životní zaujatosti. Veden exaltovaným citem a vždy vyhraněným stanoviskem a nepřipouštěje autocenzuru, tíhl Deml ve svých textech k sledování volného pohybu myšlenky; tak se v těsném sousedství ocitaly nejpříkřejší protiklady, tak se na malé ploše hromadily ukázky nejrůznějších žánrů a druhů, aby vydaly osobité poetické kouzlo. Svoje drobné prózy Deml vydával jednak samostatně (*Smrt Pavly Kytlicové*, 1932, *Pozdrav Tasova*, 1932, *Cesta k jihu*, 1935, *Princezna*, 1935, *Matylka*, 1936 aj. — z nich vynikají *Zapomenuté světlo*, 1934, a *Rodný kraj*, 1936), jednak je zařazoval do *Šlěpějí* (z 26 svazků vyšly v třicátých letech: sv. 13–15 1930, sv. 16–18 1931, sv. 19–20 1934, sv. 21, *Ve stínu lípy*, 1936, sv. 22–23, *Není dálky*, 1937); v posledku převládly ve *Šlěpějích* projevy Demlova antisemitského, antikomunistického a antidemokratického stanoviska a autorova vehementní obhajoba vlastní velikosti.

Prózy VÍTĚZSLAVA NEZVALA jsou ve srovnání s básnickovou lyrikou podstatně závislejší na dobovém literárním kontextu. Tím se však nemíní písemnictví české, nýbrž francouzské: Nezvala silně ovlivnil Proust, jeho romány *Jak vejce vejci* (1933) a *Monaco* (1934) bezprostředně využily metody Gidových Peněžokazů (román v románu), *Řetěz štěstí* (1936) je odvozen z Bretonovy Nadji (Nadju, Spojité nádoby a statě Co je surrealismus Nezval přeložil nebo spolupřeložil). Námětem všech jeho próz se stal autorův vnitřní život, ať objektivovaný prací fabulačního mechanismu, ať ponechaný — někdy ne bez sobělibosti — v osobnostně vzpomínkové rovině až itinerářového rázu. Romány první skupiny převažují na počátku autorova prozaického období a nejsou zpravidla víc než nápaditou beletristickou aplikací Freudova učení. Zúžení člověka na animální sféru je zvláště příznačné pro Nezvalovy romány stavějící na autorových jinošských zážitcích: jsou jimi *Kronika z konce tisíciletí* (1929), vyhlašující harmonii mezi atavismy a civilizací za největší rozkoš, *Posedlost* (1930), jejíž barokní obraznost, srážející smyslnost se smrtí, docíluje morbidních senzací, a *Pan Marat* (1932), kde se revolučnost předvádí jakožto sublimované libido. I nejpůvodnější Nezvalův román *Dolce far niente* (1931) pokračuje v tomto zaměření, osvětluje dětskou sexualitu jako pružinu dalšího jedince osudu. Přitom však tato evokace jediného dne autorova dětství přesahuje ilustraci teoretického dogmatu. Nezvalova metoda zpřítomnila zde minulost na základě obrazné (nikoli rozumové) paměti, která blesky osobních (nikoli obecných) asociací ozařuje celé vrstvy dalších vzpomínek a dojmů; asociční zřetězování vede syntakticky k dlouhým souvětím uvolněné stavby (souvětí se často kryjí s odstavcem), jako ve vyšší slohové rovině rozrušuje volný proud imaginace pravidla tradiční epiky a vůbec předem konstruovaný, uzavřený syžet. Tak jsou věci vyvolávány ve své mnohoznačnosti, magičnosti, emotivnosti; hra a tvorba, jejichž cílem není definitivní dílo, nýbrž sám proces svobodné tvorby a hry, stávají se prostředkem estetizace života, proměny života v poezii. K pracím itinerářového rázu, které úhrnem představují další vývojový stupeň Nezvalovy prózy, patří hlavně části autorovy volné trilogie: *Neviditelná Moskva* (1935; zájezd 1934), *Ulice Gît-le-Coeur* (1936; zájezd 1935), *Pražský chodec* (1938). Jde o citové místopisy, v nichž dráhy Nezvalových nahodilých procházek vlastně zakreslují stav básníkovy rozpoložení, jde o průvodce po objektech jeho touhy. Jako předtím, i zde se básníkův subjekt také stává měřítkem všech věcí, nedostatečným ovšem tam, kde by povaze reality byla adekvátnější rozumová analýza — ta však byla v tomto imaginativním systému, který si

navykl klást rovnítko mezi logické a konvenční, nazírána jako rušivý protiklad okouzlení, slasti a poezie. V Neviditelné Moskvě se Nezval snažil postihnout citovou atmosféru a rytmus země, která má v programu toužené osvobození člověka; Ulice Gît-le Coeur se stala výrazem jeho důvěry v dělnou kolektivitu mezinárodního surrealistického hnutí; v Pražském chodci, jat úzkostí o osud ohroženého národa a staletých krás jeho metropole, objevoval Nezval magické kouzlo Prahy v symbióze archaických půvabů a moderního ducha. Byla-li trilogie obecně informací o představitelích, akcích a cílech surrealismu, pak v ní našly místo také výklady o surrealistické zálibě v takzvaném černém románu, který Nezval hned tenkrát — po náběžích v Monaku a Řetězu štěstí — napodobil knihou *Valérie a týden divů* (vyšla až 1945). Tak se dualismus experimentální a lidové tvorby, známý už z Nezvalovy poezie, realizoval i v jeho próze; pokleslému romantismu lidového čtení (s jeho mysteriозností, morbidností, sadismem) dával Nezval přednost před sociální prózou realistické ražby právě kvůli zázračnosti jeho imaginace (srov. jeho obdiv k pytláckým lidovým povídkám v monografii *Josef Čapek*, 1937). Vcelku se Nezvalova imaginativní próza během třicátých let zbavovala své počáteční ortodoxie (sen už nebyl považován za pouhou funkci libida, nýbrž za nejsvobodnější výraz lidské touhy; člověk byl chápán nikoli jako bytost animální, nýbrž citová; autorovou revizí prošel pojem automatického textu) a vymezovala rovněž své záměry systematictější (vztah snu a skutečnosti, úsilí o sjednocení osobnosti). Jakkoli se Nezvalova próza dotvořila trvalejších uměleckých hodnot jen zřídka, přece jen v úhrnu znamenala významný krok v ocenění subjektivní lidskosti.

Surrealistické techniky využil k obraznému podobenství odcházejícího světa také ARNOŠT VANĚČEK v románu *Vor medúzy* (1938), rozlomeném stavebně na asociativní řetězce bizarních dějových situací a na přímočaré odsudky kapitalismu pomocí politicko-ekonomického slovníku. Předtím už obdobně, leč zdařileji, naložil s postupy imaginativní prózy poetisticky orientované FRANTIŠEK HEŘMÁNEK (1901–1946) v generační retrospektivě *Kohout lásky* (1933); nadstavbou kronikářské bilance je tu obrazné hodnocení jevů a silný lyrismus, pramenící z oponenti krásami světa a z břešného vítání nadcházející revoluce.

PSYCHOLOGICKÁ PRÓZA

Psychologická próza — ta, v níž se stavy a proměny lidského nitra stávají ústředním tématem nebo kde jsou popřípadě z individuálně psychologického hlediska vykládány i jevy nadosobní společenské struktury — má v moderní české próze, počínaje symbolismem, zvláště trvalou tradici. Po vzepětí v desátých letech (Benešová, Olbracht, Tilschová, Čapek Chod) dostal se však v dvacátých letech postupně tento žánr na okraj literárního vývoje; tehdy byl — v petrifikované a rozměšňované podobě — pěstován převážně druhořadými autory, zatímco nové směry a přední prozaici jej opomíjeli, ne-li rovnou výslovně odmítali. Vyhraňnější zájem o psychologickou prózu (zejména o psychologický román) se vrátil zejména počátkem třicátých let. V souladu s objektivizujícími tendencemi epickými byl však i tento interes naplněn vůlí vymanit se při sestupech do hlubin lidského nitra ze subjektivní nahodilosti a impresionistické přibližnosti pokleslé psychologické prózy minulých let a najít základnu pro pohled objektivnější a také adekvátnější psychice současného člověka. Tuto základnu poskytla tehdejší psychologické próze především takzvaná hlubinná psychologie, hojně u nás studovaná, překládaná, akceptovaná (například surrealismem) a aplikovaná. Jako každá móda, zasáhla i psychoanalytická škola (hlavně Freudovou psychoanalýzou a Adlerovou individuální psychologií, ale také Jungovou analytickou psychologií) valnou většinu české psychologické prózy tím, že se začaly soustavně zdůrazňovat či aspoň konstatovat jisté složky lidské psychiky dotud opomíjené, iracionálně vykládané nebo vůbec neznámé; avšak nový přístup pronikal do prózy většinou ve zprostředkované podobě, rychle se tvořila nová klíše. V lepších případech však hlubinná psychologie skutečně inspirovala, ať kladně, ať polemicky, českou psychologickou prózu při její analýze traumat moderního člověka rozbitého rozporu soudobé civilizace,

odcizeného, stravovaného různými komplexy a neschopného komunikace; nová orientace napomáhala také psychologické próze uvědomovat si iluzivnost vlastních nástrojů. Monografické studie individuálních psychických stavů a vnitřních postojů převládaly v této oblasti především na počátku třicátých let. Později se tu — v jednotě s obecným úsilím české prózy postihnout nadosobní společenské útvary — objevily jednak pokusy o psychologii lidských množin (Hostovský), jednak na sebe psychologická próza nabírala další funkce: ojediněle noetickou (Hostovský), častěji pak úže společenskou (J. Havlíček, J. Weiss aj.); v druhém případě však nezřídka zůstávalo při dualismu psychologického a sociologického přístupu k látce (Vachek, Glazarová aj.). K organičtějším spojení obou funkcí docházelo tam, kde autor naopak vycházel z poznání společenského člověka a sociálního organismu (rodiny, generace, třídy) a kde se psychologická analýza projevovала jako bezpříznakový stavební element, totiž psychologickou věrojatností a motivovaností. Rovněž v souvislosti se stále tíživější situací národního společenství vzrůstala v psychologické próze na samém sklonku třicátých let potřeba překonat působení rozkladných momentů novou integrací člověka, která by byla zárukou jeho mravní síly a družné aktivity tolik potřebné pro čas blížící se válečné katastrofy; tato tendence pak nabyla vrchu za okupace. Vývojově se česká psychologická próza čtvrtého decennia rozpadala na linii rozvíjející v podstatě klasickou tradicí desátých let a na linii obohacující žánr — v těsném sepětí se současnou evropskou prózou — novými hledisky a řešeními. Psychologická próza navazující na dosavadní tradice se podle svých východisek dále štěpila ve dvě větve: jedna pokračovala v linii prózy sledující tendenci ušlechtilé a zušlechťující mravnosti, druhá rozvíjela dědictví naturalistické školy.

Proud postulující médiem psychologie cíle etického humanismu byl v podstatě doménou spisovatele. Děj definitivní zralosti — a to jak v románu (svazkem *Tragická duha*, 1933, dokončena válečná trilogie), tak v povídkovém žánru, kde vždy tkvěl její pravý tvůrčí *raison d'être* (povídka *Není člověku dovoleno*, 1931, novela *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*, 1936) — se dotvořila BOŽENA BENEŠOVÁ. Především v novelistickém portrétu dospívajícího děvčátka vykristalizovalo autorčino umění sepnout do jednoty osud a charakter i její schopnost soustředit do jediné situace celý dosavadní hrdinčin život. Protože se zde znepokojivé životní tajemství definuje jako dovednost rozlišit dobro a zlo, bývá i rámcový půdorys autorčiných příběhů prostě — přitom však bez schematismu — rozvržen do černobílé antinomie, v níž roli kladu má přidělena hravě a přímočarě mládí, zatímco přísně souzenou dospělost symbolizuje nejen zmatek a faleš individuálních postojů, nýbrž i strojenost odumřajícího měšťanského řádu. V románové produkci HELENY DVOŘÁKOVÉ, zajímající se už od počátku o obyvatele velkoměstské periferie, nabyt etický ideál její učitelky B. Benešové posunuté podoby voluntaristického aktu: determinace dědičnosti, pudy a bídou je nakonec překonávána krásou svobodné lidské obětí (*Veliký proud*, 1932, *Pepan Jehně*, 1933); tento žensky exaltovaný důraz na mravní sílu obětujícího se srdce jeví se jako novodobá obměna někdejšího stanoviska K. Světlé. Pól svítivé lidské čistoty zvolila za ideový úběžník svých prací podobně jako B. Benešová její osobitá dědička JARMILA GLAZAROVÁ (1901–1977), očkující čtenářům — při všem vědomí tragičnosti a tíhy lidského údělu — důvěru v člověka a v bezpečí lásky. Poprvé tak učinila v autobiografické próze *Roky v kruhu* (1936), zhušťující mnohaleté zážitky získané po boku vesnického lékaře do kronikářského zpodobení jednoho roku harmonického života a takto akcentující řád panující v přírodě a vytvářený lidskou dělností. V duchu tohoto svého etického optimismu vedla pak Glazarová — proti literatuře stahované víry dezintegrace a odcizení — mladou hrdinku knihy *Vlčí jáma* (1938) z cizoty do štěstí. Psychologický plán románu, v němž pracovala více náznaky a zamlžující perifrastičností (též pomocí přírodní symboliky) než přímou analýzou, je rozrušován druhotnou sociologickou rovinou, která je v autorčiných prózách vždy více (*Roky v kruhu*, *Chudá přadlena*) či méně (*Advent*) přítomna a která řadou dat (hlavně etnografických a obecně vlastivědných) přibližuje čtenáři běh života slezské (později beskydské) vesnice. Mravoličnou tendencí jsou rovněž prochnuty psychologické romány někdejšího expresionisty ČESTMÍRA JEŘÁBKA (*Pekelný ráj*, 1930, *Světlo na přídí*, 1933, *Cesta pozemská*, 1935), které protiváhu životních deziluzí spatřují ve vnitřní opravdovosti a v oduševňo-

vání smyslových a utilitárních složek života, a dále povídky BENJAMINA KLIČKY *Nůž na srdci* (1938); v nich ilustroval autor vítězný zápas altruismu nad atavistickými pudy obrazem vztahů uvnitř rodinného kolektivu, když byl předtím polemičky parodoval freudismus románem *Útěk ze století* (1935).

Proti tomu byl naturalisticky orientovaný psychologický román ve třicátých letech zastoupen daleko početněji (měl ve svých řadách vůbec některé z neplodnějších tehdejších autorů: V. Neffa, A. C. Nora a E. Vachka), avšak jeho váha umělecky vývojová — až na výjimky (Jaroslav Havlíček) — byla nepatrná: přejav zorný úhel od klasické naturalistické prózy (K. M. Čapek Chod, J. K. Šlejhar), dovedl toliko obměňovat konvenční psychologické náměty (především milostné mnohoúhelníky) a nejvýš je pak roubovat na aktuální společenské látky, pokud ovšem nehledal vnějškové východisko z vymrskané tematiky v zápletkách co nejbizarnějších. Většinou také uvázl na pasivním obkreslování předmětu a rozvlácném dějaření, jemuž je zcela vzdálena stylová zákonnost a vypravěčská ekonomie. Tyto románové práce, jejichž společné rysy silně převažovaly nad rozdíly v individuálním autorském stylu, s oblibou zobrazovaly projevy patologické psychiky (EMIL VACHEK, *Čtyřicetiletý*, 1930, *Parazit*, 1930, *Žebrácká láska*, 1934, *Život na splátky*, 1936; MILOSLAV NOHEJL, 1896–1974, *Deset roků nerozhoduje*, 1932; A. C. NOR, *Jed v krvi*, 1934; VLADIMÍR DRNÁK, *Hadrový panák*, 1935; VLADIMÍR NEFF, *Malý velikán*, 1935 aj.); jednotlivé figury byly přítom přiznačně redukovány na zbytnělé psychické stavy a ty pak vykládány buď biologicky jako projev pohlavnosti a dědičnosti (faktoru „krve“), buď fatalisticky jako zásahy šklebné hry osudu. Zvláštní zájem projevoval naturalistický psychologický román, tak jako ostatně próza z počátku třicátých let vůbec (například J. a K. Čapkové, Dvořáková, Hostovský, Klička, Nový, Olbracht, Poláček, Vančura aj.), o duši zločincovu (A. C. NOR: *Příběh Jana Osmerky, kasaře*, 1932, *Štílený hon*, 1932; EMIL VACHEK, *Krev nevolá o pomstu*, 1934; MILOSLAV NOHEJL, *Svět nic neví*, 1934), pátraje po posledních hybatelích uvádějících člověka na zločineckou dráhu (zatímco jinak zaměřená próza se od tohoto námětu rozbíhala spíše k otázkám po možnostech lidského soudu a spravedlnosti); v pokleslé podobě se tu objevilo i téma jedincovy identity (EMIL VACHEK: *Dívoké srdce*, 1930; KAREL JOSEF BENEŠ, 1896–1969, *Uloupený život*, 1935). Významnější tvůrčí osobností mezi uvedenými autory byl EMIL VACHEK, epik společenského a s tím spojeného osobnostního rozvratu, který měl ustavičnou potřebu slučovat své psychologické studie s časově politickým glosátorstvím žurnalistické ražby, a především JAROSLAV HAVLÍČEK (1896–1943), jehož dílo rovněž koření v naturalismu. Havlíčkovy příběhy, osnované na sváru životního zdraví a nemoci, nalezly zvlášť sugestivní tóny pro nevyhnutelnou tragiku života a pro posunčinu lidských pokusů vymknout se z moci drtivého osudu, jenž se tyčí ještě za biologickým určením člověka; jedinou nadějí skýtá láska, ta je však nedostupná. Ve zralé prvotině *Petrolejové lampy* (1. vydání ještě s nakladatelským nadpisem *Vyprahlé touhy*, 1935; skutečný debut, povídkový cyklus psaný v letech 1927–1930, *Neopatrné panny*, vyšel opožděně až 1941) klikatí se základní syžetová linie na pozadí veristického obrazu životního stylu, jímž na konci 19. století žilo maloměsto na horském česko-německém pomezí; způsob autorových záběrů se blíží portrétům ze starého rodinného alba, snímaným metodou blízkou metodě Jaromíra Johna. K vrcholným dílům české psychologické prózy třicátých let patří další Havlíčkova práce *Neviditelný* (1937), román o rozvratu starého měšťanského rodu, umocňující determinismus biologický a osudový determinismem společenským: kniha zobrazuje požívání jedné měšťanské generace následujícím dravějším pokolením i vnitřní vyprahnutí člověka v podmínkách peněžní společnosti. Srážkou dvou extrémních psychických poloh, totiž tvrdého a chladného kalkulu s řetězovitě propukajícím halucinačním šílenstvím, vzbuzuje se tu atmosféra hororu v české meziválečné próze ojedinělá. Základním Havlíčkovým rysem je krajní, až monumentální deziluzionismus, jenž se podílí na vedení děje, ale zároveň s tím nešetří ani principy autorovy vlastní literární tvorby.

Vedle tohoto naturalistického proudu existovaly i ojedinělé pokusy postavit psychologickou prózu na základně tradičního vesnického realismu. Příklad této tendence poněkud folklorně zabarvené podal JOSEF SEKERA (1897–1972) novelou *Kruh osudu* (1932), která představuje jistou psychologizaci utkvělého autorova

námětu (už v románu *Vinaři*, 1930, a v povídkovém svazku *Hazardní hráči*, 1930) o sváru rozkladných pijáků života s lidmi podrobujícími se mravním zákonům a řádu lidské pospolitosti.

Nově orientovaná psychologická próza získala svého předního představitele v autorovi, který v třicátých letech pěstoval psychologickou prózu zvláště soustavně a pronikavě a který tak z českých prozaiků určoval její vývojovou křivku nejpodstatnější měrou. Byl jím EGON HOSTOVSKÝ. Výhradním tématem jeho prací, jež vystačily vždy s komorním obsazením, se staly rozporné hlubiny lidské duše. Tyto hlubiny Hostovský ani neizoloval hermeticky od vazeb poutajících člověka k okolní realitě, ani je nenazíral jako pouhý produkt těchto vazeb, nýbrž je vykládal v jejich nekontrolovatelné svěbytnosti, s jakou reagují na dotírající tlak skutečnosti, do níž se člověk rodí (především na tlak rodinných poměrů a rodové tradice, rasového zakotvení, války a krizového stavu soudobého společenského uspořádání). Tento vztah jedince a světa předváděl Hostovský vždy jako nesouladný, neboť přítomný svět považoval za provizorium fiktivních hodnot; odtud odcizení člověka sobě i světu a odtud dále rozštěpení osobnosti, které své nejvýraznější podoby nabylo v tradičním dvojníckém, popřípadě zrcadlovém motivu (mj. i v tom navázal Hostovský na tvorbu svých hlavních učitelů: Dostojevského a Olbrachta).

Dvojnícký motiv ovládl hlavně monograficky zaměřené knihy autorova raného období, jež dovršil román *Případ profesora Körnera* (1932; dále sem spadají romány *Danajský dar*, 1930, a *Ztracený stín*, 1932). Hostovský rád evokoval zvláště zrod druhého („stínového“) já uvnitř dotud jedolité osobnosti a napětí mezi křížícími se projevy dezintegrováných osobnostních složek, které přerůstá až ve výjimečné a nezládnutelné psychické ořesy. Zároveň se však postavami cizinců mezi cizinci, analýzou lhostejného pozorovatelského odstupu k sobě samému a konečně momentem marné vzpoury proti osudové determinaci i Hostovského tvorbou ohlašovala blížící se světová vlna existencialistické literatury. V souvislosti s touto orientací, jejíž náměty vyžadovaly techniku odosobněného popisu a vyprávění, dále v souvislosti s opouštěním expresionistického východiska (a generačního stanoviska), které se vyznačovalo subjektivním (lyrickým) hodnocením skutečnosti, a konečně v souvislosti s postupující renesancí epiky na počátku třicátých let nabývaly Hostovského prózy stále důsledněji rázu objektivních psychologických studií, v nichž má monologická forma pouze funkci posilovat věrojatnost díla a kde je autorský part vědomě přítlumen, ne-li potlačen.

Volný románový diptych s dětskými hrdiny, *Černá tlupa* (1933) s ještě nápadnou záměrností a sugestivnější už *Zhář* (1935), ohlásil ve vývoji Hostovského další období, jehož nejzralejší prací se pak stal složitě instrumentovaný román *Dům bez pána* (1937); dále sem patří povídkové svazky *Cesty k pokladům* (1934; kniha obsahuje i přepracovanou verzi titulní prózy souboru *Ghetto v nás*, 1928) a *Tři starci* (1938), jejichž prolog a první povídka vyšly předtím samostatně pod nadpisem *Kruh spravedlivých* (1938). Podstatnými znaky této nové a náročnější fáze byly: širší ideový akční rádius nezměněně monotematického záběru a s tím spjatý postoj obecněji lidský (neomezovaný tolik jako dosud generačním stanoviskem nebo autorovým židovstvím), dále rostoucí podíl očišťujícího momentu katarze, obrat k psychologii skupin (v souvislosti s celkově intenzivnějším zájmem soudobé české prózy o společenské vrstvy) a povýšení zrcadlového motivu až k zásadní noetické platnosti. Dvojnícké rozštěpení osobnosti na bytost zapojenou do sféry lidské praxe a na bytost žijící svůj fantazijní bdělý i noční sen objektivoval nyní Hostovský antinomii dospělost — dětství; metafyzická vina člověka tkví právě ve ztrátě dětství a dětství (spolu s rodným krajem) je také jedinou základní jistotou, s jejíž pomocí se dá pocit odcizení překonat. (Očividná je tu souvislost s hlubinnou psychologií a jejím akcentováním dětského věku, popřípadě vztahu dítěte k rodině a zejména k matce.) Autor totiž klade rovnítko mezi říší dospělosti a lež, sobectví, nesdělitelnost, utilitárnost a zlý stav světa, dospělí ve vztahu k dětem přebírají dokonce roli zlověstného osudu. Proti tomu dětství (jemuž za pomocníka určuje stáří) je Hostovskému synonymické s fantazijní hrou, volností snu, zjištěnou citovostí, bohatstvím srdce, družností, dobrodružstvím svobody; katarze skrze hodnoty dětství zůstává tu však nejednou pouze volním aktem, a i na-

dále získaná svoboda omezenou svobodou hraných, nikoli hráčů. Právě na toto stanovisko se u Hostovského váže motiv sisyfovského odporu proti determinačním momentům skládajícím skutečnost, reálněji pak proti redukci mnohotvárného světa na vypočitatelnou příčinnost a neměnná hlediska — autor ostatně vždy vyhlašoval dynamické vnímání dynamické reality. Prózy tohoto období osnoval proto Hostovský na napětí mezi dvěma dějovými rovinami (jež nahradily někdejší dualismus psychologické analýzy a epického děje): ta první z nich, přehledná a totožná s vnější skutečností, je dána, ta druhá — existující za a nad první jako dílo lidského vědomí — se ohlašuje tajemnými znameními a scénami symbolické platnosti a je postupně rekonstruována; na ni se soustřeďuje autorova analytická pozornost, analogicky k jeho dřívějšímu zájmu o růst druhého já uvnitř člověka. Prohlásil-li autor v *Černé tlupě* a *Žháři* surovou a hrůznou současnost, toto dílo dospělých, za podstatně absurdnější než halucinační svět vytvořený dětskou fantazií, pak v dalších knihách obdobně nadřadil známému, leč přitom vrcholně nejistému okolnímu světu snově neomezenou, jen z náznaků krystalizující novou realitu, označiv právě ji paradoxně za pevnou půdu. Uvědomělými návraty k hodnotám dětství stala se paralelními dvě jinak odlišná osobitá díla: Hostovského a Čepova; noetické domyšlení prvotního programu — jak se v *Domu bez pána* a *Třech starcích* projevilo touhou po milosti zázraku, tj. po prolomení se do nové skutečnosti, která se vyklene nad dilematem jevové a snové reality — přiblížilo však Hostovského silněji specifickým snahám Weinerovým.

Hostovského tvorba představovala v nově orientované české psychologické próze třicátých let tematický a problémový celek do značné míry univerzální; ve srovnání s tímto svérázným monolitem obzírali ostatní autoři v jednotlivých prózách úzce vymezený pruh psychického života daleko jednostranněji, a to v tom smyslu, že týž jev podrobovali analýze vždy znovu a znovu (Knap, Vachek, Weiss), nebo že tak činili naopak jednorázově (Heyduk, John), nebo že ke svým jakkoli proměnným námětům přistupovali vždy z téhož dogmaticky pojatého ideového hlediska (VÍTĚZSLAV NEZVAL v řadě svých imaginativních románů z hlediska Freudova učení interpretovaného surrealismem). — Vypravěčsky uměřený tradicionalista JOSEF KNAP, pokračovatel v české realistické vesnické próze a v Šrámkově lyrickém vitalismu, překonal statický a lyrizující psychologismus románu *Vysoké jarní nebe* (1932) v románu *Cizinec* (1934) a v některých povídkách svazku *Polní kytice* (1935), kde motivoval rozvratný pocit cizoty vykořeněním z rodné hroudy; ta mu v tomto tvůrčím období byla, stejně jako člověk sám, pevnou součástí širší přírody pojímané jako zdroj mravních jistot. (Odcizení jako důsledek válečného rozvratu podal lyrizovaným konstatováním, nikoli psychologickou analýzou KAREL VOKÁČ, 1903–1944, prózou *Cizinec*, 1930.) Proti Knapovi jevil se EMIL VACHEK podstatou svého talentu jako autor vysoce adaptabilní, a proto vesměs současný. V románové dvojici efektních zápletek *Nepřítel v těle* (1936) a *Žil jsem s cizinkou* (1938), jimiž pokračoval ve svých dosavadních studiích zbytnělých psychických stavů, narouboval na svůj psychologizující naturalismus poučení, která tehdy umění v hojně míře poskytoval freudismus; tak se stal sex, způsobující rozpad osobnosti i odcizení lidí intimně si nejbližších, novou podobou deterministické síly, vládnoucí ve všech Vachkových knihách. Tematiku duševních vyšinutí a komplexů doplňoval přitom Vachek samostatně rozvíjenou tematikou sociální: zde kriticky a žurnalisticky aktuálně zpodobil společenské zlo, jednou válku a krizi (*Žil jsem s cizinkou*), podruhé hitlerismus (*Nepřítel v těle*). — Stejně běžné jako monografie vnitřní cizoty bylo i téma dospělosti cele určené dětstvím. V sevřeně próze JAROMÍRA JOHNA *Zbloudilý syn* (1934), epilogu to autorových válečných knih, je nadčlověcká nelidskost ústřední postavy vyložena jako důsledek patologické mateřské lásky a koneckonců z oidipovského komplexu. Vztah k matce rozhodl rovněž o hrdinových osudech v prvotině JOSEFA HEYDUKA *Strach z lásky* (1933), kultivované vlivem soudobého francouzského psychologického románu; ztráta vnitřní rovnováhy v dětství mstí se později neschopností citu a porozumění, jedincův život i vzájemné lidské vztahy jsou ovládány nerozluštělnou iracionalitou. Na napětí dětského a dospělého věku je rovněž osnován vypravěčsky nejčistší román JANA WEISSE *Spáč ve zvěrokruhu* (1937), autor dal však námětu přerůst hranice prózy vyhraněně psychologické směrem k próze vzrušené neaktuálnější společenskou

situací (hospodářská krize, SSSR, fašismus) a zároveň jej koncipoval jako svou úhrnnou výpověď o životě. To Weissovi umožnil příběh vedený sice stejně bizarně jako vždycky předtím (zde je hrdinou člověk přizpůsobující se fyziologicky i psychicky ročnímu koloběhu přírody) a stejně také plný záhad lidské duše (dvojnícký motiv, patologický vztah matky k dítěti, člověk žijící jen z obsahů cizích niter), nadto však inscenovaný jako podobenství, v němž se dětství se svou čistotou, poezií hravosti, přirozenou prostotou, altruistní citovostí a perspektivností stává ideálním modelem nejen individuálního životního stanoviska, nýbrž dokonce nadosobních společenských útvarů. Na základní ideji Spáče ve zvěrokruhu, rozvinuté v duchu lidových pohádek autorova rodného Podkrkonoší a s jinotajným záměrem, postavil Weiss i svůj následující román *Přišel z hor*.

NOVINÁŘSKÁ BELETRIE A REPORTÁŽ

Třicátá léta jsou obdobím, v němž se za samostatnou a s ostatními žánry rovnocennou součástí krásného písemnictví definitivně ustavuje široká a vnitřně mnohotvárná oblast reportáže a novinářské beletrie (fejeton, cestopisná causerie, entrefilet, sloupek, soudnička, anekdota, interview, literární karikatura atd.). V tomto procesu, který se rozběhl už v předchozím desetiletí a byl nepřímou přípravou jak dlouholetou tradicí některých novinářských žánrů u nás, tak obecnou demokratičností české literatury, se zrcadlil rostoucí vliv žurnalistiky na čtenáře i beletrii i naopak intenzivnější a bezprostřednější podílnictví beletrie na současném společenském (politickém, veřejném) dění (pod tlakem hospodářské krize a fašistického ohrožení). Ve srovnání s dvacátými léty, která se mj. pokoušela o syntézu beletrie a žurnalistiky, došlo v následujícím deceniu - v souvislosti s opětovným přesunem beletristické dominanty na epiku — k oddělování funkcí, vytříbených nyní již natolik, že nemusely koexistovat nebo se slučovat s jinými (pokusy o syntézu samozřejmě nemizí, jsou však svým počtem i postavením uprostřed literárního procesu na ústupu). Značně se rozšířila řada autorů, pro něž byla práce pro noviny stejně významná jako činnost beletristická nebo u nichž dokonce žurnalistika tvořila základ jejich literárního díla. Zároveň s tím rychle rostl počet knižních titulů v této oblasti, ať už šlo o celky původní (hlavně v oblasti reportáže), ať o svazky vzniklé dodatečným zkomponováním prací tištěných už časopisecky (jak si takové soubory vynucují svou existenci samy drobné formy); i tak ovšem zůstala velká část této tvorby ukryta v novinách a časopisech, odkud se někdy, v případech významných autorů, po letech a zpravidla posmrtně vyjímá a vydává ve výběrech (E. Bass, J. a K. Čapkové, J. Fučík, K. Poláček aj.). S přísnějším vymezením operační sféry jednotlivých žánrů došlo i k znovurozdělení funkcí, byť mnohdy dočasněmu. Žurnalistická beletrie do značné míry převzala a zároveň s tím i kultivovala funkci takzvaného lidového čtení, kterou dříve plnily kalendáře, kolportážní romány apod.; akcentována tu byla zábavná a časová role literatury (další spoje vedly odtud k detektivce, k humoristické próze a k fejetonnímu románu). Proti tomu reportáži, pěstované převážně na levici, se přisuzovala úloha v soudobém literárním kontextu daleko obsáhlejší. Jednou měla být reportáž vůbec hlavním pilířem veškeré utilitární literatury (v avantgardním dualismu funkcí užitkových a čistě poetických). Podruhé měla dokonce nahradit vyžilý prý román (hlavně psychologický) a s tím celou oblast fiktivní beletrie (srov. diskusi vyvolanou 1930 Kischoým článkem „Román? Ne. Reportáž!“). Potřetí se měla stát hlavní literární zbraní proletariátu usilujícího o revoluční zvrat poměrů — jen této roli mohla dostát a také dostála. Zdůrazněna tu tedy byla funkce poznávací a agitační (odtud vede spojovací linka k takzvanému časovému románu a k literatuře faktu). Konečně s vyhraněním a novým rozdělením funkcí úzce souvisela bohatá vnitřní diferenciací celé této literární oblasti, která osciluje mezi beletrii a publicistikou. Tím se však nestírají společné rysy vyplývající z okolností, že se zde mezi funkcemi literárního díla akcentuje funkce bezprostředně užitková. Staví se na aktuálním námětu, usiluje o přímý odraz přítomných poměrů a také počítá s jejich bezprostředním ovlivněním, do výstavby slovesného projevu jsou

už zakalkulovány vnímavosti jistého čtenářského kolektivu, jemuž je projev určen; časový akční rádius této literatury je proto velmi omezen.

Zrozena pro úkoly dne a u čtenářů oblíbená, zakotvila fejetonistická a reportážní literatura jako vítaný doplněk a v lepších případech i jako pevná součást ve většině periodického tisku, aniž vždy musela slepě odpovídat jeho linii politické. Skutečně tvůrčích organizačních center však existovalo jen několik. Pro oblast reportáže se jím stal komunistický tisk a v něm především *Tvorba* (I. Bart, J. Fučík, V. Káňa, G. Včelička, J. Weil aj.), pro rozkvet mnohostranné oblasti novinářské beletrie udělaly nejvíc *Lidové noviny* (E. Bass, J. a K. Čapkové, M. Fantová, známá jako „Ma-Fa“, F. Gel, B. Golombek, M. Jesenská jako „Milena“, J. Kopta, J. Mahen, A. Novák, K. Poláček, E. Valenta, R. Weiner aj.), a to hlavní zásluhou svého dlouholetého šéfredaktora Arnošta Heinricha (po jehož smrti 1933 převzal funkci šéfredaktora E. Bass); fejeton Lidových novin se v třicátých letech vůbec stal prvním odražitěm mladých talentů, kteří se v literatuře prosadili až později (například J. Drda, L. Khás, O. Mikulášek, V. Řezáč, J. Tomeček aj.). Podobně jako většina tisku věnovala se novinářským literárním druhům — ať příležitostně, ať soustavněji — i převážná část spisovatelů, už proto, že jim noviny v daleko větší míře než kdy předtím poskytovaly možnost existenčního zajištění v rámci jejich vlastního oboru a přitom bránily úzce literátské profesionalizaci. K populárním a systematickým fejetonistům třicátých let dlužno vedle výše jmenovaných uvést ještě aspoň ALFRÉDA FUCHSE (1892–1941; pod zn. Drať, napřed v *Tribuně*, pak v *Lidových listech*), KARLA ZDEŇKA KLÍMU (1883–1942; *Kazetka*, v *Lidových novinách*, pak v *Českém slově*), MARIÍ RUSOVOU (1889–1944; *Maru*, v *Národních listech*), KARLA VAŇKA (1887–1933; s jeho kritickými sloupky zvanými „střepiny“ v *Rudém právu*, později v *Českém slově*).

Novinářská beletrie rozevřela právě v třicátých letech celý vějíř svých možností. Vedle klasického fejetonu a jeho cestopisné odrůdy se pěstovaly hlavně modernější podoby fejetonu, jako sloupek (čili kurzíva) a entrefilet; s rostoucím vlivem rozhlasu vznikaly (tak jako rozhlasové hry) i rozhlasové fejetony. Od fejetonu vedla jedna cesta k epičtějším útvarům, ať už nabyly povídkové tvářnosti (soudnička, apokryf, podpovídka), ať byly v podstatě epickými zkratkami (anekdota, bajka). Druhá cesta pak mířila k formám založeným dokumentaristicky, jež se většinou v knižní podobě uvedly premiérově právě tenkrát (interview a montáž dokumentů nebo citátů). Vzájemná interference těchto útvarů, popřípadě pohlcování dalších ještě forem (například polemiky, dopisu), je nedílným znakem této literární oblasti stejně jako okolnost, že jejich základním působištěm je periodický tisk, zatímco knižní svody jednotlivých čísel (podle tematického nebo chronologického klíče) nejsou víc než jejich druhotnou existencí.

Hlavním představitelem novinářské beletrie, s nímž je v českém písemnictví co do šíře, originality, mnohotvárnosti a podnětnosti srovnatelný pouze Jan Neruda, se stal Karel Čapek. Vedle něho se vyjímají vážný a k válečné minulosti stále se vracející JOSEF KOPTA (*Nedělní okno*, 1930, *Člověk v horách*, 1931) i dykovsky útočný JAROSLAV KOLMAN CASSIUS (*Pětuškin a jiní politikové*, 1931) tradičněji, jeho redakční kolegové, byť byli i takovými individualitami jako E. Bass a K. Poláček, odvozeněji. KAREL ČAPEK (naplniv tak myšlenku A. Heinricha) modernizoval fejeton formou sloupku; rozsahem mezi fejetonem a glosou, určením mezi fejetonem a úvodníkem, vychází sloupek z nějaké denní události a odtud dospívá, vtipným a zábavným sledováním základního tématu, ke kritickému zamyšlení nad obecnějším jevem, jenž vyžaduje nápravy. Většina Čapkových sloupků z třicátých let, prokazující univerzálnost Čapkových zájmů a znalostí, vyšla až po autorově smrti, zpravidla však podle jeho plánu (*Měl jsem psa a kočku*, 1939, *Kalendář*, 1940, *O lidech*, 1940, *Věci kolem nás*, 1954). Vedle sloupku psal Čapek stejně hojně entrefilet, v podstatě trefné portréty (*Raolest a vavříni*, posmrtně 1947) a glosy ke dni nejčastěji politickému a kulturnímu, a dále samozřejmě fejeton v klasické podobě, pojatý jako zajímavý článek podstatněji a mnohostranněji osvětlující jistý společenský jev a autorovo stanovisko k němu (polemický soubor *O věcech obecných čili Zóon politikon*, 1932; causerie o vzniku divadelní hry, novina a filmu *Jak se co dělá*, 1938). Umění pozorovat, které bylo prvotní a také skutečněnou ctižádostí Čapkových fejetonů, se projevovalo maximálně individualizovaným

popisem (který nezná synonymičnosti); tato metoda jednak vedla k objevování věcí v samé záračnosti jejich bytí, jednak mířila k programové obhajobě práv jednotlivin a jednotlivců na svěbytnou existenci, neboť pokrok světa záleží podle Čapka jen na malých věcech, dobře udělaných obyčejnými lidmi. K výrazným osobitostem Čapkovy fejetonistiky patří také ten postup, jímž se protiklad mezi jednotlivinami a obecninami ozvláštňuje v samotné jazykové rovině, a tím zároveň ožřejmuje zpětný deformiční vliv slovního fetišismu na samu skutečnost. Samo toto soustředění na jazykovou kritiku jazyka podstatně přispělo i k Čapkovu suverénnímu zvládnutí spisovné češtiny pro roli plynulého hovorového sdělení, které je schopno podat i velice složité náměty přístupně a zároveň bez zjednodušení. Na úspěch Čapkových zahrádkářských fejetonů (*Zahradníkův rok*, 1929, *Legenda o člověku zahradníkovi*, 1935) samostatně navázal STANISLAV LOM fejetonovým souborem *Zahradník skalní aneb Ráj z kamení a hloží* (1938), založeným na objevných analogiích mezi světem rostlinným a lidským, jež jsou vedeny v duchu humanistického demokratismu; paralelně s Čapkem se na rozkvětu českého fejetonu podílel humorista EDUARD BASS (*Jak rok běží*, 1930), vesměs v Čapkových ideových intencích (podpora mladého českého státu, tihnutí k harmonizující pozici středu, filozofie každodenní drobné dělnosti), na rozdíl od něho však lidově rozšafnější a s jistým gurmánským vztahem k životu.

Osobitost obou autorů vynikne lépe na poli cestopisné causerie, která vůbec ve srovnání s dřívějším dosáhla ve třicátých letech mezi druhy novinářské beletrie početně největšího rozmachu a také značného rozrůznění stylového. Tento rozmach souvisel s kolektivním dobovým usilováním české prózy o světovost, jíž se nejjednodušeji dosahovalo cizokrajnými kulisami jednotlivých knih a světoběžnictvím jejich autorů, hlouběji pak cílevědomou snahou otevřít okno do světa čtenářům státu, který začal hrát důležitou úlohu v stře-doevropské politice; ovšem mnoho autorů bylo tu podníceno zcela vnějškově rozmachem zahraniční turistiky. Za této situace se od sebe ještě výrazněji oddělily oblast cestopisné fejetonistiky a oblast vlastních cestopisů sledujících výhradně naukové a informativní cíle.

EDUARD BASS prokázal v *Holandském deníčku* (1930) svoje univerzální novinářské znalosti ozkušováním věcí, z nichž se skládá mnohotvárná skutečnost, v jejich užitečnosti pro člověka a důkladným, autonomním kulturněhistorickým zakotvením svých zážitků, které se prosazovalo zejména v jeho pražských fejetonech. Proti tomu KAREL ČAPEK (*Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936, posmrtně 1953 *Obrázky z domova*) přibližoval pouze ty hodnoty minulosti, které cítil jako živou součást přítomnosti. Východiskem jeho causerií bylo poznání lidí cizí země v jejich každodenním životě a díle; častým natočením věcí z jejich humorné stránky dovedl je autor až familiárně přiblížit a programově odpatedizovat. Cílem bylo poznání národní i individuální osobitosti a z tohoto zjištění vycházející propagace rovnosti a tolerance; právě rozdílnost zmnožuje život a má tedy vést k lásce. Toto rozpětí od popisu jedinečných reálií po filozofické úvahy je pro Čapkovy cestopisné fejetony typické. Celkový přesun autorova zájmu na evropský sever (Čapek se považoval pro svůj duchovní habitus za severana) souvisel s jeho tihnutím k podstatným a trvalejším rysům člověka a jeho prostředí; stranou přitom zůstávaly momenty konkrétní sociální determinace. Ze školy Lidových novin vyšli také novináři BEDŘICH GOLOMBEK (1901–1961) a EDVARD VALENTA (1901–1978), kteří se zdarem dali literární tvar fabulačně bohatému vyprávění JANA WELZLA, svérázného cestovatele po arktických krajích (*Třicet let na zlatém severu*, 1930, *Po stopách polárních pokladů*, 1932, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě*, 1932, *Ledové povídky*, 1934; už roku 1928 upravil Welzlovo vzpomínání jiný redaktor Lidových novin, R. Těsnohlídek, do knihy *Eskymo Welzl*). Jinou výraznou tvůrčí osobnost vedle K. Čapka a E. Basse byl v oblasti fejetonu KAREL HORKÝ; jeden z jeho vůbec posledních fejetonních souborů *Svatební cesta* (1931), obraz autorova poválečného putování po západoevropských válečných bojištích, byl průkaznou ukázkou jak jeho novinářského rozhledu, tak jeho svérázného umění britké glosy a ironické pointy, jež zde jsou ve službách skeptického pacifismu.

Řada dalších cestopisných causerií přispěla více k vnitřní diferenciaci tohoto literárního druhu než k tvůrčímu obohacení individuálních autorských talentů. Literární karikaturou jsou v podstatě *Americké hou-*

pačky (1937) ADOLFA HOFFMEISTRA, které opisují specifický životní styl USA pásmem dat a vtipných hyperbol (také K. Čapek pojal jako karikaturu svůj rozměrný fejeton *Jak se dělá film*, zařazený do souboru *Jak se co dělá*); v prosovětském *Povrchu pětiletky* (1931), zaostřeném především na věci umění, užil zase Hoffmeister formy „veřejných dopisů“. Chronologicky řazeným svazkem soukromých listů, které se však nikterak nebrání sociální zvědavosti a politickým vyznáním přesvědčeného demokrata, jsou *Dopisy ze Senegambie* (1938) ZDENKA NĚMEČKA (1894–1957); v úsilí dobrat se specifičnosti rasové nebo národní sledoval autor především roli geografického faktoru. Valnější literární význam postrádal hojně pěstovaný druh kombinující bedekrovskou informativnost s malebně lyrizujícím impresionismem (A. C. NOR, *Italské léto*, 1933; JAROSLAV MARCHA, *Chvilí v Řecku*, 1934; MILOŠ JIRKO: *Modrý jas*, 1936 aj.). Vnější formou lyrického deníku až konfesijní ražby spínal STANISLAV K. NEUMANN obě stylové polohy svých knih *Enciány z Popa Ivana* (1933) a *Československá cesta* (2 sv., 1934 a 1935): přírodní lyrismus (jemuž je příroda posledním útočištěm svobodného srdce a pudů před ztotožňující civilizací) a útočnou publicistickou polemiku s nekomunistickou ideologií. Imaginativní prózou, která zužitkovávala dědictví poetického exotismu, byla protikolonialistická črta KONSTANTINA BIEBLA *Plancius* (1931, z cesty do Indonésie) a kultivované senzualistické pohlednice JAROSLAVA JANA PAULÍKA *Sentimentální cesty* (1931, z cest po jižní a západní Evropě a severní Africe), které dávaly přednost tuláckému globetrotterství před organizovaným cestovatelstvím a nalézaly právě v něm jednu z realizací názoru považujícího život za dobrodružství a básnickou šanci. Na zcela opačném pólu než bedekrové nebo lyrizující cestopisné črty stojí esejisticky a úvahově zaměřené práce JAROSLAVA DURYCHA; i ony byly součástí celkového autorova obratu od umění směrem k osobnímu podílňictví na přitažlivějším proudění skutečnosti, konkrétně na soudobém životě katolické církve. *Římská cesta* (1933) pátrá v italských městech po někdejší duchovní atmosféře spojené s rozmachem jezuitského řádu v 16. století, *Toulky po domově* (1938) měly metodou bezprostředních vjemů, umocňovaných řadou reminiscencí, sugerovat duši země; ještě častěji se však z těchto fejetonů — obraznou deformací a mysteriálním výkladem holých fakt — stával cestopis po tajích autorova vnitřního ustrojení.

Z žurnalistických útvarů orientovaných faktografičtěji se v třicátých letech poprvé dostalo knižní podoby interview, a to především v souborech rozmluv ADOLFA HOFFMEISTRA s významnými představiteli evropské kultury (*Kalendář*, 1930, *Piš, jak slyšíš*, 1931 — zde úvodem teorie interview; této formy užito i v *Povrchu pětiletky*, 1931); aranžmá a komentář cizích výroků sloužily tu zároveň k propagaci principů avantgardního umění. Imaginárním rozhovorem je *Poslední interview* (1935) JIŘÍHO MAŘÁNKA, kombinující úryvky z dopisů a ověřené výroky O. Ostrčila s autorovými vzpomínkami jako Ostrčilova libretisty; ve zdůraznění trvalých hodnot a řádu lidského díla zrcadlila se zřetelně proměna, jíž Mařánkova tvorba třicátých let procházela. Komponovanou montáží citátů byl jak anketní soubor *O lidských povoláních* (1930), v němž vedle cílů sociologických chtěl jeho pořadatel FRANTIŠEK GEL (1901–1972) propagovat pragmatickou myšlenku každodenní jednotlivcovy služby nadosobnímu organismu, tak originální *Žurnalistický slovník* (1934) KARLA POLÁČKA; parodie nejužívanějších novinářských frází (pojatých v Čapkově předmluvě jako ustálené lhaní, předpoklad demagogie a tím politiky násilí) sleduje zde úkoly očištné i ryze humoristické.

Početnější byla uvnitř novinářské beletristiky skupina forem o epickém jádru. Drobnější útvary tu zastupovala anekdota (EDUARD BASS, *Umělci, mecenáši a jiná čeládka*, 1930; KAREL POLÁČEK, *Židovské anekdoty*, 1933; JAROSLAV KOLMAN CASSIUS, *Vrabec v hrsti* 1934; ALARICH, 1895–1942, *Medicínské historie*, 1935 aj.), Bassem, Poláčkem a K. Čapkem (v souboru *Marsyas*) osvětlovaná též teoreticky, a bajka, KARLEM ČAPKEM (*Bajky*, 1936, souborně v knize *Bajky a podpovídky*, posmrtně 1946) pojatá jako minimalizovaná demonstrace veřejně nebezpečných lží a sebeklamů jednotlivců i celých hnutí. Rozsáhlejší a tematicky specializované fejetonní útvary, přecházející často až v povídkový tvar, představovala především tradičně

popísem (který nezná synonymičnosti); tato metoda jednak vedla k objevování věcí v samé zázračnosti jejich bytí, jednak mířila k programové obhajobě práv jednotlivin a jednotlivců na svébytnou existenci, neboť pokrok světa záleží podle Čapka jen na malých věcech, dobře udělaných obyčejnými lidmi. K výrazným osobitostem Čapkovy fejetonistiky patří také ten postup, jímž se protiklad mezi jednotlivinami a obecninami ozvláštňuje v samotné jazykové rovině, a tím zároveň ozřejmuje zpětný deformační vliv slovního fetišismu na samu skutečnost. Samo toto soustředění na jazykovou kritiku jazyka podstatně přispělo i k Čapkovu suverénnímu zvládnutí spisovné češtiny pro roli plynulého hovorového sdělení, které je schopno podat i velice složité náměty přístupně a zároveň bez zjednodušení. Na úspěch Čapkových zahrádkářských fejetonů (*Zahradníkův rok*, 1929, *Legenda o člověku zahradníkovi*, 1935) samostatně navázal STANISLAV LOM fejetonovým souborem *Zahradník skalní aneb Ráj z kamení a hloží* (1938), založeným na objevných analogiích mezi světem rostlinným a lidským, jež jsou vedeny v duchu humanistického demokratismu; paralelně s Čapkem se na rozkvětu českého fejetonu podílel humorista EDUARD BASS (*Jak rok běží*, 1930), vesměs v Čapkových ideových intencích (podpora mladého českého státu, tíhnutí k harmonizující pozici středu, filozofie každodenní drobné dělnosti), na rozdíl od něho však lidově rozšafnější a s jistým gurmánským vztahem k životu.

Osobitost obou autorů vynikne lépe na poli cestopisné causerie, která vůbec ve srovnání s dřívějším dosáhla ve třicátých letech mezi druhy novinářské beletrie početně největšího rozmachu a také značného rozrůznění stylového. Tento rozmach souvisel s kolektivním dobovým usilováním české prózy o světovost, jíž se nejjednodušeji dosahovalo cizokrajnými kulisami jednotlivých knih a světoběžnictvím jejich autorů, hlouběji pak cílevědomou snahou otevřít okno do světa čtenářům státu, který začal hrát důležitou úlohu v stře-doevropské politice; ovšem mnoho autorů bylo tu podníceno zcela vnějškově rozmachem zahraniční turistiky. Za této situace se od sebe ještě výrazněji oddělily oblast cestopisné fejetonistiky a oblast vlastních cestopisů sledujících výhradně naukové a informativní cíle.

EDUARD BASS prokázal v *Holandském deníčku* (1930) svoje univerzální novinářské znalosti ozkušováním věcí, z nichž se skládá mnohotvárná skutečnost, v jejich užitečnosti pro člověka a důkladným, autonomním kulturněhistorickým zakotvením svých zážitků, které se prosazovalo zejména v jeho pražských fejetonech. Proti tomu KAREL ČAPEK (*Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936, posmrtně 1953 *Obrázky z domova*) přibližoval pouze ty hodnoty minulosti, které cítil jako živou součást přítomnosti. Východiskem jeho causerií bylo poznání lidí cizí země v jejich každodenním životě a díle; častým natočením věcí z jejich humorné stránky dovedl je autor až familiárně přiblížit a programově odpatetizovat. Cílem bylo poznání národní i individuální osobitosti a z tohoto zjištění vycházející propagace rovnosti a tolerance; právě rozdílnost zmožuje život a má tedy vést k lásce. Toto rozpětí od popisu jedinečných reálií po filozofické úvahy je pro Čapkovy cestopisné fejetony typické. Celkový přesun autorova zájmu na evropský sever (Čapek se považoval pro svůj duchovní habitus za severana) souvisel s jeho tíhnutím k podstatným a trvalejším rysům člověka a jeho prostředí; stranou přitom zůstávaly momenty konkrétní sociální determinace. Ze školy Lidových novin vyšli také novináři BEDŘICH GOLOMBEK (1901–1961) a EDVARD VALENTA (1901–1978), kteří se zdarem dali literární tvar fabulačně bohatému vyprávění JANA WELZLA, svérázného cestovatele po arktických krajích (*Třicet let na zlatém severu*, 1930, *Po stopách polárních pokladů*, 1932, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě*, 1932, *Ledové povídky*, 1934; už roku 1928 upravil Welzlovo vzpomínání jiný redaktor Lidových novin, R. Těšnohlídek, do knihy *Eskymo Welzl*). Jinou výraznou tvůrčí osobností vedle K. Čapka a E. Basse byl v oblasti fejetonu KAREL HORKÝ; jeden z jeho vůbec posledních fejetonních souborů *Svatební cesta* (1931), obraz autorova poválečného putování po západoevropských válečných bojištích, byl průkaznou ukázkou jak jeho novinářského rozhledu, tak jeho svérázného umění břitké glosy a ironické pointy, jež zde jsou ve službách skeptického pacifismu.

Řada dalších cestopisných causerií přispěla více k vnitřní diferenciaci tohoto literárního druhu než k tvůrčímu obohacení individuálních autorských talentů. Literární karikaturou jsou v podstatě *Americké hou-*

pačky (1937) ADOLFA HOFFMEISTRA, které opisují specifický životní styl USA pásmem dat a vtipných hyperbol (také K. Čapek pojal jako karikaturu svůj rozměrný fejeton *Jak se dělá film*, zařazený do souboru *Jak se co dělá*); v prosovětském *Povrchu pětiletky* (1931), zaostřeném především na věci umění, užil zase Hoffmeister formy „veřejných dopisů“. Chronologicky řazeným svazkem soukromých listů, které se však nikterak nebrání sociální zvědavosti a politickým vyznáním přesvědčeného demokrata, jsou *Dopisy ze Senegambie* (1938) ZDENĚKA NĚMEČKA (1894–1957); v úsilí dobrat se specifičnosti rasové nebo národní sledoval autor především roli geografického faktoru. Valnější literární význam postrádal hojně pěstovaný druh kombinující bedekrovskou informativnost s malebně lyrizujícím impresionismem (A. C. NOR, *Italské léto*, 1933; JAROSLAV MARCHA, *Chvilí v Řecku*, 1934; MILOŠ JIRKO: *Modrý jas*, 1936 aj.). Vnější formou lyrického deníku až konfesijní ražby spínal STANISLAV K. NEUMANN obě stylové polohy svých knih *Enciány z Popa Ivana* (1933) a *Československá cesta* (2 sv., 1934 a 1935): přírodní lyrismus (jemuž je příroda posledním útočištěm svobodného srdce a pudů před zotročující civilizací) a útočnou publicistickou polemiku s nekomunistickou ideologií. Imaginativní prózou, která zužitkovávala dědictví poetického exotismu, byla protikolonialistická črta KONSTANTINA BIEBLA *Plancius* (1931, z cesty do Indonésie) a kultivované senzualistické pohlednice JAROSLAVA JANA PAULÍKA *Sentimentální cesty* (1931, z cest po jižní a západní Evropě a severní Africe), které dávaly přednost tuláckému globetrotterství před organizovaným cestovatelstvím a nalézaly právě v něm jednu z realizací názoru považujícího život za dobrodružství a básnickou šanci. Na zcela opačném pólu než bedekrové nebo lyrizující cestopisné črty stojí esejisticky a úvahově zaměřené práce JAROSLAVA DURYCHA; i ony byly součástí celkového autorova obratu od umění směrem k osobnímu podílňictví na přitažlivějším proudění skutečnosti, konkrétně na soudobém životě katolické církve. *Římská cesta* (1933) pátrá v italských městech po někdejší duchovní atmosféře spojené s rozmachem jezuitského řádu v 16. století, *Toulky po domově* (1938) měly metodou bezprostředních vjemů, umocňovaných řadou reminiscencí, sugerovat duši země; ještě častěji se však z těchto fejetonů — obraznou deformací a mysteriózním výkladem holých fakt — stával cestopis po tajích autorova vnitřního ustrojení.

Z žurnalistických útvarů orientovaných faktografičtěji se v třicátých letech poprvé dostalo knižní podoby interviewu, a to především v souborech rozmluv ADOLFA HOFFMEISTRA s významnými představiteli evropské kultury (*Kalendář*, 1930, *Piš, jak slyšíš*, 1931 — zde úvodem teorie interviewu; této formy užito i v *Povrchu pětiletky*, 1931); aranžmá a komentář cizích výroků sloužily tu zároveň k propagaci principů avantgardního umění. Imaginárním rozhovorem je *Poslední interview* (1935) JIŘÍHO MAŘÁNKA, kombinující úryvky z dopisů a ověřené výroky O. Ostrčila s autorovými vzpomínkami jako Ostrčilova libretisty; ve zdůraznění trvalých hodnot a řádu lidského díla zrcadlila se zřetelně proměna, již Mařánkova tvorba třicátých let procházela. Komponovanou montáží citátů byl jak anketní soubor *O lidských povoláních* (1930), v němž vedle cílů sociologických chtěl jeho pořadatel FRANTIŠEK GEL (1901–1972) propagovat pragmatickou myšlenku každodenní jednotlivcovy služby nadosobnímu organismu, tak originální *Žurnalistický slovník* (1934) KARLA POLÁČKA; parodie nejužívanějších novinářských frází (pojatých v Čapkově předmluvě jako ustálené lhaní, předpoklad demagogie a tím politiky násilí) sleduje zde úkoly očistné i ryze humoristické.

Početnější byla uvnitř novinářské beletristiky skupina forem o epickém jádru. Drobnější útvary tu zastupovala anekdota (EDUARD BASS, *Umělci, mecenáši a jiná čeládka*, 1930; KAREL POLÁČEK, *Židovské anekdoty*, 1933; JAROSLAV KOLMAN CASSIUS, *Vrabec v hrsti* 1934; ALARICH, 1895–1942, *Medicínské historie*, 1935 aj.), Bassem, Poláčkem a K. Čapkem (v souboru *Marsyas*) osvětlovaná též teoreticky, a bajka, KARLEM ČAPKEM (*Bajky*, 1936, souborně v knize *Bajky a podpovídky*, posmrtně 1946) pojatá jako minimalizovaná demonstrace veřejně nebezpečných lží a sebeklamů jednotlivců i celých hnutí. Rozsáhlejší a tematicky specializované fejetonní útvary, přecházející často až v povídkový tvar, představovala především tradičně

a hojně pěstovaná soudnička (K. Poláčkem, E. Valentou, J. Trojanem, F. Gelem aj.); nejnámějším souborem se v této žánrové oblasti staly *Soudničky* (1936) FRANTIŠKA NĚMCE, který záznam o soudním přelíčení zcela odreportážnil a převedl až v anekdotický příběh, bodře parodující frázovitá životní gesta a postoje. Novátorsky se v této oblasti uplatnil opět mnohostranný talent KARLA ČAPKA. Přizpůsobením povídky pro propagaci jisté veřejně nápravné myšlenky, fejetonizací povídky provázenou zjednodušením syžetové linie vznikla podpovídka (*Bajky a podpovídky*, posmrtně 1946). Také apokryf (*Apokryfy*, 1932, rozšířený soubor *Knihapokryfů*, posmrtně 1946), pěstovaný Čapkem nejhorlivěji v období 1931–1933 a přiléhající svým posláním těsně k románové linii autorova díla, byl od původu žurnalistickou adaptací staré mystifikační formy; překvapivé a silně aktualizující reinterpretace starých známých příhod byly mj. výrazem Čapkovy neomezené Lust zu fabulieren stejně jako dokladem mohutné obrody epičnosti počátkem třicátých let.

Tam, kde se rostoucí vliv epické konstanty (a s tím úzce související naprostá dobová priorita románové formy mezi epickými druhy) spojil s novinářským talentem par excellence, konkrétně kde byly na osnovu románové epiky aplikovány postupy vlastní fejetonistice, vznikl kvazirománový útvar fejetonního románu. Jakožto románový druh dosáhl svého maxima na samém počátku třicátých let, ale i tehdy byl v podstatě dozněním tendencí z let dvacátých, podobně jako román reportážní. Fejetonní ráz románu byl tu dán základním (monografickým) soustředěním na jistou svéráznou a v sobě uzavřenou vrstvu lidí, dále aditivní stavbou románové kompozice složenou z drobnějších, relativně samostatných celků a konečně humoristickým postojem vypravěče k postavám a tak dominantní snahou po zábavnosti. Český fejetonní román v podstatě vytvořili K. Čapek a ještě ve větší míře KAREL POLÁČEK. Poláček prozkoumal v typických zvycích, obřadech a slangu druh fotbalových fanoušků (*Muži v ofsajdu*, 1931) a karbaníků (*Hráči*, 1931), přičemž postavy pojal jako rozličné exempláře představující druh v jeho šíři; zálibu sdružovat lidi bez ohledu na třídní, rasové, náboženské a jiné přehrady podložil přitom ideově. Tohoto postupu, jímž postavy ztrácejí osobitou tvář a stávají se daleko více nositeli vlastností jisté profesionální nebo společenské vrstvy (přechod od monografického ke společenskému románu byl výraznou dobovou tendencí), užíval Poláček důsledně i v dalších románech (*Hedvika a Ludvík*, 1931, *Hlavní přelíčení*, 1932, *Michelup a motocykl*, 1935), preparujících nyní soustředěně sám biologický druh maloměšťáka, který je tu představen jako specialista majetkový. Tato vášeň však není, jako v předchozích případech, poslední oázou životní intenzity průměrného občana, nýbrž naopak implikuje formalizaci života, touhu po moci a imanentní zlo. (Hlavní přelíčení, které povýšilo soudničku na románový tvar, zůstalo na úrovni žurnalistické aplikace Dostojevského Zločinu a trestu.) Poláčkovy prózy postupně přestávaly být oddechovou záležitostí, humorné porozumění pro přízemní záliby malého člověka získávalo tragikomický ráz, odpor k petrifikaci a formalizaci jakýchkoli životních projevů se zkoncentroval v jazykové rovině, u Poláčka ostatně už od počátku silně zdůrazněné a vyvažující jeho stálý latentní sklon k žánrovému realismu; jazyk se stal nejosobitějším tématem Poláčkovy tvorby, střídání nadindividuálních stylů a jejich parodie vlastním zdrojem komiky. Rovnocenný pandán k Poláčkovým monograficky založeným románům vytvořil ze své soudničkářské zkušenosti FRANTIŠEK NĚMEC knihou *Alibi* (1931), bizarně předvádějící svět zločinu a justice.

Navázav na tvůrčí zkušenost Poláčkovu i na předchozí pokusy vlastní (Továrna na absolutno), využil možnosti fejetonního románu vrcholně KAREL ČAPEK v nejpůsobivějším díle české protifašistické literatury třicátých let *Válka s Mloky* (1936). Mloci tu autorovi zprvu posloužili jako křivé zrcadlo pro demaskování chybných lidských postojů a základních vad soudobých politických a společenských poměrů, pak se stali alegorickými představiteli antihumanistické expanzivnosti fašistů. Proto i člověk je zde předveden především ve svých druhových vlastnostech; pokud jsou některé figurky individualizovanější, mají pouze kompoziční funkci. Aby svému hlasu zaručil maximální čtenářskou odezvu a aby mu tvar jeho prózy dovoloval začlenit časové narážky z libovolné oblasti a v jakékoli šíři, využil Čapek volné stavby fejetonního románu a zábavnos-

ti této formě vlastní. Námět se urychleně odvíjí a je z četných stran ozřejmován prudkou střídou nositelů děje v jednotlivých kapitolách. Děj, který se zčásti odehrává v žurnalistickém prostředí, je značnou měrou převeden do polohy novinářského referátu, přičemž Čapek vynalézavě paroduje všechny pestré novinářské formy, rubriky, styly (a s tím i jiné slohy: vědeckého pojednání, jazykové příručky, filmového libreta, dívčího románu atd.). Čapkův zájmový a naukový žurnalistický univerzalizmus, který dovolil zvládnout realie z mnoha oborů (hlavně geografie, historie, zoologie, ekonomie), souvisel bezprostředně s univerzálností žánrovou, kterou drží pohromadě parodický zřetel a rámcová forma utopického románu. Kromě toho se Válka s Mloky stala též syntézou dlouholetého — a v této cílevědomosti s výjimkou tvorby Jaromíra Johna ojedinělého — Čapkova snažení adaptovat pro potřeby takzvané vysoké literatury oblíbené formy lidového čtení (dobrodružného, exotického, utopického) a takto rozšířit čtenářskou základnu vskutku umělecké literatury.

Druhou hlavní sféru literatury, která má svůj původ v novinách, představovala v třicátých letech reportážní tvorba; ve srovnání s pestrou paletou novinářské beletrie působila, už pro vlastní ustrojení, podstatně celistvěji (variabilita byla tu záležitostí více autorskou než žánrovou). Přitom hranice mezi oběma těmito sférami byla zhruba dána, jako v žádném jiném případě, ideově. Rozličné formy novinářské beletrie — pro niž byla mnohotvárnost každodenního života nejvhodnějším odrazíštěm k úvahám nad niternými nebo obecnějšími rysy lidského jedince a která chtěla nápravně působit skrze svou zábavnou roli — pěstovali především autoři takzvaného demokratického středu. Proti tomu reportáž — postihující v konkrétních projevech především tlak soudobé sociální a politické determinanty a usilující přispět obžalobnou pravdivostí (pravdivostí ve smyslu ověřitelnosti) k proměně sociálních poměrů — byla doménou autorů náležejících k levici zejména komunistické; reportážní žánr přivedl také počátkem třicátých let do literatury nové talenty (V. Káňa, G. Včelička). Jedna ze zvláštností reportážní literatury spočívala v silném podílu společenské determinace na volbě tématu: reportáž nebyla pouze výrazem autorova nejosobnějšího přesvědčení nebo jeho zálib, nýbrž musela podávat informace o prostředích z třídního a politického hlediska momentálně obzvláště zjištěných. Z toho důvodu se česká reportáž třicátých let zajímala především o trojí zeměpisnou oblast: o Československo, o Sovětský svaz jako o zemi radikální, popřípadě následováníhodné sociální proměny a o nacistické Německo jako o ohnisko hrozící války a ztělesnění politické reakce.

Nejčastějším námětem z československého prostředí se staly jednak mohutné sociální střety, jednak periferie velkých měst i samotného státu (Podkarpatská Rus); tento poslední interes byl prodloužením i korekturou módního zájmu o periferii v české literatuře druhé poloviny dvacátých let (například F. Langer, E. Vachek, H. Dvořáková). Klasickou reportáž, která místy přechází až v historickou, sociologickou a lingvistickou studii, představuje na tomto poli *Země bez jména* IVANA OLBRACHTA (1932; 1935 rozšířená a epičtější verze s názvem *Hory a staletí*), a to pro šíří a přesnost informací, objektivitu soudu, zralost životní i výrazovou a vzájemnou vyváženost osobních zážitků a odborného studia. Vedle tohoto díla působí práce, které napsal VAŠEK KÁŇA (1905–1985), převážně empiricky. Jeho rané reportáže cirkulují kolem dvou námětových ohnisek: jednak kolem vlastních zážitků z krutého proletářského mládí (*Dva roky v polepšovně*, 1930, *Nenávidím*, 1936), jednak kolem vrstev deklasovaných především za hospodářské krize (*Pasáci, flinkové a tuláci*, 1931, *Somráci*, 1931); až traumatickým motivem je v obou skupinách reportáží nenávist k buržoaznímu humanitářství. Káňa zprvu tíhl k sociologicky třídicímu popisu (i se záznamem výrazů argotických a slangových), přímočaře doplňovanému agitačními projevy v intencích politiky komunistické strany; později se začaly jeho reportáže plnit zárodky beletristických postupů v podobě scének, historek a typizace postav, čímž se ohlašoval další směr autorova vývoje. Ráz čisté publicistické reportáže si mezi Káňovými knihami podrželo nejvíc *Zakarpatsko* (1932, konfiskováno). Jako ironizace bedekrových příruček vyzněla jiná práce, rovněž se reportérsky zajímající o nezaměstnané a životní ztroskotance z velkoměstské periferie: *Brno, které není v průvodci* (1936) od FRANTIŠKA HEŘMÁNKA (i zde záznamy různých žargonů a velkoměstského folkloru); na rozdíl od Káni akcentoval tento bývalý příslušník poetické bohémy — v opozici k živoření majetných filistrů —

svobodomyslnost a vitalismus, vyvěrající z prostředí jakkoli bědného. (Heřmánek patří také k tvůrcům českého rozhlasového fejtonu lyrizující knížkou *Větru napsáno*, 1938.)

Typ uvědomělého a komunistické straně oddaného novináře a hlavně reportéra ztělesnil nejlépe JULIUS FUČÍK. Zprávu ze VI. sjezdu KSČ *Sjezd fronty* (1931), jež byla v podstatě oslavou agitací pro nové vedení strany, předčí jeho pohotové a polemické reportáže z míst krvavých srážek mezi proletariátem a státní mocí (posmrtný výbor *Reportáže z buržoazní republiky*, 1953), jejichž příznačným rysem je dovedná dramatizace a gradace podávaných informací a odtud vyvozovaný citový patos. Fučík patřil také k předním autorům druhé vlny reportáží o SSSR (po první vlně z počátku dvacátých let), teď již o SSSR pětiletěk. V knize *V zemi, kde zítra již znamená včera* (1932; výbor z pozdějších sovětských reportáží posmrtně 1949 pod názvem *V zemi milované*) zdůraznil ekonomickou rovínu: v ní nacházel signály převratu jak v historii Ruska, tak v mentalitě ruského člověka. Svou programovou snahu být sběratelem a typizátorem faktů podřídil Fučík cílevědomému uzpůsobení slovesného projevu k přesvědčovací funkci: mixáž diagramů, citátů a statistik vyvažovala na druhé straně tendence ke spontánní epice, která inscenuje beletristické odrazové můstky k řeči faktů, konstruuje fiktivního průvodce, užívá obrazné mluvy, vede familiární dialog se čtenářem a organizuje sdělování informací na povídkovém (někdy i detektivním) půdoryse. Epizující tendence se ve Fučíkových pracích uplatňovala stále vlivněji a vyústila později do románového fragmentu *Pokolení před Petrem* (posmrtně 1958). Obdobně jako Fučík našel svou reportážní inspiraci v sovětské Střední Asii i JIŘÍ WEIL (*Češi stavějí v zemi pětiletěk*, 1937), který však příznačně potlačoval part autorského komentáře na minimum a vedl čtenáře k samostatnému posouzení faktů. Zcela jiný typ reportáže představoval *Pohled do nové země* (1932) MARIE PUJMANOVÉ, už z toho důvodu, že nebyl podložen několikaletým pobytem v SSSR, jak tomu bylo v případě Fučíkově a Weilově. Pujmanová nepominula informační zřetel, víc jí však šlo o mravní dosah převratných změn odehrávajících se v zemi; oscilace mezi vůlí k přísné objektivitě a entuziastickou vírou charakterizuje tento doklad autorčiny ideové radikalizace. Na neproblematické uvítání úspěchů sovětského zřízení se omezil GÉZA VČELIČKA (1901–1966) v reportážním souboru *Dvě města na světě* (1935). Nezbytná potřeba vyrovnat se nějakým způsobem s novou realitou SSSR a obecná zvědavost usilující poznat sovětskou skutečnost z autopsie vyvolala také velkou řadu reportáží i od autorů nekomunistických (už koncem dvacátých let z pera například J. Kopty, V. Tilleho aj.); příkladem zprávy upřímně popisující zážitky a poznatky byla knížka FRANTIŠKA HAMPLA (1901–1977) a JOSEFA VLADYKY (1891–1964) *Země, jež hořela* (1935).

Tematický protipól k reportážím ze sovětského Ruska tvořily reportáže dokládající celosvětovou, a to jak hospodářskou, tak politickou krizi kapitalismu. GÉZA VČELIČKA informoval českého čtenáře pohotově o rostoucí moci nacistického hnutí v sousedním Německu knihou *V zemi hákového kříže* (1933); na prospěch věcného vidění skutečnosti tu Včelička výslovně omezil svou romantickou slabost pro exotiku dalek, která se ještě plně a ve shodě s autorovou ranou poezií prosadila v předchozím souboru *Světoběžníci a robinzoni* (1932, reportáže z domova, západní Evropy, Balkánu a severní Afriky); právě lyrizující romantismus odlišoval Včeličku nejpodstatněji od V. Káni, k němuž měl jinak nejbližší osobní proletářskou zkušeností, zájmem o společenskou spodinu, alergií vůči středním vrstvám a tíhnutím k portrétovosti a vůbec beletrističnosti. Fašistické barbarství v praxi zachytil reportáží ze španělské občanské války *Barcelona-Valencie-Madrid* (1937) JAROSLAV KRATOCHVÍL, navázav na své starší reportáže a montáže dokumentů hlavně osobitým úsilím vystopovat v nedávné minulosti hybatele současných poměrů. Podobně mohla svých dřívějších reportážních zkušeností využít MARIE MAJEROVÁ; v knize *Africké vteřiny* (1933) osvětlila systémem krátkých zápisníkových kapitol, vyzdvíhujíc zejména hledisko antropologické, antropogeografické a etnografické, svár civilizace s původními obyvateli severní Afriky. Jako důkaz krize probíhající v soudobých demokraciích nazřel životopis jednoho z nejproslulejších podvodníků století (*Divoký život Alexandra Staviského*, 1934) EDUARD BASS, pracující zde metodou střízlivé objektivní reportáže, která se stává kronikou doby.

Podobně jako se z drobných útvarů novinářské beletrie vyvinul typ fejetonního románu, existovala i přímá následnost mezi reportážními formami a jednotlivými odrůdami takzvaného časového románu, oblíbeného zejména na samém počátku třicátých let. Časový román spřádal fiktivní epické děje nad půdorysem určeným fakty aktuálního politického a ekonomického obsahu, jaká právě vyplňovala stránky novin. Za svůj bezprostřední cíl si určil zachytit soudobý řád a ještě konkrétněji státní aparát a politický systém první republiky v nedbalkách: existující vykořisťování, krize s tragickou nezaměstnaností, korupce, skandály, aféry, politické a zločinecké podsvětí — odtud i častá zápletková barvitost a motivická senzacechtivost. Lék na tyto neduhy se — až na výjimky (Zavřel) — ponejvíce spatřoval v komunismu. I když byly časové romány osnovány monograficky, užívalo se v nich postav především k živému předvedení neduhů doby: proto bývaly plakátově plošné a sloužily jako hlásné trouby autorových idejí. Bezstarostný ve věcech tvaru, tíhl časový román v mnoha případech k univerzálnímu žurnalistickému slohu jednoduchých a přehledných referujících vět. Podle míry fiktivnosti a základního autora postoje vyhranily se uvnitř oblastí takzvaného časového románu dvě osobitější varianty: román satirický a román reportážní.

Nejzdařilejší ukázkou dobového satirického románu představuje próza JANA WEISSE *Mlčeti zlato* (1933), která využitím deníkové formy a jí adekvátního motivu cynické pravdomluvnosti ztělesnila typ profesionálního politického demagoga, a VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1895–1982) *Bomba v parlamentě* (1933), parodie československého politického zákulisí; tato práce daleko předčí jinou Kaplického satiru, schematickou parodii na úlohu takzvaných žluťáckých odborů (*Zrádná obálka*, 1938). Tragicky vyzněl burleskní příběh z krize *Kariéra Tomáše Zafouka* (1933) A. JAROSLAVA URBANA (1899–1962). Zločin pojatý jako programová msta na stávajícím řádu zpodobil v kolportážním románu *Tygr velkoměstské džungle* (1931) EMIL ARTUR LONGEN. Ojedinelou kritiku republikánské demokracie zprava podal dramatik FRANTIŠEK ZAVŘEL v románové adaptaci Hamleta *Fortinbras* (2 sv., 1930 a 1934). Do krajnosti zjednodušený děj a povahokresba byly jen záminkou k polemice s československou a socialistickou tradicí českých dějin a se soudobými poměry ve státu, jenž zde byl prohlášen za popraviště všeho nadprůměrného; protiváhu našel Zavřel v kultu nadčlověčství (adorace Nietzscheho, Napoleona, Mussoliniho) a čistého činu, v němž se též zrcadlil autorův vlastní vůdcovský komplex a patologický egotismus.

Reportážní román se — bez dominantně uplatněné satirické hyperbolizace — snažil obnažit skutečné hybatele mezinárodní politiky a ukázat charakter vykořisťovatelského procesu v jeho konkrétních projevech. Do mašinerie velkého kapitálu nahlédl poněkud romanticky JAROSLAV RAIMUND VÁVRA (utopickým románem z angloamerické petrolejové války *Petrolejáři*, 1931) a zasvěceněji VÁCLAV HLAVÁČEK (1891–1946) románem o typu velkého finančního piráta *Hlad bohatých* (1930). Týž cíl jako v *Kariéře Tomáše Zafouka*, totiž vymýtit romantické iluze o štěstí, jež ve stávajícím řádu čeká na každého, sledoval A. JAROSLAV URBAN i v románu o osudech Čecha na australském kontinentu *Nejmladší pevnina* (1931; jinou zahraniční látku zpracoval autor reportážně knihou *Město zvané Hollywood*, 1935). Podobně odexotizoval také GÉZA VČELIČKA lesklý kavárenský a barový svět, nazřev jej jako vysilující pracovní prostředí, sociologizujícím románem ostré protiburžoazní tendence *Kavárna na hlavní třídě* (1932; 1934 autorova dramatizace). V podstatě jako náhražky za reportáž užil T. SVATOPLUK (1900–1972) románové formy ve své prvotině *Botostroj* (1933), ale ani tak nezabránil konfiskaci knihy přičiněním Baťova koncernu. Pracovní a správní systém výrobního kolosu se tu postupně probírá v působení na rozličné složky veřejného i intimního života; proti němu vymezil autor jako kladný pól lásku, evokovanou se zemitým vitalismem, a funkční krásu stroje v budoucnu už nezneužívaného.

Meze a mělčiny dobového časového románu cele překonal jedině IVAN OLBRACHT v *Zamřížovaném zrcadle* (1930), v něž vyústily jeho dřívější a ne vždy zdařilé pokusy o sloučení postupů epických s reportážními. Z rámcového půdorysu zpodobujícího Olbrachtovy autentické vězeňské zážitky zdvihá se několik epicky objektivizovaných, uzavřených lidských údělů, jimiž Olbracht objasnil kus válečné a poválečné historie

Ostravska a praxi dobové justice stejně přesně, jako jimi plasticky vytvořil autonomní, na faktografickém základu už nezávislé epické typy.

Fejetonní a časový román představovaly na počátku třicátých let, spolu s baladickou sociální beletrií, aktuální podobu takzvaného společenského románu, jehož velký rozmach a diferenciaci, spadající do druhé poloviny tohoto decenia, takto ohlašovaly i připravovaly.

LITERATURA FAKTU

Literaturou faktu se tu nemíní ani takzvaná věcná literatura (ve významu „non-fiction“ nebo dokonce „Sachliteratur“), ani beletristika vznikající epizací reportážního základu, nýbrž určitý osobitý typ umělecké literatury. Vymezujeme-li však českou literaturu faktu třicátých let takto, pak třeba ihned dodat, že nemáme na mysli ani prostou odlihu klasické podoby této prózy, která se v praxi i teorii ustavila jako avantgardní proud v sovětské literatuře dvacátých let — i když tu určité analogie a někdy i genetické souvislosti bezpochyby existují.

Próza zmíněného typu neznamenal v českém písemnictví třicátých let víc než epizodu, postrádající nadto jakýkoli sjednocující estetický program; jakkoli však šlo o náběhy, byly to náběhy kvalitativně nové, pro další vývoj české prózy podnětné a s několika pozoruhodnými a trvalými výsledky.

Radikální novost této koncepce spočívala v úsilí dojít k umělecké próze jinými cestami než prostředky tradiční, tj. fiktivní epiky (uzavřeným příběhem, napínavými zápletkami, dějem soustředěným kolem hlavního hrdiny, typizací charakterů, popřípadě jejich psychologizací, atd.), a to zvláštním opracováním fakt. Tato zásadní orientace na fakt vyplývala z jednoznačného uznání nadřazenosti faktické skutečnosti i nad nejsuggestivnějšími výtvary fantazie a obrazotvornosti — v tomto smyslu byla tedy literatura faktu uvnitř avantgardní prózy protiváhou nejen proudu elementární epiky (Vančura), nýbrž především prózy imaginativní (Nezval, Konrád, Paulík); přesvědčení o prioritě fakticity kořenilo jak v úžasu nad nevyčerpatelnými a šokujícími proměnami, jimiž skutečnost ustavičně hýří (skutečnost vždycky zaskočí umění), tak v optimistické důvěře v přetvářecí možnosti lidské praxe.

Novému typu prózy šlo v podstatě o ozvláštnění jeho vlastních inspiračních zdrojů, jež beze zbytku tkvěly v objektivní realitě. Ověřitelná konkrétní fakta a autorovy autentické zážitky měly být vybírány, montovány, komponovány a syntetizovány v celky vyššího řádu tak, aby byly ve svém úhrnu pocíťovány jako umělecká celistvost. Cílem tedy nebyla podrobná informace o určitém okruhu faktu jako v reportáži, nýbrž zpráva o údělu člověka v jeho době. Tento hlubší smysl textu měl vyjevovat přímo sám tvar, autorovo zacházení s fakty — ani zdůrazněná poznávací funkce této prózy nezůstávala tedy u pouhého obtisku skutečnosti. Slohová vynalézavost a cílevědomá „zatíženost“ formy (forma není ani okrasou, ani jen nutným prostředkem, nýbrž součástí obsahu) byla tak implicitně obsažena v samé metodě.

Jakýsi předstupeň literatury faktu představovaly u nás montáže dokumentárního materiálu a vzpomínek přímých svědků ruské únorové a říjnové revoluce 1917, jež usilovaly pravdivě zhodnotit úlohu českých legií a mířily proti oficiální legionářské literatuře (Jaroslav Kratochvíl: Cesta revoluce, 1922; Joža Řepka v ediční spolupráci s Václavem Kaplickým: II. sjezd československého vojska na Rusi, 1928); na tyto sborníky navázaly později další knížky, jednak Kratochvílův dokumentární obraz jeho soudního procesu s R. Gajdou (Jménem republiky?, 1928), jednak už skutečná ukázka literatury faktu, *Gornostaj VÁCLAVA KAPLICKÉHO* (1936, psáno ve dvacátých letech), která filmem kratičkových výjevů z let 1916–1920 interpretovala roli českých vojáků na Rusi jakožto tragickou. Tento étos boje za pravdu, zpravidla blíže či vzdáleněji kroužící kolem vztahu českého člověka k revoluční realitě zrozené v Rusku, byl vůbec základní pružinou a tím i specifickým rysem české literatury faktu.

Jejím jediným stoupencem vsuktku programovým (a mimo to též celoživotním) byl v českém písemnictví JIŘÍ WEIL. Dílo tohoto soustavného a zasvěceného informátora o soudobé sovětské literatuře a též jejího překladatele souviselo s klasickou literaturou faktu přímo a podstatně, na její programatickou základnu je však převádět nelze. Weil, poeta doctus, hledal pro svou tvorbu cílevědomě poučení i jinde; v anglickém románu 18. století a v ruském románu 19. století, v metodách naturalistické prózy a ve zkušenostech současné reportáže, kterou sám, hlavně ve třicátých letech, hojně psal. Jeho prvním pokusem o románovou prózu koncipovanou na osnově literatury faktu byla kniha *Moskva-hranice* (1937). Jejím pravým „hrdinou“ je rytmus nové epochy v dějinách lidstva, jak jej tu představuje všednodenní, detailně zobrazený pracovní chod sovětské metropole na začátku druhé pětiletky (román končí zavražděním S. M. Kirova v prosinci 1934); její podstatnou formou je symbolický cestopis (putěšestvije) do „zaslíbené země“, již se tenkrát SSSR zdál nejen pracovníkům v mezinárodním revolučním hnutí, nýbrž i mnohým z těch, kdo krizi soudobé západní civilizace tíživě pocítovali jako krizi vlastního životního postoje a programu — tato symboličnost vyrůstá z podloží mnoha konkrétních cest různého účelu. Teprve na řetězec faktů, situací, zážitků je pak zavěšeno a kontrapunkticky propleteno několik ústředních lidských osudů, v podstatě modelových postojů k sovětské přítomnosti; někdy se odtud Weilovo podání vychyluje až k mytizaci a patetickému žalozpěvnému lyrismu (v partu profesionálního revolucionáře Herzoga), někdy ještě pracuje tradičními romaneskními schémata, ovšem sloh, založený důsledně na syntaxi hovorové řeči, knihu sjednocuje, dává vystoupit faktografické základně všední skutečnosti. Weil zpodobil realitu sovětského zřízení jako rozporuplnou; vedle mohutného vzestupu sovětské země s jejím kolektivním pracovním entuziasmem zachytil, opět montáží reálných detailů, poprvé v české literatuře i počátky stalinismu s jeho novou hierarchizací společnosti, která naplňovala lidského jedince ve vztahu k okolnímu světu strachem a bezradností. Na Moskvu-hranici navázal Weil románem *Dřevěná lžíce* (psáno 1937–1938, vydáno až 1992).

Živelně a svérázně inklinoval k literatuře faktu také rychle vyzrávající příslib české prózy JOSEF KO-COUREK, a to především svými posledními pracemi, které, jako převážná většina autorova díla, vyšly až dlouho po jeho předčasné smrti (zemřel roku 1933 ve 24 letech). *Kalendář, v němž se obracejí listy* (1937, psáno 1931) byl prvním krokem na autorově cestě od lyrismu k literatuře faktu, a už proto je slohově eklektický; modelování postav prozrazuje ještě někdejší autorovo expresionistické východisko, patrný je vliv techniky filmového scénáře, reportážní úseky stojí vedle scén ilustrativně beletristických, avšak určující rovinou knihy se už stalo faktografické defilé jednotlivých případů bídy, sociálního bezpráví, zneužívání politické moci a marné revolty, jež dohromady složily svědecký obraz životního pulsu a životní úrovně podkrkonošského vesnického organismu koncem dvacátých let. Obraz silokřivek probíhajících v jiném sociálním organismu, tentokrát v národnostně smíšeném společenství severomoravských maloměst a vesnic, podává prostřednictvím několika osudů životních bouřliváků a ztroskotanců poslední Kocourkova próza *Zapadlí vlastenci 1932* (1961, psáno 1932–1933). Tato kniha deníkového rázu výrazně posílila moment zážitkové autentičnosti Kocourkovy metody, aniž se autorova osoba musela stát ústředním, dostředivým aktérem prózy; autorova funkce je nyní být koordinátorem a filtrem fakt a prožitků a ironickým soudcem nad společností i nad sebou samým. Proud svědecké výpovědi tím zároveň získal ráz komentáře, který sarkasticky demaskuje především prostředky a cíle nacionalismu jak německého, tak českého, a travestuje falešné, tj. oportunní a konformní postoje zaujímané v životních podmínkách natolik tíživých, až proti nim prostředí Raisova probuzeneckého románu (na nějž Kocourkův titul naráží) působí jako idyla.

Vedle této prózy avantgardní proveniencí existovala tu geneticky odlišná větev literatury faktu osnovaná monograficky, takzvaná románová biografie (biographie romancée), specializující se na portréty významných, především uměleckých osobností na pozadí společenských a tvůrčích svárů doby, v níž tyto postavy žily a pracovaly; pro svou oblíbenost u čtenářů se tato větev stala dodnes plodným prozaickým druhem. Zakladatelská díla žánru byla ještě namnoze koncipována jako práce historické nebo literárněhistorické (L. Strachey,

A. Maurois, J. Tyňanov, S. Zweig aj.), z nichž teprve čtenářské přijetí činilo součást písemnictví krásného — bezpochyby i z toho vnějšího důvodu, že samým námětem těchto biografii byl převážně pohnutý život umělců, popřípadě též rozporuplný proces, z něhož se umělecké dílo rodí. Počínaje třicátými léty, kdy se stala módou, vzdalovala se románová biografie čím dál tím víc od svého východiska a ztrácela ve své většině ráz literatury faktu. Nad pracemi původního zaměření nabyly převahy více či méně zručné beletrizace čtenářsky atraktivních míst ze životopisu velkých osobností; akcent se přenesl z „biografie“ na přívlastek „románová“, z tvorby na umělcův lidský úděl, vlastní badatelskou průpravu nahradily poznatky z druhé ruky nebo rovnou dohady, umožňující nezávazný beletristický pohled do „klíčových dírek“ pracoven a ložnic.

Předznamenána i provázena početnými překlady z evropské produkce tohoto rázu, zkonstituovala se česká románová biografie asi v polovině třicátých let, a to převážně v módní, beletrizující podobě — tak ji aspoň představují oba tehdejší specialisté v tomto oboru, V. Drnák a J. Humberger. Knihy VLADIMÍRA DRNÁKA jsou zajímavým, leč polovičatým pokusem JANA VÁCLAVA ROSŮLKA vybědnout pod novým uměleckým jménem z vlastní dosavadní rutinovanosti a líbivosti. Jeho barvitě romaneskní životopisy (*Hlavou proti zdi*, 1934, o V. van Goghovi; *Španělská rapsodie*, 1935, o F. Goyovi; *Manžel slavné ženy*, o J. Němcovi a jeho médiem o B. Němcové; *Stín přes paletu*, 1940, o P. Gauguinovi), zajímavější se především o vztah mezi umělcem a vládnoucí společností, vyznívají v obhajobu umělcovy výjimečnosti a v odsudek tuposti a sobectví majetného publika. Ve srovnání s V. Drnákem se biografie JAROSLAVA HUMBERGRA (1902–1945; *Mikuláš Dačický z Heslova*, 1934, *Prokop Diviš*, 1937, *Petr Brandl*, 1938) rozpadají na dominující, úzce vymezený monografický part, který dává přednost popularizaci postavy před výraznější autorskou koncepcí této postavy, a na part zobrazující dějinný kontext běžnými metodami soudobé historické beletrie. Vedle Drnáka a Humbergra podílela se v třicátých letech na vlně životopisných románů ojedinelými pracemi i řada dalších autorů: GABRIELA PREISOVÁ *Zatoulanou písní* (1932, o J. L. Dusíkovi) uzavřela své celoživotní dílo; VOJTĚCH MARTÍNEK opřel psychologický výklad svého *Zrádce národa* (1936, o K. Sabinovi) ze všech nejspolehlivěji o dokumentární materiál, ten však zcela nezvládl umělecky; MIREK ELPL na své cestě za epičností pojal román *Marco Polo* (1937) i povídkový triptych *Objevil jsem nebe* (1938, o G. Brunovi, T. Brahovi a G. Galileim) aktuálně jako tragédie lidí, kteří do své doby přišli s poznanou pravdou předčasně — aniž se mu zároveň zdařilo sloučit biografickou a historickou část v jediný tvar; jako imaginativní biografii o zrodu básníka, v níž se nedostatek známých životopisných faktů kompenzuje shluky dobových reálií, koncipovala svůj máchovský román *Chlapec a harfa* (1937) SONJA ŠPÁLOVÁ (nar. 1898); v próze *Mariola* (1940) osvěžila stavbu svých ilustrativních kronik postupy životopisného románu HELENA MALÍŘOVÁ, když na pozadí vývoje evropského divadla 19. století načrtla několik pestrých lidských osudů (mj. M. Kopecného, Debureaua aj.) propadlých Thálii.

Vedle módní románové biografie se i nadále psal jí příbuzný a zavedený epický útvar, takzvaný klíčový román. I zde je autorovým záměrem zdobovat existující postavy, zdobuje je však pod krycími jmény, aby svými aktéry mohl učinit už své současníky, aby měl větší možnost soudu (o který vpravdě jde) a aby mohl bez omezení křížit plán historický s fiktivním plánem jakékoli (například psychologické) proveniencie. Koncem třicátých let pěstoval klíčový román soustavněji dotud psychologický povídkář a nenáročný humorista a fejetonista FRANTIŠEK SKÁCELÍK (1873–1944; autobiografický *Venkovský lékař*, 1937, *Architekt Malota*, 1938, těžící z rozhraní 19. a 20. století z prostředí F. X. Šaldy, R. Svobodové a Z. Braunerové; *Opustíš-li mne...*, 1940, zasazený do dvacátých let, do okruhu kolem V. Dyka a A. Procházky); přepis někdejších uměleckých a politických zápasů, sloužící mj. k vyzdvižení vlastní Skácelíkovy role v nich, proložil autor agitací pro praktické křesťanství a kritikou současnosti z hlediska ortodoxního katolicismu. Obdobně silný autobiografický zřetel jako romány Skácelíkovy obsahují i obě klíčové prózy, které zašifrovávají vztahy mezi postavami z české literární a umělecké levice: *Zlatý oblak* (1932) od STANISLAVA K. NEUMANNA a *Dech na skle* (1938) od JOSEFA HORY; obě knihy přitom stavějí, adekvátně talentu obou autorů, nikoli na bázi románové

epiky, nýbrž na základně lyrizujícího fejetonu. Ke skutečné umělecké výši se česká románová biografie vzepjala až za okupace.

ROMÁN LIDSKÝCH MNOŽIN

Utkvělou inspirací beletrie celých třicátých let se stala sama skutečnost jako taková, základním básnickým problémem její poznání: odtud například vznik *tak vyhraněného žánru, jakým byla noetická próza, nebo* tendence včlenit do beletrie konkrétní data o skutečnosti, jak se to prakticky projevilo v próze obecně, ovšem zvláště soustavně v útvarech na pomezí beletristiky a žurnalistiky a neoriginálněji v takzvané literatuře faktu. Součástí tohoto základního úsilí byla běžně snaha pracovat pokud možno objektivnějšími metodami než doposud, ke slovu se proto v umělecké tvorbě více než dřív dostávaly ucelené poznávací systémy a z nich zejména dialektický materialismus (v společenské próze) a psychoanalýza (v psychologické a imaginativní próze); objektivace měla s sebou přinést úhrnnější postižení poznávaných jevů.

Hlavní poznávací nápor, ke konci desetiletí zřetelně se stupňující, soustředila próza třicátých let na soudobou společenskou skutečnost, tzn. na strukturu society a na člověka v jeho sociabilitě; z potřeb současnosti vyrůstala a na její otázky odpovídala tato próza i tehdy, obracela-li se — to ovšem sporadicky — do minulosti (Malířová, Trýb aj.). O nevidanou koncentraci tolika uměleckých sil, rozdílných ideově, stylově a generačně, na jednu námětovou a žánrovou oblast se zasloužily vyhocené hospodářské, sociální a politické rozpory současného světa, jež znemožňovaly privatizaci člověka a činily jeho postavení krizovým (viz příznačné názvy soudobých románů jako *Na rozcestí, Lidé na křižovatce, Slepá ulička* aj.), dále podstatnější podíl lidu na dějinném vývoji, ale zároveň rostoucí moc společenských institucí a civilizačních mechanismů nad jedincem, a konečně sám slibný rozvoj vědeckého poznání společenských sil, jenž rýsoval i cesty vedoucí k proměně jejich přítomného stavu všeobecně kriticky přijímaného. Mocně však spolupůsobila také okolnost, že si moderní česká próza sice v minulých deceniích vypěstovala jemné metody k poznání soukromého člověka (zvláště v introvertním monografickém románu), avšak při zobrazování nadosobních sociálních organismů zatím dospěla převážně do stadia představovaného realistickou kronikou a generačním románem, pokud se ovšem nepokoušela přizpůsobit novému poslání starou metodu individualisticko-psychologickou. Třicátá léta plynule navázala na tato východiska, která pak jako mateřská znaménka lpěla i na pokusech nejmodernějších — známka toho, že se všeobecný rozmach společenské prózy v podstatě nedostal přes svou expozici; v tom je tragika tohoto žánru, že hledání vlastních a danému cíli adekvátnějších prostředků příliš brzy přerušil vnější zásah, okupace (srov. torza cyklu Kratochvílova, Poláčekova, Vančurova, cyklus M. Pujmanové dokončen po válce ve zcela změněných poměrech, zhačené individuální tvůrčí záměry, například Řezáčův plán na společenskokritický román *Zajíc*, atd.).

Nejvhodnější žánrovou základnu pro vašeš poznat přítomnou societu poskytl české próze samozřejmě román, a to svou schopností syntetizovat (rozličné druhy informací, postupů, zorných úhlů atd.) a sobě vlastní extenzitou (časovou, prostorovou, problémovou atd.). Román, přechásto ve své cyklické podobě (Klička, Kopta, Kratochvíl, Křelina, Malířová, Martínek, Nový, Poláček, Pujmanová, Vančura aj.), se stal v podstatě synonymem této prozaické oblasti, a tak i dominantním žánrem současné beletrie vůbec (příznačně i žánrem, jímž autoři debutovali). Ve srovnání s ostatními, po všech stránkách vyhraněnějšími typy české prózy třicátých let, byl společenský román bezesporu difuznější, už pro široké pole vlastní působnosti a pestrou početnost svých pěstitelů, přesto však nebyl amorfní. Jako historický celek jej lze charakterizovat několika znaky, a to jak vzhledem k takzvanému sociálnímu románu minulého období, tak vzhledem k ostatní soudobé próze, neboť ani ona svým zaměřením, látkou nebo postojem povětšinou nepostrádala vztah k společenské realitě.

Předně byl rozmach společenského románu připraven obecnou renesancí epiky na rozhraní dvacátých a třicátých let, popřípadě ustavením sociální baladické prózy; tady získal přicházející společenský román svůj objektivně epický základ, zkušenost cyklického rozvíjení tématu a vidění člověka jakožto exponenta nadosobního řádu (současný společenský systém byl tu ještě nazírán celistvě, právě jako baladické zlo — dlouhodobá tradice básnické balady v českém písemnictví se nezapřela), exponenta nikoli už jen determinovaného, nýbrž i revoltujícího. (Například Vančurova tvorba se po průzkumu samé skutečnosti jako vlastní materie básnického poznání v Hrdelní při víc a víc historizovala, zároveň s tím přecházela od subjektivně epické faktury k epice objektivní a nakonec se i cyklizovala.) Druhým předpokladem rozmachu společenského románu byla široká emancipace novinářské beletrie a reportáže, vedoucí ke zrodu takzvaného časového románu, který zkoušel klenout fiktivní děje nad půdorysem politických aktualit a mohl tak sociální beletrii inspirovat vyostřenou časovostí a záměrnou společenskou aktivitou; takzvaný fejetonní román zase (dílem Poláčkovým) propracovával metodu, jak zobrazit určitou sociálně kompaktní vrstvu lidí právě sub specie této kompaktnosti.

Proti předchozímu sociálnímu románu se týž žánr v průběhu třicátých let znatelně zkolektivizoval, zideologizoval a diferencoval. Nejpodstatnějším z těchto rysů byla kolektivizace, jež přinesla obrat od jedince k různým systémům jedinců (rodina, rod, generace, sociální vrstva, třída, řád aj.), popřípadě k nadosobním jevům, které jedince podmiňují a sdružují (práce, půda, civilizační technika aj.); odtud i v názvu použitý termín román lidských množin. Na rozdíl od determinismu a biologismu naturalistické školy, kterou rovněž zajímal chod a vliv sociálních organismů, postihoval nový společenský román skutečnost dialektičtější a sociologičtější. Kolektivizace žánru přivodila jeho polyfonnost: ať už se určitá sociální jednotka stala sama předmětem poznání, nebo byla zvolena pouze za médium, jímž pak byly nazírány společenské organismy vyššího řádu (například konfrontací rodinných buněk se v Lidech na křížovatce M. Pujmanové nebo ve Slepé uličce V. Řezáče zobrazuje boj tříd), otáčel se román lidských množin ne už kolem jedné, ale zároveň kolem několika kompozičních os; programovým usilováním o jistou komplexnost obrazu byla próza blíže i proměnlivé složitosti života. Hlubší obsah polyfonnosti tkvěl pak v zrovnoprávnění jednotlivých postav příběhu se samým jeho tvůrcem, popřípadě vypravěčem; jednotlivé postavy byly akcentovány ve své svébytné a na autorovi jakoby už neodvislé totožnosti. — Ideologizace společenského románu byla stejně výrazným jevem jako jeho kolektivizace, avšak nikoli už jevem tak častým. Vznikla v podstatě dotažením aktualizáčních tendencí žánru: vedle obrazu jisté skutečnosti se nabízelo i jisté konkrétní řešení jejích bolavých míst, popřípadě řešení už samo predestinovalo podobu onoho obrazu; při této ideologizaci značně působily programy některých politických stran (hlavně komunistické a agrární). Ideologizace ovlivnila v románech hlavně námětovou a motivickou rovinu a stejně tak i funkční a charakterovou hierarchizaci figurálního obsazení, avšak zasáhla stejně i složky nižší, i složky zdánlivě indiferentní (v tomto smyslu se například příznakově užívalo dialektu v ruralistické próze). Nejvýrazněji a nejcelistvěji se ideologizační tendence projevíly v socialistickém realismu a v ruralismu. Ruralistická próza (organizovaná hlavně v edici *Hlasy země*, 1935–1944, a podpořená teoreticky sborníky *Básníci selství*, 1932, a *Tváří k vesnici*, 1936) usilovala modernizovat dosavadní regionální román nejen tematickým příklonem k proměněné tvářnosti popřevratové vesnice, ale i až patetickou heroizací selského stavu (ve vědomé opozici k proletářské literatuře) a glorifikací půdy a rodu jako neměnných hlubin bezpečnosti v současném rozvráceném světě. Pokud rovnou nepředváděla vesnici v zidealizované, ba zidylované podobě, převáděla její vnitřní rozpory na svár dobrého prý venkova a zkaženého města. Socialistickorealistická próza (jejíž teorii rozpracovávala hlavně skupina Blok v časopise U) vyvozovala tvůrčí důsledky z přesvědčení svých tvůrců, že vývoj směřuje k socialismu jakožto optimálnímu řešení konkrétních společenských rozporů současnosti. Próza měla proto zpodobovat skutečnost v této dynamice a v této perspektivě, a to prostředky realistické typizace, jaká i do jedinečného příběhu či charakteru dovede shrnout podstatu společenského proudění doby. Skrze tuto sociální aktivitu vedla cesta, již se i próza stávala přímou a utilitární součástí široké revoluční praxe, uspišující příchod nové společenské epochy. — Paralelní a soustředěný zájem mnoha rozličných

tvůrčích individualit o prózu lidských množin, objevování a průzkum nových objektivacních médií a inspira-
tivní zkušenost cizího sociálního románu (hlavně sovětského a amerického) vedly k silné diferenciaci žán-
ru co do funkcí; tak se z masy společenské prózy vytřídily speciální druhy, jako například sociologický román
(Z. Němeček, K. Poláček), pracovní román (B. Klíčka, J. Knap), rodová saga (V. Vančura) aj.

Krátké období třicátých let neumožnilo víc než vyzkoušet vývojovou nosnost jednotlivých východisek teh-
dejšího společenského románu. Některé modely se ukázaly jako obdyté, jiné prokázaly možnost vnitřní obrody.

Jako definitivně překonané stadium se jevil typ románu moralisticko-osvětového (analogicky byl
například ve sféře historického románu mrtev jeho typ buditelský), jak jej reprezentoval hlavně KAREL
SCHEINPFLUG (1869–1948; romány *Motýl ve svítlně*, 1930, *Babylónská věž*, 1932, *Nevolnictví těla*, 1934,
povídkový soubor *Mluvící stěna*, 1931). Náměty o škodlivosti vášní a o síle mravního a sociálního zla, tolik
oblíbené v naturalistické próze, zpracovával zde Scheinpflug formou mravolichných příběhů sestroyených tak,
aby přímo agitovaly za ideu ušlechtilé a obětavé humanity a s tím hned nabízely praktické návrhy na reformy
například manželství, vztahů mezi bohatými a chudými atd. Tytéž tendence zabarvily i jistou část dobového
vesnického románu, a to hlavně práce začínajících prozaiků, kteří už pro svou nezralost byli náchylni k sche-
matičtějším románovým postupům; tito autoři však sami po čase hledali umělecky plodnější východisko. Ha-
náký autor JOSEF KOUDELÁK (1906–1960) se koncem dvacátých let představil jako lyrik. V popisných
partiiích svého románového dvojdebutu (*Vrata tmy*, 1932, *Na dřevě kříže*, 1932) na tyto počátky bezprostředně
navázal, avšak fabule a figur, sloužících k zobrazení erotických vztahů na vesnici, využil bezprostředně k mor-
alistickému odsouzení rozkladného prý vlivu městského životního stylu a ke sdělení vlastních návrhů na
reformu vesnických poměrů. Nové impulsy poskytlo Koudelákově literární práci dokumentaristické hledisko
(v románě z národnostně smíšeného severomoravského pomezí *Hraničáři*, 1934). Obdobný obraz skýtá i próza
jiného regionalistického autora, FRANTIŠKY PECHÁČKOVÉ (1904–1991), která své romány s ženskými
hrdiny a se silným prvkem empirickým a úže autobiografickým situovala na moravské kopanice. Její debut
Jobovy děti (1934) je jediným sledem záznamů o kruté dětské bídě; podávajíc místo epické evokace spíše
usvědčující referát o trpké realitě a v něm až pedagogicky probírajíc téma o vztahu dospělých a dětí, projevila
Pecháčková vlastní stanovisko komentářem a mravním apelem v duchu tradiční křesťanské zbožnosti. Z téže
metodické základny vyrostla i další autorčina kniha *Země miluje člověka* (1936), bohatěji však instrumentova-
ná dějově a nabízející už kladné východisko tam, kde zprvu nalézala příčinu prokletí, totiž ve věrnosti
chudých půdě, z níž vzešli. Teprve baladickou sevřeností a básnickou organizací na základě pateticky
vznosného postexpresionistického lyrismu v další knize (*Slaměný dům*, 1938) odpoutala se Pecháčková od
původní skladby svých prvních románů. Historizující a přitom umělecky nejzdařilejší podobu moralisticko-
osvětového románu vytvořil ANTONÍN TRÝB rozměrnou prózou *Císař chudých* (1935; k němu 1937
nauková brožura *Dioklecián a jeho doba*); román, těžící z historie mocenských bojů mezi antickým Římem
a křesťanstvím v 3. století, korespondoval námětově jak s oblíbeným tématem soudobé evropské prózy, tak
s dobovým a ideově akcentovaným zaujetím české meziválečné prózy pro tematiku jugoslávskou (Dioklecián
se narodil v Dalmácii a vládl převážně ze svého splitského paláce). Knihou autor bezprostředně pokračoval
v intencích svých předchozích próz s východními látkami: usíloval určit vhodný model pro životní postoj
svých současníků v jejich dialogu s převratnou dobou a přispět k posílení veřejné mravnosti. K tomu cíli
pracoval Trýb na úkor epické invence formou dialogického ideového sporu (k vyslovení morálky) a kumulací
reálií a mnoha epizodních figur (k oživení doby v její mnohotvárnosti, atmosféře, ruchu). Ústřední postavou,
kterou spolu s antikou rehabilitoval, plédoval Trýb pro toleranci, altruistickou aktivitu, harmonii prostoty
a mravní řád. (K současnosti mluvil nepřímě také VLADIMÍR NEFF v malebném a literárně ohlasovém
historickém románu *Lidé v tógách*, 1934, situovaném do Vespasiánova Říma 1. století.)

K polovičatým výsledkům vedla tendence využít pro cíle společenského románu vypracované už metody
analyticko-psychologické: sociální osudy jedinců byly tu nazírány spíše jako důsledek jejich vnitřní

danosti a psychologického ustrojení nežli jako funkce společenských protikladů, zorný úhel monografického hrdiny omezoval diagnózu sociálních faktů co do šíře a přesnosti, běžný byl rozpad na zajímavé charaktery a vedle nich probíhající společenské procesy, epickým demiurgem zůstával jedinec, jehož obraz musel být navíc doplňován sociálně kritickými glosami na adresu soudobého stavu společnosti. Zvláště výrazně ztělesnil tento prozaický typ KAREL NOVÝ, autor úzce spjatý s tradicemi vesnického realismu a impresionistického, náladového lyrismu. *Modrý vůz* (1930) patří do početné řady těch románů, které se ve snaze osvětlit bezprostřední příčiny neblahé přítomnosti vracely pro odpověď do zcela nedávné minulosti: Modrý vůz kriticky do období zrodu první republiky a bojů o její podobu. S touto orientací knihy pak koexistovalo Nového pravé východisko: už předválečnou literaturou (především Olbrachtem) fixovaný ideál volného života v souladu s přírodou, v jehož nárazech se pak uskutečňuje ta největší revoluce — uvnitř člověka. Z pojetí života jako nespoutatelného a nepředvídatelného proudu událostí vykristalizovala i základní situace autorových próz, která záhy nabyla platnosti jako závažná společenská výpověď: člověka zavádějí nahodilosti života vždy znovu a znovu na křižovatku, z níž vedou cesty zase jen na další rozcestí. *Peníze* (1931), jež v autorově díle zahájily sérii románových studií o zkázném tlaku velkoměsta na prostého člověka, jsou rozlomeny na uvedené deterministické téma a na psychologickou kresbu lidské duše ovládané zločinem. (V sociálních baladách *Chceme žít*, 1933, a *Na rozcestí*, 1934, zobrazil autor hospodářskou krizi jako hrozivý rámec pro rozvíjení jedinečných dispozic člověka.) Pokusy překonat dualismus psychologizující monografičnosti a sociologizujícího románového kolektivismu daly se u Nového na kronikářské bázi, jak je toho názorným příkladem proměnný ráz jeho trilogie *Železný kruh* (*Samota Křešín*, 1927, *Srdce ve vichru*, 1930, *Tváří v tvář*, 1932), situované na rodné, inspirativní Benešovsko prvních dvou desetiletí. Realistický obraz ze života zvláštního společenského organismu, jaký představuje samota složená ze tří chalup, je rytmován prostým uplýváním času, nikoli osudem některé z postav (1. díl); pak (v 2. dílu) následuje monografizace, soustředění tématu kolem autobiografického hrdiny, jež málem mění tuto část cyklu na studentský románek šrámkovského ladění, a zároveň baladizace námětu, jejímž prostřednictvím výrazně zasahují do děje nadosobní mocnosti, stín Konopiště (tj. habsburského císařského rodu) a stín samoty Křešín (jejíž obyvatelé byli zatím povětšinou rozprášeni do světa); posléze (3. díl) jsou jednotlivé lidské úděly traktovány v rámci válečné kroniky, která často pracuje — v souvislosti s dobovou konvencí — s dokumentem, v níž je však řeč faktů vyvažována exaltovaným stylem předpovědí o slavné popřevratové budoucnosti českého národa. Metodu tohoto dílu rozvinul pak logický doplněk regionální linie autorova díla, román *Atentát* (1935), rekonstruující dokumentárně i beletristicky, zde však s oslabenou věrojatností, atentát na konopištského pána, arcivévodu Ferdinanda, a místo tohoto činu uprostřed evropské a zvláště balkánské politiky.

Obdobné postavení jako tvorba K. Nového zaujalo na mapě dobového českého písemnictví i dílo BENJAMINA KLIČKY. Také ono se rozvíjelo na základně analytického psychologismu, obohaceného v Kličkově případě o silný deziluzivní moment a satirický akcent, a tuto podstatu pak modifikovalo k novým funkcím nebo na ni štěpovalo starou tradici generačního románu. Ještě monograficky je založen román *Ejhle, občan!* (1934), epos o marném boji vesnického prostáčka s amorálním velkoměstem, jenž ústí do výsměšného happy endu o kapitulaci čistoty a do kritiky doby, která zkonfekčuje lidské postoje, ideály, vkus; modelaci hlavní postavy, patetizaci chudého člověka pomocí perifrastického lyrismu a expresivní odsouzení bídné současnosti — to vše spoluvytvářel vliv V. Vančury.

Románu lidských množin však nepostačovalo jen zvolit jistou látku a dedukovat z ní mravně osvětářský apel nebo na ni uplatnit monografické hledisko, jenom dodatečně rozšířené o sociologický aspekt; těžiště jeho úsilí tkvělo v celostním uplatnění objektivních nadosobních médií. Tato média sama o sobě poskytují však pouze formální hledisko pro katalogizaci tohoto rozlehlého prozaického odvětví — teprve spjata s určitými románovými modely vytvářejí silová pole, která svým způsobem sjednocují rozličná díla rozličných tvůrčích individualit; osobní autorské přístupy přitom však dominují.

Jedno silové pole se vytvořilo kolem generačního románu. Ten skrze osudy lidí náhodně spjatých letopočtem narození, tedy biologicky, anebo skrze osudy hned několika takových vrstev, jež jsou k sobě zpravidla v synovském a vnukovském poměru, zobrazuje přetvářející tlak určité historické konstelace, již jsou jedinci, bez možnosti volby, vydáni na pospas. Generace je subjektem díla, hněte své příslušníky ke své podobě, zároveň však i ona je ještě podřízena silám účinnějším a univerzálnějším. V prvotní fázi generačního románu to byly hlavně mocnosti neproměnné, později jevy proměnné, tj. historické.

Nejvýraznějším představitelem první větve se stala ANNA MARIA TILSCHOVÁ, která generační román vůbec v české literatuře ustavila diptychem *Stará rodina a Synové*; v této linii pokračovala i v třicátých letech, a to hlavně prací *Matky a dcery* (1935), v níž demaskovala především imanentní opakovanost mezigeneračních vztahů, stírající jedinečnost lidských reakcí. Generační a rodové určení bylo u Tilschové vždy přítomno aspoň latentně (v pražském románu *Alma mater*, 1934, a v maloměstském románu *U modrého kohouta*, 1937), jako jedna z determináčnických sil (prostředí, sex), jež dohromady skládají neovlivnitelný osud; tímto prizmatem se člověk deheroizuje, jeho energie klesá na pitvorné živoření. Schéma tohoto typu generačního románu uplatnil ve své knize o rozkladu měšťanských rodin *Dva u stolu* (1937) také VLADIMÍR NEFF.

Představovala-li Tilschová naturalistický pól generačního románu, pak barokista Jaroslav Durych a básník selských generací a rodů František Křelina reprezentovali jeho pól metafyzický: poslední příčinou věcí je Bůh. JAROSLAV DURYCH, který koncem dvacátých let dosáhl svého tvůrčího vrcholu (větší a menší valdštejnskou trilogií, knihami *Bloudění a Rekviem*), přesunul v třicátých letech těžiště své aktivity z oblasti umělecké do oblasti ideologické a kulturněpolitické. V jeho tehdejší literární práci začala převažovat linie úvahová, esejistická a publicistická, která si svou účelovou tendenčností připodobňovala i druhou, slábnoucí linii beletristickou. S tím také ztrácelo autorovo antinomické vidění reality na básnické intenzitě a obrazné projevy těchto antitezí pak nabývaly častěji podoby poetických rekvizit; protiklad ducha a hmoty, nebes a země, světla a tmy, vyháněný do mrazivé absolutnosti, promítal se do nelomených postav buď abstraktně andělských, buď rafinovaně ďábelských. Oba romány ze souborového života, *Paní Anežka Berková* (1931) a *Píseň o ráži* (1934), vyklenuly nad osudy rodinného organismu, sjednoceného tajemnými pouty, autorův ideál duchové lásky a krásy, která je však ustavičně ohrožována temnými smysly a musí se bránit stopám pozemskosti a člověčiny; zvláště v první z obou knih rozměnil Durych tento ideál až v lekce z katolické mravouky, a ani v jedné z nich nenašel adekvátní způsob, jak čistě epicky zpodobit předpokládanou životní iracionalitu. (Až politické povahy nabyla ideologizace autorovy epiky v románu o vpádu Pasovských do Prahy v roce 1611 *Masopust*, 1938.) FRANTIŠEK KŘELINA (1903–1976) se dvěma větami volné a nedokončené trilogie, *Hlas na poušti* (1935) a *Puklý chrám* (1936), pokusil zobrazit, jak vypadá venkov, když se začne odvracet od Boha a odvrhne starost o svůj život nábožensko-mravní, když se tedy začne rozvracet ve svých kořenech. Jako svět rozvratu je představena především česká převratová a poprevratová společnost, jejíž ostrá sociální kritika zprava, provázená vybidnutím k nápravě, se tu podává. V *Hlasu na poušti* vedl Křelina dělící čáru mezi kladem a zápořem ještě převážně v duchové rovině: věrnost k půdě, poutající na sebe tvořivou posloupnost generací, a důvěrné spočinutí v Bohu ztělesnil ústřední postavou poutníka jdoucího neúchylně za pravdou a spravedlností, zatímco v *Puklém chrámu*, zobecniv pamfletické názvuky předchozího svazku, své téma zcela zideologizoval a zpolitizoval v duchu ruralistických zásad: základní rozpor se spatřoval mezi racionalistickým a komunismem ovlivněným městem a mezi zbožnou a staré jistoty bránící vesnicí. (Psychiku vesnických lidí, jak je formována rodným krajem, ale také deformována údělem bezmezní dřiny, osvětlil Křelina, mnohde pronikavě, v povídkovém souboru *Jalovčí stráně*, 1937.)

Hlavním představitelem generačního románu, v němž je jedna determinativní realita, generace, plně určována rovněž historicky, dobou, se v české meziválečné próze stal BENJAMIN KLÍČKA, a to cyklem *Generace* (*Jaro generace*, 1928, *Jedovatý růst*, 1932, *Na vinici Páně*, 1938). Jeho postavy demonstrují strhující moc převratných dějů od počátku století až do konce roku 1938; cyklus zůstal při trilogii zřejmě jen pro

autorovu smrt (1943), neboť v posledním svazku ponechal Klička děj otevřen. První díl vyšel v podstatě z díla A. M. Tilschové: základní půdorys je ještě dán generační diferenciací uvnitř jedné rodiny, k němu však přistoupilo další generační seskupení (trojice přátel), jež se rekrutuje z rozličných společenských vrstev a stává se nakonec vlastní osou dvou zbývajících dílů, dovolujíc zobrazit dějinnou realitu komplexněji a disonantněji. Podobně jako druhý díl trilogie K. Nového se v téže době i Kličkův cyklus svým druhým dílem monografizoval a ideologizoval; obraz generace krystalizoval tu v řadě individuálních portrétů, doplněných sžiravou kritikou popřevratové republiky a přlivem úvahových a dialogických partií, v nichž se zrcadlila poválečná ideová aktivita. Třetím dílem dopracoval se Klička zvláštního komentářového typu společenského románu; oslabil v něm epickou autonomnost svých postav, aby jich především využil jako mluvčích svých nepředpojatých názorů na všechny podstatné otázky domácí a evropské politiky třicátých let. Dominantním problémem se Kličkoví stalo postavení individuality v rámci jak soudobé, tak i příští společnosti; konkrétní optimistické řešení nahradil v románu *Do posledního dechu* (1936) proklamací spásné úlohy svobodné duše, která svou pokorou, láskou a prací představuje božskou jiskru na zemi. Tutěž popřevratovou „rozbitou generaci“ zpodobil eklekticky a povrchně A. C. NOR ve studentském románu *Jedno pokolení* (1931) a v románových glosách k soudobému stavu manželské instituce *Od stolu a lože* (1936); náročněji, přece však jen extenzivně dramatik EDMOND KONRÁD v rozsáhlém románu pražské měšťácké a intelektuálské poválečné společnosti *Mámení po převratu* (1935); několik generačně typických osudů vyztužilo zde pestrou směsí dobově příznačných detailů ze všech oblastí života, režírovaných tak, aby byl zachycen fakt ustavující se republiky jako všezasahující jev. S vnějškově založenou kolektivizací románové stavby (uvolnění kompozice na mozaiku epizodních rolí, příznačných situací atd.) koresponduje i slohový ornamentalismus a duchaplnická causeristika. Samostatnou, psychologizující a lyrizující odnož generačního románu tvořily prózy F. Gottlieba, E. Hostovského a V. Řezáče o pokolení, jehož vyspívání deformovala světová válka.

Technika generačního románu (dobrat se protikladnosti doby křížícím se pohledem dvou tří pokolení) a analyticko-psychologická metoda monografického románu staly se v české próze třicátých let individuálním i obecným východiskem sociálně typizační románové odrůdy rodící se v úzkém doteku s teorií socialistického realismu, jak o tom svědčí samy nejvýznamnější práce sem náležející: MARIE PUJMANOVÉ *Lidé na křižovatce* (1937; trilogie dokončena až 1948 a 1952) a také vůbec nejlepší legionářská próza JAROSLAVA KRATOCHVÍLA *Prameny* (1934; jde o první dva díly nedokončené tetralogie s plánovaným titulem Řeka; torzo 3. dílu připojeno k edici 1956), jež byly dokonce v třicátých letech považovány za socialistický realismus *avant la lettre* v tom pojetí, v jakém vykrytalizoval v koncepci Václavkově.

Prameny, jako celá Kratochvílova literární tvorba, vznikaly vlastně na okraji autora celoživotního zápasu o pravdu, který od počáteční podoby masarykovské došel až k tvářnosti komunistického demokratismu. *Prameny* zamýšlel Kratochvíl napsat „pravdu epochy“, v níž přicházejí k rozhodujícímu slovu lidové masy, i postihnout její dynamiku, a to konkrétním obrazem probíhajícího rozchodu české revoluce (tj. legií) s revolucí ruskou. Proti dosavadní praxi legionářského románu učinil autor ruské prostředí nutným měřítkem všech dějů, poučen v jeho obraze klasickou ruskou prózou. V širokém a všestranném osvětlení konfrontoval Kratochvíl složitě se proměňující ruskou skutečnost s postupující ideovou diferenciací uvnitř legií. Bez ilustrativnosti viděl mohutné společenské přesuny v účinných davových scénách a v zrcadle početných lidských osudů, z nichž dva (zemědělského dělníka Beránka a autobiograficky črtaného poručíka Tomana) učinil osou základních dějových linií. Autorovo zpodobení rozporné doby si v románu našlo přílehangou a důsledně uplatňovanou techniku paralelistického kontrastu: mezi jevy vnějškově souběžnými objevuje se podstatný rozpor, ze dvou záporů se jeden paradoxně proměňuje v klad, věci jsou nazývány týmiž jmény, ta však mají různý smysl, osobitost je vymezována nikoli jednorázově, nýbrž přiřazením jevu do určité řady a zároveň vyčleněním z ní, protiklady koexistují dlouhou dobu vedle sebe. V *Lidech na křižovatce* Marie Pujmanové našlo úsilí zachytit totalitu dvacátých let epickou, smyslově konkrétní zkratkou těžiště v tvorbě typických charakterů; za pohnutý-

mi osobními příběhy zračí se tedy v románu pohnutá historie celých tříd, za osobními krizemi přechodnost doby mezi dvěma sociálními epochami. Typičnost nikoli vlastností, nýbrž osudů posilovala dějovost a zároveň zabraňovala ilustrativnosti, úsilí o objektivitu vylučovalo ideologizaci, odvozování pravdy o skutečnosti ze samé logiky zobrazovaných událostí nenutilo autorku sáhnout ke komentáři, psychologická věrojatnost jedinečných reakcí se tu chápala jako podmínka přesného poznání pohybu společenských celků. Přitom poznávací proces nepředcházal práci na knize, nýbrž stal se integrální součástí samotného tvůrčího procesu, ideová problematika románu byla záležitostí vlastního autorčina ideového vývoje: tak vznikl iniciativní typ induktivní společenské prózy. Stejně výrazně se zde tvůrčí subjekt prosadil starou autorčinou zálibou vidět skutečnost skrze rodinné organismy, jež Pujmanová považovala za zvlášť citlivý seizmograf sociálních otřesů; v tomto rámci pak, žačka B. Benešové, akcentovala pohled dospívajících dětí nebo mladých lidí právě dospěvších jako bezpředsudečný a nadobyčej britký — činila tak už od prvotiny a před Lidmi na křižovatce naposledy v obrazu citové revolty proti světu maloměstské konvence *Pacientka doktora Hegla* (1931).

K sociálně typizační metodě tíhli též K. J. Beneš a V. Řezáč. V románu *Vítězný oblouk* (1937) pokusil se KAREL JOSEF BENEŠ rozměrným obrazem vzrušeného roku 1920, poskládaného z řady výrazných a reprezentativně volených typů, vystihnout atmosféru popřevratové „nové doby“ a vyložit ji ze sváru destrukce vzbuzené válkou a tvořivé aktivity vzbuzené zrodem československého státu; zatímco k zobrazení politického zápasu posloužila hlavně romaneskní dějovost, pak psychologická analýza zachytila niterné reakce na přechodnou dobu, a to se zvláštním zdarem u lidí rozvrácených a rozkladných. VÁCLAV ŘEZÁČ po lyrizující autobiografičnosti svého debutu zvolil v románě *Slepá ulička* (1938) základnu adekvátnější svým záměrům; zobrazil na prolínajících se osudech fabrikantské a proletářské rodiny krizi kapitalismu a z ní plynoucí krizi i těch nejintimnějších lidských vztahů, našel z této křižovatky zatím jen symbolické východisko v citové rovině. Variaci na téma Botostroje, inklinující k půdorysu generačního románu a v kresbě postav rozkolísanou mezi typizací a ilustrací, napsal románem *Andělé úspěchu* (1937) T. SVATOPLUK.

Druhé silové pole se na půdě románu lidských množin vedle románu generačního vytvořilo kolem románové kroniky. Převaha zájmu o současnost zatlačila v třicátých letech, podobně jako už v předchozím desetiletí, historickou beletrii zcela na periferii prózy a proměnila tak i postavení její odedávné větve, tj. kroniky: ta sice obzírala převážnou měrou i nadále minulost, ale volba námětů z ní v podstatě činila složku beletrie ze současnosti. Cílem totiž bylo podat genealogii určujících sil probíhajícího společenského zápasu, vyložit jistá období 19. a 20. století jakožto předeheru současnosti. Důraz na samu dobu, vyjevující se chronologickým sledem událostí, pomohl bez větších obtíží vyřešit metodický problém, jímž bylo zobrazení kolektivit: pozadí (doba, prostředí), jsouc ozvláštňeno, pohlcuje nebo zrovnoprávňuje jednotlivé figury; a také kompoziční rozvržení sleduje křivku historického vývoje, není určeno osobními úděly. Rejstřík rozličných autorských přístupů byl v tomto rámci široký.

V dílo *Barva krve* (1932) a *Dědictví* (1933), ilustrující proces emancipace ženy v souvislosti s emancipací národa a posléze proletariátu počínaje šedesátými lety 19. století a konče popřevratovým obdobím, zůstala HELENA MALÍŘOVÁ poplatna popisnému realismu. Ten překonala teprve v jiné kronice podstatných událostí novodobé historie českého dělnictva a ve své vůbec nejvýznamnější próze *Deset životů* (1937), a to autobiografickými, účastnickým zřetelem; ten se stal jak sjednocujícím kompozičním činitelem, tak zdrojem podmanivé autentičnosti. Týmž ilustrativním a chaotickým sledem výjevů, jaký se uplatnil v dílo H. Malířové, avšak bez jejího vyhraněného světonázorového stanoviska, zpodobil FRANTIŠEK NEUŽIL (nar. 1907) v románu *Země v průvanu* (1936) období silné politické aktivizace brněnského venkova v letech před první světovou válkou. Umělecký eklekticismus vyznačuje románovou prvotinu komunistického žurnalisty JOSEFA RYBÁKA *Začíná století* (1932); v obraze venkovského města v průběhu prvních dvou desetiletí, jež tu očividně zastupuje sociální čtení celé doby, střídá se kronikařská důkladnost s filmovým střihem a epická románovost s autobiografickým lyrismem. To románová kronika z devadesátých let *Policejní hodina* (1937) Rybákova

generačního a ideového druhu GÉZY VČELIČKY, autorovo zralé dílo, je slohově výraznější a osobitější. Prostým časovým odvíjením několika lidských osudů z pražské chudinské čtvrti Na Františku rekonstruuje se tu, i pomocí dokumentů, sociální postavení, zvyky, mravy a osobitý jazyk několika společenských vrstev; této věcnosti je na újmu agitační verbalismus. Otřesně vyznívající demaskování idyly z konce století je komplementárně doplněno nostalgií po době ztraceného dětství. Ideově protichůdné hledisko katolizujícího ruralismu prolíná kronikou z havířsko-selského Rosicka roku 1920 *Ohnivá země* (1938) od RAJMUNDA HABŘINY (1907–1960) a obrazem severočeského textiláckého městečka a jeho vesnického okolí za krize 1931–1934 *Hubená léta* (1936) od FRANTIŠKA KŘELINY. Habřina konstruoval soukromé sváry jako přímočarý obraz masových sociálních protikladů a rovněž smysl jedinečného lidského života, jaký je mu dán průhledy do nadmyslového světa v okamžicích bolesti, zobecnil ve filozofii dějin lidstva. Křelina osnoval svůj příběh na epicky fiktivní základně, i když zachytil bědnou fabrickou a vesnickou současnost četnými reáliemi; východisko z krize našel v přimknutí k rodné hroudě a v lásce k bližnímu jako nejlepšímu stvrzení lásky k Bohu.

Skutečně novými rysy obohatili však románovou kroniku pouze M. Majerová a V. Vančura. MARIE MAJEROVÁ tak učinila syntetickým dílem *Siréna* (1935), do něhož vplynula, s nímž však zcela nesplynula předtím vydaná povídka *Parta na křižovatce* (1933). Sirénou si autorka položila nejnáročnější úkol své tvorby: jako spojitě nádoby zobrazit vznik a dospívání kapitalismu a proletariátu, a to v rámci asi osmdesátileté historie zprůmyslovění Kladenska. Kolektivní hrdinové (technika, kraj, společenské třídy, socialistická myšlenka) jsou individualizováni především příslušníky čtyř generací rodu Hudců; právě tato rodová štafeta, která už sama dobře spojuje moment osobní s nadosobním, dovolila organizovat kapitoly kolem základních událostí v životě rodu a podpořit tak logickou soudržnost knihy, neumožnila však už zcelit všechny složky románové polyfonie. Kompoziční celistvosti, jež tu také byla potřebou zkratky, snažila se Majerová dosáhnout principem montáže fiktivní a faktografické roviny, z nichž každá se ještě dále členitě vrstvila: faktografická složka obsahovala citáty dobových dokumentů i jejich přestylizovanou parafrázi, folkloristický zápis i přepis skutečných událostí, vypravěčská složka dosahovala někde až pohádkovosti a tvář Kladenska nabývala až mytických rysů. Tak se Siréna stala i průsečíkem mnoha dobově oblíbených literárních postupů. — Zcela jiné cíle než Majerová si kladl VLADISLAV VANČURA v *Rodině Horvatově* (1938; 1. díl nedokončené trilogie *Koně a vůz*, kterou chtěl látkově dovést až do nejposlednější přítomnosti), jíž se tento experimentátor ocitl v překvapivé blízkosti realistické románové kroniky; avšak i přistoupení na tradiční osnovu se u Vančury obrátilo v originální čin. Zakotvením experimentu v tradici se vyznačovaly už předchozí *Tři řeky* (1936), aplikace běžného výchovného románu, ještě bez kronikářského aspektu. Jako objektivací médium funguje ve Třech řekách pohádka, a to hlavně v plánu motivickém, povahopisném a už slohovém (obdobně využívali pohádkovosti i Olbracht v Nikolu Šuhajovi loupežníkovi, Majerová v Siréně a Malířová v Deseti životech); ta však už nebyla s to plně obsáhnout ideovou problematiku vnesenou do knihy obrazem bouřlivého vstupu století, zvláště světové války a ruské revoluce. Kořistí z dlouhé cesty, na níž tvrdě zkoušky hlavnímu hrdinovi nastražuje sama historie, je nalezení sebe, osobní a osobité lidskosti. Právě toto byl rys, který pak podstatně určil žánrovou specifičnost Rodiny Horvatovy. Bylo-li záměrem celé trilogie *Koně a vůz* podat obraz české společnosti 20. století, pak její vstupní svazek vytvořil k tomu teprve expozici: sám situován do roku 1913, dostával se retrospektivami hluboko zpět do 19. století, až k roku 1848. Rodinou Horvatovou pokročila ve Vančurově tvorbě dále objektivací tendence: silným, pro čtenáře ovšem neznatelným zakotvením prózy v autentické, dokumentárně ověřené historii autorova rodu (s tímto momentem Vančura pracoval počínaje Marketou Lazarovou, avšak nikdy tak důsledně), viditelně pak detailní realistickou evokací skutečnosti, v níž se i konkrétní politické události staly aktivní součástí děje, a rezignací na individualizovaného vypravěče. Tato široká kronika veřejného života a dobového životního slohu (v jehož rekonstrukci se Vančurovo dílo sblížovalo se specifickou vlastností tvorby J. Johna) rostla důsledně z rozlehlého figurativního základu, v jehož

středu stojí příslušníci statkářského rodu Horvatů. Monografický princip je opuštěn, ale i tak se z víření početných románových herců vyděluje řada postav velkých tím, jak plně dovedou pojmout svůj osobitý úděl. Zachyceny v celé rozloze vlastního života a měřeny polaritou života a smrti, ukazují tyto postavy svou funkcí na novátorský rys Rodiny Horvatovy: románové kroniky využil Vančura k cílům jí vlastním, ale zároveň tuto formu postihující dobou zaklíněnost člověka negoval tím, že z ní učinil obraz jedince emancipujícího se z područí historie.

Jako svérázná druhová odrůda se z prózy třicátých let vydělil román, ježž možno nazvat sociologickým: své postavy koncipoval jako exponenty vyhraněných, popřípadě uzavřených společenských vrstev, jejichž důvěrně, objektivně poznání bral na sebe jako základní úkol. Výrazným představitelem tohoto žánru se stal ZDENĚK NĚMEČEK románovými studii *New York: Zamřeno* (1932) a *Na západ od Panonie* (1935) o české, popřípadě slovanské emigraci v USA a ve Francii. Autor, podnícen k tomu dlouholetou zkušeností konzulárního úředníka, zpodobil tak tragický jev novodobé historie: nomádský pohyb lidského rodu způsobený sociálními příčinami, ztrátu domova a obtížnou asimilaci příslušníků jednoho (národního, rasového) společenství jinému společenství pevně konstituovanému, srážku rozdílných mentalit a životních konvencí; nesnášenlivá obranářská uzavřenost určitých společenských celků je vyložena ve svých sociálních motivech, humanisticky však posouzena jako retardační dějinný prvek. Tak jako důsledně sociabilizoval všechny druhy lidských vztahů, uchopil Němeček i význačné téma soudobé literatury — cizinectví uprostřed lidí — v jeho konkrétní historicko-sociální, kolektivistické podobě, a to pomocí psychologického realismu tradiční ražby. — Na osnově milostné zápletky sugestivně zpodobil kastu varietních tanečníků jakožto kastu vykořisťovaných proletářů ve fraku literární autodidakt a sám tanečník JOE JENČÍK (1893–1945) v románu *Zloděj kroků* (1935). Už skladbou svých fejetonních románů chystal se KAREL POLÁČEK bezprostředně na vlastní pokus o široce založený román lidských množin; svou ideu uskutečnil nedokončeným cyklem o malém městě desátých, především válečných let 20. století, složeným ze svazků *Okresní město* (1936), *Hrdinové táhnou do boje* (1936), *Podzemní město* (1937), *Vyprodáno* (1939). Pohledem z ptáčích perspektivy, akcentujícím to, co jednotliviny začleňuje do nadřazených struktur a co je tím zrovnoprávňuje, zpodobil Poláček se znalostí jen jemu vlastní hrozných sociálních organismů a mechanismů: maloměsto a armádu; preferuje-li určité postavy, například příslušníky rodiny Štastných, pak pouze proto, že jim přidělil úlohu kompozičního pojítka cyklu. Poláček vyrostl na tragikomika setrvačného člověka, který plaguje sebe sama, petrifikovaných postavů maloměstáckých, životní trapnosti a malosti, aniž se ovšem stal jejím propagátorem. V literární sféře podnikl autor zápas, aby překonal žánrové ladění své dosavadní tvorby tím, že obraz tohoto světa vyzdvihne k jisté monumentalitě, přestože sama látka sebemenší monumentálnost postrádá. V tomto úsilí šel Poláček cestou od humoristické zábavnosti k ironické tragikomičnosti, jež je schopna demaskovat a soudit debakl maloměstáckých jistot, jejich idylický líc a zrůdný rub; tragika autorovy cesty tkvěla v tom, že při postupném nalézání básnický plodného stanoviska musel pod tlakem válečné hrozby pracovat chvatněji a méně intenzivně. Blízek Poláčkovu humoru, zcela však osobitý ve svém veristickém stylu, podávajícím literární analogii starých fotografií včetně jejich poetického půvabu, byl JAROMÍR JOHN v prvním ze svých románů *Výbušný zlotvor* (1958, časopisecky 1933–1934); směšné příhody důvěřivého a dobrého hrdiny (ve změněném pojetí se stal i ústřední postavou pozdějšího autorova románu *Moudrý Engelbert*) posloužily tu Johnovi k ironické kritice konkrétního životního slohu, jak jej ztělesňovala popřevratová Praha: mělkého a hamižného, který žije „nad poměry“ a v němž nemají místo opravdové lidské vztahy.

Stejně vyhraněnou skupinu jako skupina románů sociologických vytvořila i řada próz ustavujících v české literatuře typ románu pracovního. Jeho autoři vyšli z východisek velmi rozdílných, použili však téhož objektivního média: práci, již zobrazili v její heroické, zlidšťující, sbratřující funkci. Literární problém, jakým byla volba látky, vzal na sebe v tomto žánru paradoxně politickou tvárnost: šlo o to, zda se na vliv sovětského pracovního románu, který tu působil ve všech případech, naváže souhlasně či polemicky. Náběh

k pracovnímu románu představovala jednou svou složkou už *Přehrada* (1932) MARIE MAJEROVÉ, která jinak převahou svých složek, tj. sociálním utopismem, civilizační pozitivností a oslavným přírodním lyrismem, vyrůstala ještě z tendencí dvacátých let. Skutečně první český román tohoto typu vytvořil až BENJAMIN KLIČKA; v knize *Do posledního dechu* (1936) aplikoval pro nové potřeby monografickou metodu obohacenou ornamentalistickým lyrismem. Klička tu podal obraz individuálního osudu spalujícího se cele furiosem práce pro blaho kolektivu; tímto celkem je družstevní organizace, jejíž přednosti ji v autorových očích povýšily i na model obrozeného státního organismu. Svým specifickým zájmem směřoval Klička k postižení vzájemných vztahů biologického a společenského faktoru uvnitř pracovního procesu; zobrazil je, v protikladu k optimistické harmonii Přehrad, jako svár, v němž ušlechtilý lidský entuziasmus podléhá neosobní brutalitě přírody. Na kronikářské základně, k níž dospěl od předchozího psychologického analytismu, založil prózu *Pusta* (1937) JOSEF KNAPE. Střízlivým, fakt se dovolávajícím realismem (lyrismus je koncentrován do zvláštní kapitoly) sleduje tu podrobně českou kolonizaci kusu opuštěné, od světa odříznuté podkarpatské pusty, a to v jejich svízelných začátcích od roku 1929. Podobnou záměrnou střízlivost, jaká vyplývá z referující retrospektivy a objektivní evokace přítomnosti, vykazuje i ideová složka: nesmírnou dřinou se postoupilo o krůček vzhledem ke stavu před pozemkovou reformou, kolektivní pracovní pionýrství se dá uskutečnit i v rámci tradičních hodnot českého selského stavu a současného československého státu, bez potřeby zvláštní ideové ostruhy, již je socialistický program revolučních proměn — tak zněla ruralistická polemika se socialistickým budovatelským optimismem.

Jakkoli zůstal v době svého vzniku epizodou, zrcadlil právě pracovní román dobře tendence charakteristické pro vývoj české prózy třicátých let; vlna jeho rozmachu, podmíněna změněnou společenskou skutečností, přišla až po dvaceti letech.