

---

# IVAN OLBRACHT

Ivan Olbracht (vl. jm. Kamil Zeman) náleží mezi přední představitele své generace i českého meziválečného písemnictví. Svým dílem, jež vládlo širokou škálou žánrovou a výrazovou, které však přitom mělo pevné těžiště v umělecké próze, spoluvytvořil most mezi školou deziluzivního realismu ze zlomu století a tendencemi prohlubujícími — za první světové války a ve dvou následujících desetiletích — reflektující možnosti a významovou obsažnost literatury. Takto ztělesňuje Olbrachtovo dílo princip tvůrčí kontinuity, která je otevřena modernosti. Ve vývoji české beletrie je Olbrachtovo jméno spjato se vznikem psychologického románu psychoanalytické ražby (*Žalář nejtemnější*, *Podivné přátelství herce Jesenia*), s pokusy naroubovat reportážní postupy na metody fiktivní epiky (*Anna proletářka*, *Zamřížované zrcadlo*) a především s ustavením typu prózy založené na básnivě aktualizaci legend starých i novodobých (Nikola Šuhaj loupežník, *Golet v údolí*). Dominantní zájem o fungování legendy v životní praxi soudobého člověka přesáhl i do poslední Olbrachtovy tvůrčí etapy, věnované adaptacím klasických literárních textů pro mládež. V evropském literárním kontextu tvořil Olbracht jednotlivými konkrétními snahami v rozličných obdobích svého vývoje český pandán k tvorbě M. Gorkého a K. Hamsuna, R. Rollanda, Th. Manna. Galerii výrazných typů české literatury obohatil Olbracht, jehož síla tkvěla právě ve figurativní složce díla, zejména typem zlého samotáře, zástupcem společenských vyděděnců, jejichž vzpoura proti společnosti vzniká z důsledné obhajoby jedincových práv na svobodnou životní aktivitu. Reprezentativního rázu — uvnitř diferencované škály rozmanitých vypravěčských stylů české prózy — nabylo Olbrachtovo úsilí o klasicky uměřený styl založený na funkčním využívání bohatých možností současného spisovného jazyka.

## DUALISMUS RANÉ TVORBY

Koncem roku 1905 vyšla ve Zvonu první tištěná beletristická práce tehdy třiačtyřicetiletého Ivana Olbrachta (narozen 6. 1. 1882 v Semilech), povídka *Dvě kapitoly románu*. Revolta proti měšťáckému světu a jeho institucím, kterou Olbracht učinil ústředním námětem celého svého raného díla, má tu jednu z typických podob, která autora vždy zvlášť lákala k zobrazení a k polemice: podobu revolucionářství falešného a papírového, jež není ničím víc než mravní nezávazností, prostředkem k rozkošnickému vzrušení nervů, hazardním bořitelstvím, egoistickou vzpourou domněle silné individuality. Ale i jiné výrazné znaky Olbrachtova debutu předjímají rysy velkého úseku autorovy tvorby, ne-li této tvorby celé: prius jsou tu postavy, děj z nich odvozený posterius; námět se proto vyjevuje konfrontací nebo konfliktem typů, přičemž autor tento konflikt pojímá jako svár dvou světů společensky protikladných; zároveň je však povídka ukázkou jemné diference horizontální, onoho odstínění vedeného uvnitř jedné třídy, vrstvy, generace, nepřipouštějícího černobílou, přímočarou tendenčnost. Olbrachtova kritika individualistické pseudorevolučnosti a motiv nesouhlasu s apriorním odporem vůči starší generaci je revolučností bez pohrdání tradicemi. To se však týkalo stejnou měrou jak Olbrachtova postoje společenského, tak i jeho vztahu k vnitřnímu vývoji

literatury: v této rovině se projevily tyto stálé autorovy rysy nechutí k dekadentní a novoromantické větvi soudobé prózy a navázáním na starší český sociálně kritický realismus (představovaný především dílem jeho otce Antala Staška), a to ne bez opory v realistické literatuře ruské.

Tato volba byla případná i objektivně: právě Stašek patřil k předním představitelům české sociální prózy. Náhoda však způsobila, že tento těsný tvůrčí vztah ke Staškovi byl dán už silným Olbrachtovým povědomím rodinné a rodové sounáležitosti (silný byl též pocit sepětí se židovstvím, daný původem po matce). Vtělil-li později, v Goletu v údolí, Olbracht milovanou bytost matčinu přímo do svého díla, mezi jednající postavy, pak je osobnost otce, potomka starého rodu písmáků a rebelantů, přítomna především v celkové tvářnosti rané Olbrachtovy tvorby. Také Stašek kotvil ve východočeském kraji, demaskoval typ egocentrického romantika, a to prostřednictvím psychologické analýzy, hledal způsoby, jak začlenit do díla aktuální tematiku a tím vyslovit svůj kritický postoj k přítomnému stavu společnosti. I s dílem ruských realistů se setkal mladý Olbracht už doma, měl tam připravenou půdu Staškovým slovanstvím a rusofilstvím. Než i osobně byl Stašek pro svého syna magnetem, a to jako veřejný a politický činitel, ba jeden čas i poslanec, právní zástupce dělnických organizací v jejich bojích s pojizerskými průmyslníky, organizátor semilského kulturního života; logicky potom i způsob volby pseudonymu (místo vlastního jména Kamil Zeman) byl blízký postupu otce: Ivan je bifmovací jméno a Olbracht popolištěné kmotrovo jméno Albrecht. Přitom Olbracht už jako gymnazista dobře pocítoval slabiny Staškových prací: vytýkal jim nevěrojatnost některých scén, romantická rezidua v povahokresbě, někde mlhavost záměru. Těmto slabinám dokázalo se Olbrachtovo dílo povětšinou vyhnout hned na počátku a jako celek pak překonalo prózu svého předchůdce právě v bodech, které vytkl Šalda jako Staškovo umělecké manko: překonalo nedostatek básnické objektivnosti, ilustrativnost postav, formu pojatou jako něco druhořadého a vedlejšího. Z žáka se stal spolupracovník (Olbracht napsal Staškovi partii románu Na rozhraní, dopsal jeho román Dozvuky) a nakonec i učitel: dosvědčuje to druhá verze Staškova románu O ševci Matoušovi a jeho přátelích (1932).

Životní lžirevolucionářství vábilo mladého Olbrachta i dále, v povídkách (*Dívka s browningovou pistolkou*) i ještě v románové prvotině *Žalář* nejméně, kde se s ním vyrovnal nejdůrazněji, i když ne naposled; motiv „mlkování, lásky a zrady“, erotiky spalující a nevypočitatelné, který Olbrachtovo polemické téma často provázel — zde se autor kryje s konvencemi dobové beletrie — se potom najednou osamostatnil (*Hra na pohádku, Věčně srdce*). Kritika rychle vyčpívajícího, protože pouze egocentrického nonkonformismu přijímala někdy i akcent přímo politický, zahrocený proti vzpouře jen anarchistické, jež ústí nakonec do „jakéhosi nemožně chápaného individualismu a povýšeného úsměvu vůči sociální demokracii“ (povídka *Loupežník, můj přítel z mládí*). Olbrachta od řady jeho generačních druhů (Haška, Gellnera, Mahena, Šrámka aj.) odlišuje to, že v jeho politickém vývoji není anarchistické období a že byl spjat se sociální demokracií. Uvidíme však ještě, že dobové anarchistické životní ideály, postoje a reagence utkvěly v Olbrachtovi hlubinněji, než kam sahala jeho příslušnost politická, a že proto přicházely ke slovu v jeho umělecké tvorbě, zejména pak poté, co se osvobodil od omezující a závazné vázanosti na konkrétní program politické strany.

Sepětí se sociálnědemokratickým hnutím se připravovalo už od nejranějších Olbrachtových zkušeností. Působilo hned dětství strávené v Semilech, zápasíšti textilního proletariátu s německým kapitálem. V Semilech se také Olbracht jako středoškolák seznámil s jedním z průkopníků sociální demokracie u nás, s Josefem Rezlerem, který potom na Olbrachtův popud ještě před válkou napsal cenné vzpomínky (*Ze života průkopníků sociální demokracie*, 1920). Gymnaziální léta prožil Olbracht v jiném průmyslovém městě, ve Dvoře Králové (1893–1900, primu 1892–1893 studoval soukromě); zde bydlel určitou dobu u pokrokového redaktora Českého venkova J. J. Langnera (s nímž se později znovu stýkal, už sám novinář, ve Vídni), zde začal studovat marxistickou literaturu, zde také začal přispívat do novin, do Hajnovy Osvěty lidu. Jeho vztah k sociálnědemokratickému hnutí se pak utužil za jeho vysokoškolských studií v Praze od roku 1901 (mezitím po maturitě studoval 1900–1901 práva v Berlíně). Epizoda jednoroční vojenské služby u 94. pěšího pluku v Liberci

a pak v Terezíně (1903–1904) ho uvědomila antimilitaristicky, revoluční události podzimu 1905 v Praze a boje za všeobecné hlasovací právo ho přivedly k aktivní účasti na sociálnědemokratických politických akcích: kvůli jedné z nich (projevu na semilském táboře lidu 19. 11. 1905) byl degradován z hodnosti kadeta-aspiranta. Přispíval nyní (někdy i pod šiframi -lb-, -ra- aj.) do četných sociálnědemokratických novin a časopisů: do ústředního orgánu strany Práva lidu, do pražské Záře, hořícké Pochodně, Mackových Rudých květů, humoristických Kopřiv, dále do dělnických kalendářů, katalogů, Pokrokového Podkrkonoší, Zvonu aj. Na této novinářské dráze se Olbracht zřejmě našel, takže rezignoval na dokončení vysokoškolských studií (dějepisu a zeměpisu, ač v prosinci 1906 složil už první, jazykovou část závěrečných zkoušek) a přijal nabídku Františka Tomáška, šéfredaktora vídeňského sociálnědemokratického deníku Dělnické noviny; v nich pak působil jako redaktor kulturní a literární rubriky (i týdenní beletristické Besídky) od roku 1909; 1916 přešel do redakce pražského Práva lidu.

S povoláním dělnického novináře souvisela rozsáhlá Olbrachtova tvorba s výraznou agitační funkcí. Na její jak publicistickou, tak beletristickou větev se obecně vztahují autorova slova z předmluvy ke knize Bejvávalo: „Nebýt povinností dělnických literátů, tenkrát nemnohých, přispět občas do publikací strany, hlavně do kalendářů, nebyly by tyto povídky nikdy napsány. Ale nemrzí mě, že se zachovaly, a třebaže jsou jen tříští doby, jsou také jejím dokumentem.“ Početnější než jeho tehdejší beletrie byla Olbrachtova publicistika, obsahující vedle politických článků reportáže, fejetony a recenze. Žánrovou dominantou se tu stala reportáž, a to v obou podobách, v nichž rovnocenně provázela celou Olbrachtovu beletristickou tvorbu až do začátku třicátých let: podoba žurnalistická (například *Hvar*) podává zprávu o určitém jedinečném jevu spolu s ohledáním a analýzou jeho hospodářských, sociálních a politických kořenů, kdežto podoba umělecká (například *Šedivé hroby*) se vyznačuje tím, že na pozadí této analýzy začínají převládat uzavřené, autorem docelované osudy skutečných postav. Na počátku — zpracovány ze sociologického a historického aspektu — stály náměty regionální (*Domácký průmysl v Podkrkonoší, Spiriti*), potom převládly látky zajímavější vídeňské české dělnictvo: neklidná situace na Balkáně, germanizační politika rakouské vlády a šovinismus buršáckých bojůvek, zločinnost (speciálně mezi českými krajany ve Vídni) jako důsledek bídy a hospodářského systému, postavení českého proletariátu uvnitř rakouského mocnářství. Národnostní otázka byla před první světovou válkou nejcitlivějším, i když někdy skrytým nervem Olbrachtovy publicistiky, a už tato pozornost Olbrachta vzdalovala stanovisku zaujímanému vedením sociální demokracie. Tato pozice (dokreslená vnějškově například tím, že vedení české sociální demokracie ještě před válkou pozdrželo připravenou Olbrachtovu antimilitaristickou knihu *Rezervistovy dopisy*, až se její rukopis v bojích o Lidový dům v prosinci 1920 ztratil), totiž přináležitost a zároveň distance, určila i Olbrachtovu příležitostnou činnost literárně a divadelně kritickou: dáváje přednost i nevykvašeným, ale nově viděným obsahům před rutinovanou dokonalostí, odmítal též většinu běžné sociálnědemokratické literatury, kterou považoval za konzervativní pro její konvenční rozvržení světla a stínu a verbální tendenčnost. Tak připravoval svou širokou koncepci nového proletářského umění, která potom vykrytalizovala po válce.

Vedle této negace literárněkritické rozrušoval Olbracht konvence takzvané sociální literatury i svou vlastní, převážně povídkovou beletristikou psanou pro dělnický tisk. Z tohoto polemického hlediska vystupuje v ní do popředí zvláště jeden rys: humor, ironie, grotesknost („Ponurá a patetická literatura chytala právě jen jednu stránku proletářského života. Ale nutnou složkou umění musí být všechny složky proletářova života, tedy i radost...“ Olbracht v anketě 1928). V těchto prózách (obsažených později v souborech Bejvávalo a První prózy) Olbracht především vesele boural Rakousko, a to jak parodií jeho politického systému a vlastenectví ambiciózních předáků (*Nejkrásnější den života, Stařeček vavříny vídeňské slávy ověnčený*), tak groteskním a do absurdity překreslujícím zesměšněním vojenské mašinerie, jejíž tupost a brutalita se rozbíjejí o nezdolnou prostotu lidové náтуры; takto, souběžně s Haškem, konstituoval Olbracht v předválečné české próze švejkovský typ českého vojáka v rakouských službách (*Historie Emanuela Umáčeného, O lásce k monarchii*), a proto

mohl potom také jako první docenit geniálnost Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka. K této tendenční beletrii patří ještě rozsáhlá realistická povídka pro děti *Historie čepice* (1909) a rozměrné patetické básně (*Žena, Z krkonošských melodií*) proklamující proletářovo právo na pozemské štěstí, poezie slohově nevyrovnaná, s názvuky na linii macharovsky-bezručovskou i šrámkovskou.

Olbrachtovi však byla cizí podvojnost beletrie psané pro dělnické noviny a beletrie určené do literárních měsíčníků, tvorby účelové a umělecky svébytné, bez vypíchnuté agitační funkce. Přes jistou odlišnost nepostrádají právě jeho nejmělečtější rané prózy, shrnuté do svazku *O zlých samotářích* (1913: *Joska, Forko a Paulína, Rasík a pes, Bratr Žak*), nic ze společenské odbojnosti a kritičnosti jeho publicistiky, avšak jejich svébytný obraz života je podstatně mnohostrannější a hlubší, mimo jiné i vtělením pozitivních hodnot: Olbracht nikdy nebyl básníkem pouhé negace, všechny jeho základní práce prostupuje nějaká kladná síla, která lidský život osvobozuje, dává mu smysl a překonává společenské zlo. I mladistvá Olbrachtova polemika s pseudorevolucionářstvím potřebovala svůj protiklad; našla jej v obrazu revolty opravdové, byť marné, v povídkách *O zlých samotářích*.

Postava zlého samotáře, nejstálejší a nejvýraznější typ celého Olbrachtova díla, stala se logickým východiskem autorova vývoje: sytá, spořádaná, stabilizovaná společnost musela rodit individualisty proti své vůli, tuláky, rasíky, kočovné artistry, které boj o existenci zahnal do izolace a které samota a hlad učinily zlými. (Toto pojetí je absolutní: i zvířata těchto vyděděnců mění se ve zlé samotáře.) Tito deklasovaní jsou však také individualisty po své vůli: jejich strastiplné osudy nehněta jen nepřátelská společnost, modelovaly je výrazně i jejich vlastní sny o jiném světě, touha po volnosti, pocit „sladko je žítí“, ideál vlastní jedincovy svobodné aktivity. Jednotní svým postavením na posledním příčlím společenského žebříčku, odlišují se Olbrachtovi zlí samotáři navzájem rozličnou záměrností svého ideálu a různými způsoby svého zápasu o zrovnoprávnění a uchování lidské důstojnosti. U některých z nich jde toliko o podvědomý pud po svobodě, u jiných jasné vědomí cest za svobodou; někde se zoufalství vybíjí mstou na ještě ubožejších (jsou už příznačně jen mezi zvířaty), někde se řetěz, jímž zlé samotáře obtočila společnost „lenivých těl a nepřátelských srdcí“, přetíná za cenu vraždy spořádaného člověka, jinde se cizí svět poráží perfektní uměleckou prací, která musí mít účel sama v sobě, neboť nemůže dojít u nechápavého publika uznání — to je případ akrobata Žaka, jenž takto symbolizuje rozporuplné umělcovo postavení uprostřed nepřátelské společnosti. V české próze jsou Olbrachtovi zlí samotáři především následovníky tuláckých hrdinů Josefa Uhra a (absolutizovaným zlem) ubíjených vyvrženců J. K. Šlejhara, z hlediska světové literatury především druhy odbojníků Gorkého bosáckých povídek (na začátku století u nás hodně překládaných). Mladý Olbracht Gorkého četl a miloval, hrál (1903) v jeho *Měšťácích* a referoval o hře *Na dně* (1913), napsal však české bosáky. Dílo obou autorů má svá styčná místa, vedle toho však i rozdíly. Česká realita a literární tradice i osobní dispozice přispěly k tomu, že je Olbracht proti Gorkému epicky objektivnější, nezná jeho otevřenou autobiografičnost; neučinil také osou svých povídek, jako je tomu tak často u Gorkého, protiklad mezi inteligencí, která proti bídě jen řeční, a mezi lidem, který skutečně žije; obešel se bez patosu Gorkého otázek *Proč žiješ?* i bez jeho ustavičně přítomné vůle po zlepšení života; přidělil důležitější roli přírodě jako ztělesněné volnosti.

Odbojem zlých samotářů vyjádřil mladý Olbracht svou averzi vůči soudobé společnosti, jakkoli viděl meze jejich anarchistické opozičnosti, splácející palčivé urážky vášnivou a často nesmyslnou mstou: „Zabij jednoho... a kolik ti jich ještě zbude? Podpal... a co z toho?“ Přesto se však k typu zlého samotáře ustavičně vracel, aby jej objevoval vždy v nových a nových podobách: do této galerie patří herec Veselý z Podivného přátelství herce Jesenia, maďarský revolucionář Kerekes Sándor z Anny proletářky, někteří vězňové ze Zamřížovaného zrcadla, bratrská dvojice Nikola a Jura z Nikolý Šuhaje loupežníka. Nezbytně se klade otázka, proč se nejvlastnějším typem spisovatele disciplinovaně činného napřed v sociálnědemokratickém a potom komunistickém hnutí stal anarchisticky odbojný, na vlastní pěst se bijící zlý samotář. V tomto jevu se zřejmě obrazily nejnítější autorovy dispozice, jinak běžně překrývané jeho účastenstvím na světě účelné politické

praxe a kultivované kritickým rozumem, jenž se projevoval rozmyslným sepětím s tradicí a promyšleným přístupem k tvorbě. Olbrachtovo celoživotní lpění na typu zlého samotáře dá se vyložit především základní autorovou přínaležitostí k romantickému životnímu typu, zasaženou nadto intenzivním vlivem anarchistických idejí, jež podstatně formovaly nastupující Olbrachtovu generaci. Prostřednictvím vášnivě msty, jíž se zlí samotáři aspoň dočasně dostávali pánům na kobytku, vyrazela na povrch i touha Olbrachtova srdce po spravedlnosti již uskutečněné a ne ustavičně odkládané do budoucnosti.

Druhý, opačný pól Olbrachtova subjektivistického hrdiny představuje ústřední hrdina Olbrachtovy románové prvotiny *Žalář nejtemnější* (1916), osleplý komisař Mach. Monografická románová forma, od níž se potom ani v další tvorbě podstatněji neodchýlil, umožnila Olbrachtovi soustředěnou psychologickou analýzu lidského nitra, jeho stavů a reakcí. Machova divoká honba za svobodou neroste ze sociální porobenosti, nýbrž ze sebelásky, toho skutečného „žaláře nejtemnějšího“. Nevidí Mach-slepec, nevidí ani Mach-žárlivec, zaslepený fikcemi, které sám spřádá, nevidí konečně ani Mach-introvert, zahleděný výlučně do sebe a vnímající proto skutečnost omezeně a pokřiveně. Tak se stal Olbrachtův první román, který svou platností přerostl původní autorský záměr, podobenstvím o slepících s vidoucíma očima, jinými slovy románem o nemožnosti uvidění a prozření, tj. pravdivého poznání reality, jak je člověku znemožňuje egocentrismus a egoismus. Kritiku falešně pojímané vnitřní svobody a sobecké dostředivosti spojil přitom Olbracht s kritikou ideálů a hodnot, jež nastolil individualismus — ideový rádius knihy přesahuje tedy značně fabulační základnu: příběh Machova rozvráceného manželství přerůstá v obraz individualistického vztahu ke světu vůbec. Povyšení jedincových zájmů na vůdčí životní princip obrátilo se nakonec proti tomuto jedinci a způsobilo rozklad jeho osobnosti.

Jak z tohoto světa uniknout, naznačil Olbracht pozitivně závěrem románu, v němž komisaře Macha posílá na venkov sedlačit a organizovat hospodářská družstva. Z klece vlastního já je třeba vyjít do objektivního světa, dobýt jej prací, choré individuuum vyléčí jen dělný svět s dělnými lidmi: takový je široký smysl rozuzlení Žaláře nejtemnějšího. A užší smysl zase říkal čtenáři prvního vydání knihy: běsní válka, hynou miliony lidí, a tu je nelidské uzamykat se sám v sobě, je naopak nutno vyjít ze sebe a „připravovat se na věci, které přijdou“ a jichž „žádná lidská moc nezadrží“ (Olbracht v dopise R. Svobodové z 2. 7. 1919). Meze tohoto závěru jsou mezemi celé knihy; nevádí samo vyústění, nýbrž jeho umělecká realizace: pedagogická a také poněkud tezovitá, nevyplývající nutně z předchozích událostí Machova života.

Ve srovnání s předchozím povídkovým souborem, který byl protestem proti soudobé skutečnosti, byl Olbrachtův románový debut spíše odhalením této reality — dokládá to dobře styl obou knih. V první je lyricky expresivní, dobově impresionistický (impresionistický ráz textu Bratra Žaka se jeho pozdějším několikaletým přepracováním ztratil), v druhé neiluzivně věcný, řečeno dobovým termínem „nepřímou realistický“. Také Olbrachtův psychologický realismus, jehož neodlučitelnými znaky byly od počátku geografická konkrétnost exteriéru a autorova věrnost modelům svých postav (což je most mezi Olbrachtovou tvorbou beletristickou a reportážní), získal v Žaláři nejtemnějším kvalitu, kterou ještě neznaly jeho rané povídky, ale jíž se pak vyznačuje i jeho román následující; pojmenoval ji Šalda, když napsal, že „máme v Ivanu Olbrachtovi v Žaláři nejtemnějším psychoanalytika před úředním ustavením psychoanalýzy v literatuře“. Není divu, že Olbrachtova společenská kritika prošla prizmatem nejintimnější sféry lidského života, skrze sexus a éros: Olbracht žil ve Vídni, kde se právě tehdy formovala a upoutávala pozornost psychoanalytická škola kolem svého zakladatele Sigmunda Freuda. Jednoduchý základní příběh románu je prostředkován složitou kompozicí, rozbitou četnými dějovými odbočkami a vsuvkami, velice často snového rázu: je právě funkcí těchto snů odstranit z Machova vědomí cenzuru jeho vzdělání, autostylizace a sebereflexe, takže z podvědomí pak vyplouvá na povrch Machův skutečný charakter. Je pravděpodobné, že také další Olbrachtův román, *Podivné přátelství herce Jesenia*, byl ve svém vzniku zasažen psychoanalytickou vlnou, konkrétně že souvisí s tehdejšími studii vídeňských psychoanalytiků zabývajících se záhadou dvojnictví; dvojnické téma nejevilo

by se potom jako pouhé romantické reziduum, nýbrž by také bylo motivováno, v celkových intencích Olbrachtova díla, velice současně.

*Podivné přátelství herce Jesenia* (1919, časopisecky s cenzurními škrty v Lípě 1917–1918), „první Olbrachtova velká románová syntéza“ (B. Václavek), je román herecký a válečný; tato tematika vystihuje zároveň i jeho místo na autorově tvůrčí dráze: motivy herecké svazují knihu s Olbrachtovou spisovatelskou minulostí, motivy válečné předznamenávají jeho dílo budoucí. Na oba dvojníky, herce Jiřího Jesenia a herce Jana Veselého, a na herecké prostředí (i k nadpisům kapitol je užito výhradně názvů tehdy hraných kusů) připoutal Olbracht konflikt umění a života; tento základní konflikt odkazuje dozadu hlavně na Bratra Žaka, jehož vyústění však neopakuje, nýbrž koriguje. V tomto smyslu román určité vývojové období dovršuje. Oba dvojníci zpodobují nejen sám „dialektický svár tvůrčího procesu“ (V. Řezáč), nýbrž obecně dvojí zásadní postoj umělecký a nakonec životní: jednomu je umění uvědomělou, ukázněnou prací, tvorbou nového řádu, druhému naopak impulzivní a neopakovatelnou improvizací zcela podřízenou umělcovu životu, jen jedním z možných výrazů tvůrčího subjektu. Nikde v Olbrachtově tvorbě se však už nesetkáme — přes všechnu životnost problému a plastičnost postav — s tak vypreparovanými principy jako v *Podivném přátelství herce Jesenia*, nikde nevyhranil Olbracht dva protiklady tak příkladně, nikde nerozvrhl jejich střetnutí i prolnutí tak symetricky. Příčinou tohoto nepřímého schematismu byla v poslední instanci válečná doba, a tedy, paradoxně, i Olbrachtovo úsilí o tvůrčí současnost. Poskrovnou před válkou, ale především teprve za ní „nalezla česká tvorba básnická v několika vrcholných svých představitelích svou inspiraci budoucnostnou“ (F. X. Šalda) — to se týkalo samého F. X. Šaldy v románu *Loutky i dělníci boží*, B. Benešové v románu *Člověk aj*. Už Olbrachtova předválečná aktovka *Pátý akt* (psáno 1910, knižně 1919, téhož roku premiéra v Kolíně; autorova dramatická prvotina hraná r. 1901 pražskými vysokoškoláky se nezachovala) pulsovala pod tlakem stávajícího rozkladu rakouské monarchie především otázkou, „zda bude nutno umírat“ i „jak bude třeba umírat“, i když byla osnována historicky kolem selské vzpoury za protireformace (v transformované podobě byla pak hra zasazena jako stavební složka do *Podivného přátelství herce Jesenia*). Vypuknutí války však Olbrachtovu touhu po kladu umocnila natolik, že vedla autorovu ruku až k názorně příkladnému rozvržení románových sil a k manifestačnímu vytvoření ideálního, čínorodého lidského typu, jaký bude s to vystavět novou národní budoucnost. V herecké rovině román Olbracht základní konflikt života a umění a jedince a společnosti vytyčil, ale jeho řešení odsunul až na poválečnou dobu; výsledný model je však příliš abstraktní a pedagogicky nabádavý. Ve válce musí zahynout zlý samotář Veselý, vášnivý fanatik života, přece jen však příliš rozkladný na to, než aby se mohl právě on stát základem onoho nového lidství; ale také Jesenius, přes svou uvědomělou a odpovědnou dělnost, stojí na prahu katastrofy, když se mu princip života vykuluje ve vraždě a když propadá kultu umění i tragickému „přečeňování jednotlivcovy síly“. Novým člověkem je teprve znovuzrozený Jesenius, obrozený v okamžiku poprav svého druhu jeho nejlepšími vlastnostmi, životní vášnivostí a aktivitou: nyní typ ušlechtilého humanisty, k jakému tehdy — měřeno evropským kontextem — dospěl Romain Rolland; člověk, který došel od osamocení k družnosti a který právě pro svůj jasný intelekt a vnitřní kázeň dokáže pracovat pro nadosobní cíl a odklidit trosky způsobené válečným rozvratem.

## POKUSY O SYNTÉZU

První vývojovou fází Olbrachtova díla (do roku 1918) vyznačoval dualismus metody: koexistovala v něm beletristika, v níž dominovala próza analyticko-psychologická, a publicistika, ve které zaujala první místo reportáž. Vzájemné izolaci obou svébytných postupů zabránily některé podstatné znaky Olbrachtovy beletristické metody (např. věrnost krajinnému modelu, těsný vztah mezi fiktivními typy a jejich reálnými modely) a naopak inklinace jeho reportáží k vytváření celistvých lidských osudů. Nebylo zde ještě uvědomě-

lých pokusů o syntézu obou postupů. Jejich spojnice neležela v oblasti metody, nýbrž v oblasti funkce: byla to vyhraněně tendenční funkce, která spojovala část beletrie s částí reportážní tvorby. Mezi oběma postupy však neexistovala ani rovnováha, rozestup mezi nimi se zvětšoval zvláště od doby, kdy byly v autorově tvorbě krátké útvary vystřídávány spěním k rozsáhlejšími románovým celkům; ty nakonec daly ráz celému období, v jeho závěru (v Podivném přátelství herce Jesenia) měla Olbrachtova beletristika k Olbrachtově publicistice poměrně nejdál.

Tento stav se v druhém tvůrčím období (do roku 1932) změnil, nikterak sice převratně, ale přece jen očividně. Obě koexistující a ke konci války se rozestoupivší linie, beletristická a publicistická, se náhle znovu vzájemně přiblížily, ba prostoupily; vyhraněným a jednotným východiskem se stala autorova autopsie, převahy nabyl princip reportážní. Dualismus byl vystřídán pokusy o syntézu, která ovšem případ od případu nabývala rozličných podob (románová reportáž, reportážní román, literatura dokumentu).

V posledních válečných a prvních poválečných letech stala se leitmotivem Olbrachtovy publicistiky příprava na přicházející společenské změny, a proto také soustředěné úsilí orientovat se v sociálně a politicky převratné době. Úkolem zvláště náležitým jevila se potřeba poznat z autopsie revoluční Rusko, s nímž bylo každé spojení přerušeno. Nedostatek informací o sovětském Rusku Olbrachta nakonec přiměl, aby je přivezl sám. V tomto rozhodnutí se zároveň zrcadlilo Olbrachtovo stanovisko uvnitř sociální demokracie, tehdy (od voleb v červnu 1919 a pak znovu v dubnu 1920) nejsilnější strany. Olbracht byl totiž roku 1919 vyzván, aby se zúčastnil zájezdu oficiálního spisovatelského poselstva na Sibiř v čele s F. V. Krejčím, jež mělo utišit bouřící se legionáře. Místo toho odjel 31. ledna 1920 s členem vedení Čs. komunistické strany na Rusi J. Salátem-Petrlíkem a tehdy levicovým novinářem E. Vajtauerem do sovětského Ruska přes Berlín, Kaunas, Rígu, Tallin (roku 1898 byl s otcem v Kyjevě). Začátkem března přibyl do Leningradu a odtud cestoval do Moskvy. 31. března se tam sešel s Bohumírem Šmeralem, po studiu moskevského kulturního života odejel (podle Šmeralova svědectví v knize *Pravda o sovětovém Rusku*, 1920) koncem května do některých oblastí středního Ruska (především tulské), v nichž se kladly základy k elektrifikaci země; několik týdnů údajně pobýval na vesnici. Vedle toho se podílel (od 1. dubna až do konce svého pobytu) na práci Ústředního byra Československé komunistické strany na Rusi, jež tehdy spočívala v přípravě a vysílání komunistů na pomoc marxistické levici do Československa; pro potřeby českých komunistů v Rusku (do jejich tiskového orgánu *Pravda*) a pro informaci zahraničních stranických pracovníků (do mezinárodního žurnálu *Kommunističeskij Internacional*) napsal rozbor ekonomické a politické situace v popřevratovém Československu (viz *Dopis z Československa*, 1967). Zúčastnil se též zasedání II. kongresu Třetí internacionály v Moskvě a Leningradu (19. července-7. srpna 1920), které mimo jiné podstatně přispělo k vnitřní diferenciaci československé sociální demokracie, a tím nepřímo k ustavení KSČ; diskutoval s předními tehdy představiteli sovětského státu, s Lunačarským, Bucharinem, Radkem, Rykovem aj. a už v Rusku napsal své publicistické reportáže havlíčkovského názvu *Obrazy ze soudobého Ruska* (první dva sešitky poslal po Šmeralovi, takže vyšly v Praze v září 1920, ještě před Olbrachtovým příjezdem, třetí sešit vyšel roku 1921; přepracovaná a rozšířená verze knihy vyšla roku 1951 pod názvem *Cesta za poznáním*). Olbracht přijel do sovětského Ruska po porážce Judeníčových, Kolčakových a Děnikinových vojsk, v míru, ale ještě za jeho pobytu došlo k novým bojům s Poláky a s Wranglem; Olbracht zachytil tedy dílo revoluce v okamžiku, kdy mírová výstavba musí být znovu oddálena a kdy se zacelující se rány hospodářského rozvratu znovu jítí. V souladu s účelem cesty byl ovšem jeho zájem zřetelně určován poměry doma. Pokoušel se věcně a za pomoci faktografických výtětů o srovnání československé demokracie a sovětské diktatury, podrobně především na kulturním poli, a zvláště živě se zajímal o problém, který právě hýbal československou sociální demokracií a jímž byl vztah mezi vůdci a členy strany, tehdy poznamenané státočinností předáků a jí protichůdným revolucionizováním mas.

Svým vyzněním vyzývaly Olbrachtovy reportáže k následování bolševické cesty (sovětskou revoluci ukazovaly jako školu, nikoli předlohu, viděly i její slabá místa, například při socializaci venkova), a tím agitovaly

pro domácí sociálně demokratickou levice. Právě tyto reportáže, dále články „o samých základech revoluce“, soustavně uveřejňované v Právu lidu a pak v Rudém právu (v jehož redakci pracoval od jeho založení 21. září 1920 až do roku 1929 a z něhož byl při snahách o stabilizaci komunistického tisku vyslán roku 1921 na pomoc hodonínskému Slovákovi, 1925 na pomoc brněnské Rovnosti), které považovaly secesi levice za nezbytný předpoklad úspěšné revoluce, přednášky a politické projevy, překlad *Komunistického manifestu* (1921) aj. byly Olbrachtovým osobním vkladem při zakládání Komunistické strany Československa. Agitační důsledky jeho sovětských reportáží vehnaly ho také do několika závažných polemik: s Evženem Šternem, s Jaromírem Nečasem (*Skutečná pravda o sovětském Rusku. S kritikou Šmeralových a Olbrachtových článků*, 1920) a s Jindřichem Fleischnerem (*Básník a inženýr*, 1921).

Ale nejen Olbrachtova každodenní publicistika, nýbrž i jeho umělecká tvorba dvacátých let byla věnována polemice s orientací i praxí nového státu. Všechny jeho tehdejší prózy byly určeny dobou, v níž vznikaly a jejíž tlak se v nich projevil nejčasovější tematikou (zpracováváním „námětů dne“), faktografickou výztuží, satirickými a pamfletickými tóny, agitační funkcí, přístupným reportážním slohem; tyto práce byly ostatně, v souladu s jejich posláním, otiskovány v stranických publikacích periodických (Reflektor, Rudé právo aj.) i příležitostných (Dělnický kalendář, Komunistický kalendář, sborníky Sovětské Rusi, Stávkujícím dělníkům v Německu aj.), které Olbracht někdy i redigoval.

Práce tohoto zaměření se při všem společném základu rozpadají do dvou látkově i tvárně poněkud odlišných okruhů. První, i časově ranější, je tematicky soustředěn k období vypjatého střetnutí radikální levice s československou státní mocí na předělu desátých a dvacátých let; Olbracht zde užil, zachovávaje tak kontinuitu s předchozí tvorbou, příslušného syžetového beletristického tvaru. Tento okruh je nejvýrazněji reprezentován kolportážním románem *Anna proletářka* (časopisecky v Reflektoru 1925–1926, knižně 1928) a k němu se přimykajícími dvěma čísly příležitostného souboru *Devět veselých povídek z Rakouska i republiky* (1927; od roku 1948 vychází sedm z nich pod názvem *Bejvávalo*, dvě povídky bývají zařazovány za Žalář nejtemnější do jednoho svazku), povídkami *Kariéra Eduarda Žáka* (1921) a *Neznámý voják* (1922). Druhý okruh vychází látkově z Olbrachtových vězeňských zážitků, při jejichž zpracování je preferována rovina faktu a dokumentu. Sem náleží novelistická reportáž *Zamřížované zrcadlo* (1930; souvisí s Olbrachtovým dvouměsíčním vězněním v slezskostravské věznici v květnu a červnu 1926 za řeč pronesenou 27. července 1924 na protiválečném táboru lidu v Karvině) a dokumentární publikace *Dvě psaní a moták* (1931; základ tu poskytla publikace z roku 1928 *Ivan Olbracht své ženě Heleně Malířové z vězení na Pankráci v lednu 1928*). Na obě vězeňské práce později svou metodou úzce navázaly Olbrachtovy podkarpatoruské reportáže.

Obě povídky (*Kariéra Eduarda Žáka*, *Neznámý voják*) pokračovaly bezprostředně v tradici Olbrachtových antimilitaristických próz: prudká a politicky jednoznačná kritika orgánů státní moci, policie a vojska, připravuje se osnováním fraškovitých a fantaskních situací a uskutečňuje se prostřednictvím groteskního překreslování a zlomyslné parodie negativních jevů. Na rozdíl od laškovných protirakouských satir mají však všechna protirepublikánská čísla soustavnější oporu v konkrétních politických realitách a hlavně perziflázní podtext, neboť autor v nich demonstroval, kterak se opory tehdejšího mocnářství docela dobře mohly stát i oporami nové republiky.

*Annou proletářkou* přinesl svůj první román na pokračování zábavně poučný proletářský časopis Reflektor (redigovaný St. K. Neumannem). Už tato vnějšková okolnost signalizovala celkově utilitární ráz Olbrachtovy knihy, jejíž výstavbu také autor podřídil pravidlům agitačního románu. Obrazem bouřlivých událostí roku 1920 (upoutaly už před Olbrachtem beletristickou pozornost J. Hory, V. Mixy, M. Majerové a J. Laichtra) a publicistickým pohledem do jejich politického zákulisí zamýšlel Olbracht ozřejmit kus historie zcela nedávné a čtenářů románu se bezprostředně dotýkající a chtěl dosáhnout toho, aby pochopením svých dějin pochopili čtenáři i vlastní úlohu v nich. Tato základní tendence knihy, fungovat jako katalyzátor procesu od nevědomosti a neuvědomělosti k chápání a k třídnímu uvědomění, je přímo ztělesněna titulní postavou venkovské služičky,

kterou vypjaté sociální protiklady na půdě velkoměsta strhnou od vystrašené a naivní pasivity ke komunistickému přesvědčení a zároveň její nároky na osobní štěstí podrobí vůli po kolektivním štěstí všeho proletariátu; právě tato vnitřní Annina přizpůsobivost však zároveň nedovoluje, aby Anna byla s to typizovat historické dění z konce roku 1920. Ostatní postavy (až na oba Jandáky) jsou v podstatě fixní (oč jsou neměnnější, o to rušnější a obnaženější je pak děj), mezi nimi i druhý protagonista knihy, Annin muž a přítom i učitel života, slevač Toník Krouský. Záměrně tu autor právě z dělníka učinil nositele nového lidství, jeho prostřednictvím také zidealizoval fakt politické aktivity: Toník se v politickém a pouličním boji jeví stejně krásný jako v Annině milostném objetí.

Agitační funkce přispěla k podstatnému zjednodušení kompozice románu. Jejím principem se stala kontrastní paralelnost. Jeden a týž jev (erotická láska, vztah k dítěti a k ostatním lidem, rodinný život atd.) je osvětlen vždy dvakrát, jednou zapojen do kontextu života proletářského, podruhé viděn v rámci měšťáckého životního stylu; touto konfrontací, jejíž je Anna součástí, ale již se zároveň poučuje a vychovává, chtěl Olbracht demonstrovat společenské zdraví lidu a sociální chorobnost buržoazie. Jako román společenské biologie zůstává Anna proletářka u tohoto základního rozvržení světla a stínu a rozvíjí postavy jen natolik a pouze tím směrem, jak dovoluje předpokládaná historická perspektiva té třídy, k níž postavy náležejí. Přímou projekci historie do postav prozrazuje i aranžování některých scén, kdy střetávající se nebo konfrontované postavy pouze zastupují střetávající se nebo konfrontované třídy a sociální vrstvy. Toto omezení životních funkcí jednotlivých figur způsobilo, že ani jeden z románových protagonistů nebyl potom schopen unést na svých bedrech celý románový příběh. Ten se proto rozpadl na řadu relativně samostatných příběhů se svými vlastními ústředními hrdiny (příběh Kerekese Sándora, příběh poslance Jandáka atd.), které teprve v závěrečném finále ústí do kolektivního děje, do výšlehu generální stávky v prosinci 1920. „Základní roztržka mezi románem individualistickým a hromadným trvá zde dál“ (F. X. Šalda), kolektivistická próza je v podstatě nahrazena sérií, součtem individuálně pojatých příběhů. Analogicky je i tvárná celistvost nahrazena slitinou žánrů, absorbující postupy a sloh deziluzivního realismu psychologické ražby, kriminalistické prózy, didaktické publicistiky, reportáže, ilustrace beletristiky osnující tak zvané výstražné příklady ze života atd. Jako celek řadí se Anna proletářka k dobovým pokusům využít periferních literárních útvarů, zde konkrétně tak zvaného románu pro služky (jeho zvyklosti analyzoval K. Čapek ve stati *Poslední epos čilí román pro služky, Přítomnost 1924*). Snaží se ho však využít homeopatickým způsobem: pracuje s jeho konvencemi, aby jeho schéma naplnil novým, tj. třídně uvědomělým obsahem; tak s ním vlastně konkuruje a zároveň jej u svého publika vytlačuje. Jiný pokus o syntézu reportáže s beletrii představují Olbrachtovy „zápisky z mrtvého domu“ — *Zamřížované zrcadlo*. Východiskem je tu autorova výpověď o vlastních zážitcích a zkušenostech z kriminálu; vybraná a někdy i zkontaminovaná fakta nejsou však podávána ve své holé podobě, nýbrž interpretována tím způsobem, že Olbracht obnažuje jejich citovou a ideovou rezonanci a že se od vězeňských jevů, i těch nejokrajovějších a nejměděvějších, často odráží k úvaze politické nebo filozofické. Kniha jako celek je montáží partií reportážních a epických — ty ovšem sledují reálné události —, a to montáží podle půdorysu tak zvané rámcové novely. Ze základní roviny, tvořené vypravěčovou empirií a dokumentárním záznamem periferního vězeňského folkloru, zdvihají se epicky objektivizované lidské osudy, zprostředkované ovšem týmh vypravěčem-reportérem, který je tak začleňuje i do běhu vlastního života; tento proměnný důraz, jehož změny nezáleží v kolísající intenzitě, nýbrž v ustavičném přenášení těžiska z vypravěče na jednotlivé postavy a naopak, způsobuje osobité napětí a dynamičnost knihy. Ze základního reportážního pásma vyrůstají tu celkem čtyři takové uzavřené lidské úděly, uzavřené i v tom smyslu, že Olbracht obrysovitě kolikuje cestu, kterou jim v budoucnu asi dovolí stávající řád. Úděl zlého samotáře, pseudorevolucionáře, vězeňského dozorce a komunistického revolucionáře jsou autorem vždy sociologicky vyloženy a s nimi i kus sociální historie Ostravska válečných a dvacátých let; přítom nejsou jen staticky položeny vedle sebe, nýbrž jsou navzájem konfrontovány a už tak souzeny, souzeny však bez jednoznačné přímočarosti, nelidského doktrinář-

ství a necitlivé strohosti. Olbrachtovo syntetizující úsilí našlo v tomto společenství vězeňských osudů svou spolehlivou základnu: lidé se věnovali do Olbrachtova života a posléze díla tak, jak on sám se musel „vžít do té kolektivní bytosti, kterou je věznice“ (F. X. Šalda); jednotlivé osudy protínají se nakonec v jediném průsečíku: v demaskování třídní justice, v jejíž činnosti Olbracht — ostatně už od své vídeňské a antimilitaristické publicistiky — viděl pouhou „mírovou“ formu nepřetržitě občanské války a nalézal jednu ze slabín soudobé demokracie. Tímto protestem přiřadila se Olbrachtova kniha, podle autorova vlastního zjištění (*Věc největšího zájmu*, 1931), po bok jiných tehdejších literárních svědectví (Káňova, Novomeského, Prokúpkova aj.), spojených „faktem svých zájmů a faktem svých autorů prošlých všemi kriminály“.

Mezi vydání obou Olbrachtových vězeňských knížek, pankráckých dopisů a Zamřížovaného zrcadla, spadá závažná okolnost autorovy biografie: Olbracht odešel z politického života, poněvadž byl spolu s jinými šesti spisovateli-stranickými publicisty (Horou, Majerovou, Malířovou, Neumannem, Seifertem, Vančurou), za jejichž hlavu byl jako člověk s největší politickou zkušeností považován, vyloučen 26. března 1929 z komunistické strany, a to pro svou účast na takzvaném projevu sedmi, který vyslovoval zásadní nesouhlas s taktikou nového Gottwaldova vedení zvoleného na V. sjezdu strany (v únoru 1929). Toto vyloučení nutně znamenalo Olbrachtův odchod z politické arény, tedy i z politické publicistiky, neboť Olbracht odmítl vstoupit do některé socialistické strany, popřípadě socialistického listu. Sám fakt odchodu neznamenal však rozchod s aktuálními společenskými látkami, nýbrž jen jejich přesun z prostředí českého do podkarpatského; neznamenal návrat k typu jeseniovského románu, nýbrž zprvu přímé pokračování v linii vyznačující se prioritou faktu, reportážnosti, žurnalistiky, dříve než došlo k poslední velké proměně Olbrachtovy metody. Už rozchod s politickou činností stal se však nepochybně jedním z momentů, které onu proměnu připravovaly a uvolnily: Olbracht se vymkl každodenní žurnalistické praxi ve stranickém deníku, která jeho metodu značně ovlivňovala, a mohl se nyní věnovat výhradně literatuře a její vnitřní problematice (viz například jeho závažnou účast v jazykové diskusi 1931).

Na Podkarpatskou Rus přivedla Olbrachta poprvé v červenci 1931 osobitá tvářnost této země: jednak upoutávala na zlomu dvacátých a třicátých let pozornost tisku a vnitropolitického života, protože jakožto hospodářská periferie první republiky pocítila propuklou krizi tragičtěji než české země nebo i Slovensko, jednak vábila pro své přírodní krásy i archaický životní sloh jako exotikum. Olbracht musel proto zemi nejdříve z autopsie poznat. Začal jako žurnalista a historik: reportážemi, které mají často ráz historické, sociologické a kulturně-politické studie a v nichž vlastními zkušenostmi ověřoval, doplňoval a rozšiřoval poznatky získané studiem rozsáhlé odborné literatury, archivních dokumentů i folkloristických materiálů. V reportážích otiskovaných zprvu časopisecky pod názvem *Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi* (Literární noviny 1931, srov. výbor O umění a společnosti, 1958) a rok nato v přepracované a rozšířené verzi knižně vydaných pod změněným titulem *Země bez jména* (1932) se zabýval hlavně hospodářskými, politickými a kulturními poměry na Podkarpatské Rusi, přičemž hlavní důraz — a na stavbě reportáží je to patrné — kladl na poznání složky ekonomické. Nazíral přítomný stav věcí jako důsledek osobitého a složitého historického vývoje země. Podrobně analyzoval současnou situaci tří základních složek místního obyvatelstva: Ukrajinců, Čechů a Židů, i pozici a vyhlídky „hlavních bojových skupin Podkarpatska“: komunistů, agrárníků a nacionalistů. Zároveň vyvolal těmito reportážemi vlnu hlubokého (někdy ovšem jen módního) zájmu o sociální a politickou tvářnost této země mezi českými spisovateli. Několik z nich těžilo sice ze života této země tematicky už před Olbrachtem (F. Skácelík, J. Durych, J. Spilka, J. Vrba, Z. M. Kuděj aj.), ale až na výjimky viděli v ní hlavně exotiku přírodní a rasovou. Po Olbrachtových reportážích s jejich širokou škálou podávaných informací, osvětlováním jevů jako důsledků zcela určitých příčin, s jejich zvláštní zaujatostí pro otázky jazykové a kulturní, nemohla už literatura s podkarpatskou tematikou dále setrvat na svém někdejší exotismu: ať už přistupovala k podkarpatské látce z jakéhokoliv ideového hlediska, musela se nějak vyrovnat se společenskými poměry v zemi (K. Čapek, St. K. Neumann, J. Zatloukal, J. Knap aj.).

Po těchto reportážích následovala v Olbrachtově podkarpatské tvorbě už jen beletrie. K této proměně nedošlo nijak překotně: reportáž připravila beletrii námětově a motivicky, beletrie zase ovlivnila svými postupy reportáž. Tento pozvolný proces vyplývá ze srovnání všech tří podob Olbrachtových podkarpatských reportáží. Rozdíl mezi první a druhou verzí (*Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi*, *Země bez jména*) je v podstatě rozdílem mezi reportáží kulturněpolitickou, publicistickou a reportáží uměleckou; v *Země bez jména* došlo nejen ke kompozičnímu přeskupení látky, usilujícímu zvýraznit ideové souvislosti, nýbrž i ke změnám stylistickým, a to zvláště v těch místech textu, která dovolovala zepičtění a zdramatizování; místo sdělení faktu se někde objevil příběh nebo jeho zárodek, místo autorského, monologického výkladu či vyprávění dialog postav. Zároveň s tím postupovalo i mytizování skutečnosti: Olbracht stále zřetelněji viděl přírodní zákonitost, do níž byl karpatský člověk vklíněn a která formovala jeho život — důkazem tu budiž definitivní název knihy *Hory a staletí* (třetí verze, 1935). Hory a staletí znamenaly především další rozšíření knihy: proti původnímu znění na šestinásobek, proti *Země bez jména* na trojnásobek. Nové kapitoly vznikly vesměs v roce 1934 a Olbracht je musel připsat, chtěl-li reagovat na rychlý vývoj událostí od roku 1931, podat odborný pandán ke svému šuhajovskému románu a ztvárnit nové zkušenosti; několik kapitol tu má zase o krok blíže k epické próze, neproměnily-li se už v epiku vůbec.

## MÝTUS JAKO PRINCIP NOVÉ EPIKY

Olbrachtova zralá tvorba z třicátých a čtyřicátých let, bez ohledu na látkovou rozmanitost a na různý vklad autorovy vlastní invence, tvoří výraznou ideovou a stylovou jednotu, kterou je možno opsat termínem *přítomná legenda*. Olbracht opustil své dosavadní pokusy o syntézu reportážních a beletristických postupů a postavil své nové práce jednoznačně na epický základ, přičemž se jeho stálá potřeba též publicistického traktování skutečnosti transformovala v úsilí dát ústrojně každé látce i význam zcela časový.

Stabilním prvkem nové epické vlny v Olbrachtově tvorbě se nyní stala legenda (folklorní, staročeská, starozákonní, staroindická), druhým, a to proměnným prvkem se stal slovesný záznam přítomnosti, přičemž proměnnost tohoto aspektu tkvěla v jeho rozličném žánrovém rodokmenu (jednou se blížil reportáži, podruhé realistické typizaci atd.). Cílem se stala aktualizace legendy, tj. konfrontace minulosti a přítomnosti z hlediska přítomnosti a také pro její potřeby. Vnitřně se toto zralé období dá členit podle toho, nakolik se napětí mezi složkou minulostí a přítomností realizovalo v samém díle: máme před sebou jednak originální variace na legendární náměty (Nikola Šuhaj loupežník, Golet v údolí), jednak vlastní adaptace legendárních (popřípadě historických) látek (Biblické příběhy, Čtení z Biblí kralické, Ze starých letopisů, O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách, popřípadě Dobyvatel) — jinými slovy adaptace v širším a v užším slova smyslu. Konečně dalším výrazným poutem jednotlivých děl z této fáze Olbrachtovy tvorby je zvláštní důraz položený na jazykovou a stylovou složku díla, jev, který mimo jiné usnadnila právě práce s hotovými legendami (autorovo tvůrčí úsilí nebylo nyní tolik zatíženo fabulací a mohlo se přenést na jiné složky díla) a který byl téhož řádu jako tehdejší Olbrachtova přepracování jeho vlastních (popřípadě i otcových) próz pro nová vydání. Lze proto vhodně zralé období Olbrachtovy tvorby nazvat obdobím *adaptačním*.

Námět ke svému vrcholnému románu *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) našel Olbracht v pohnuté historii Podkarpatska z konce první světové války a především z několika let po ní. Živelný odpor země proti ustavičně se střídající vrchnosti (maďarské, ruské, německé, rumunské a české) a proti sociálnímu bezpráví ztělesnil autor postavou Nikoly Šuhaje, posledního loupežníka Podkarpatska, který — bez zvláštních zájmů sociálních a politických (nikdy nepřerostl z náčelníka tlupy v lidového vůdce, nýbrž zůstal zlým samotářem) — nakonec s jediným zbyvším druhem, bratrem Jurou, hyne po zbojnickém způsobu úkladem nepřátel. Olbracht tu vyšel z ověřitelné a ověřené pravdy dokumentu, kterou však zobecnil a do umělecké roviny

povýšil pravdou šuhajovského mýtu. Jeho základem pak byla lidová zbojnická legenda (za Olbrachtova pobytu v Koločavě, Šuhajově působišti, ještě živá, obměňující se), kterou autor mytizoval jednak důsledným přiřazením do okruhu starodávných a moudrých pověstí o smrtelnosti i zcela výjimečného hrdiny (vyprávění o vlasech Samsonových, o patě Achillově, o lopatce Siegfriedově atd.), jednak proměnou Šuhaje až v přírodní sílu (srov. závěr kapitoly Eržika). Jen tímto zmytizováním Šuhajova života mohla se nakonec postava prostého vesničana proměnit v nezranitelného mstitele bezpráví a křivd, v „pohádku o boji o svobodu“, aby takto oplodnila lidovou fantazii a probouzela v lidu touhu po svobodě. Je tedy tento román syntézou dokumentu a poezie, historické reality a mýtu v pevný epický tvar, který využívá, při pevné základně spisovného jazyka, stylových prvků vlastních jak literatuře dokumentární, tak folkloru. K folklorizujícím prvkům patří jednak osobité slovosledné přesuny, vazby a rčení, jednak užívání přívlastků totemového významu, které ztotožněním člověka se zvířetem svazují člověka neodlučitelně s přírodou a zároveň spolu s přisouzením jistých stálých vlastností určují jeho místo ve společnosti: Šuhaje například provází totemové substantivum rys, které postihuje i osamělost jeho vzpory, atd.

V odezvě, již se románu Nikola Šuhaj loupežník dostalo hned po vydání jako žádné jiné Olbrachtově knize předtím ani potom, byly četné hlasy náchylné tuto syntézu reality a mýtu demontovat na její původní stavebné prvky a podle svých okamžitých potřeb vyzvedat některý z nich. Kruhy prohlédající, že tu Olbracht pronikl za turistické krásy Podkarpatska, buď (v literárních časopisech) vyzdvihovaly pouze čistou baladickou poezii knihy, anebo (v četnických časopisech a Antišuhajích) zase naopak obviňovaly autora za nepravdivosti. Ale naopak ani část levicové kritiky se neubránila rozlomení knihy na realitu a mýtus a položení obou složek proti sobě; vytýkala, že legenda zatlačila obraz „kolektivního odboje“ a „obecnou bídu podkarpatských rolníků a dřevařů“ do pozadí; v diskuzi v Tvorbě 1933 byl však přítom Nikola Šuhaj loupežník označen za „učebnici všech českých proletářských spisovatelů“. (Ostatně z přítomné bídy a sociálních zápasů výtěžil Olbracht předlohu pro film *Marijka nevěrnice*, 1934, dřevorubecký příběh, spojující svár milostný se zápasem společenským; v místních exteriérech jej natočil Vl. Vančura za scenáristického přispění K. Nového.)

Řadu Olbrachtových prací s podkarpatskými náměty uzavřel povídkový svazek *Golet v údolí* (1937). Všechny tři tragikomické příběhy, v nichž se od prvního k poslednímu postupně zabírají osudy stále hromadnější a sociálně typičtější, jsou spojeny jednotou místa a postav. Odehrávají se v obci Polaně, přesněji v uzavřené enklávě jejich židovských obyvatel, kteří zde žijí v goletu, tj. ve vyhnanství mimo svou pravou, izraelskou vlast; oni jsou také komparesem, z něhož pro jeden příběh vzchází jeho hlavní hrdinové, aby se po čas jiného příběhu do tohoto komparsu opět vrátili. I tyto prózy jsou osnovány na syntéze dvou složek: nezkrslující zprávy o skutečnosti, zvláště o její sociální a ideologické struktuře, a legendárního výkladu této skutečnosti, který je vlastní samým nositelům příběhů. Polanští (a vůbec všichni podkarpatsští) židé nebyli společenstvím ani sociálně, ani věroučně jednotlým. Propastné rozdíly mezi majetnými a chudými překrývala ortodoxně vyznávaná náboženská víra; ta sice umožňovala snášet životní strasti lehčeji, neboť v židech pěstovala vědomí příslušníků vyvoleného národa, jemuž Hospodin vždy pomůže, přitom však bránila živořícím židům spojit se s podobně živořícími jinověrci. V dvacátých letech začala se však náboženská ortodoxie rozkládat zvláště u mladé generace hnutím sionistů, socialistických sionistů a bezvěrců; tím vším začala ochabovat i životní síla starozákonní legendy. Zachytil-li Olbracht v šuhajovském románu legendu revolucionizující a dosud se rodící, zpodobnil v Goletu naopak legendu ustupující a petrifikovanou, zároveň však dosud v každodenním životě podkarpatských židů fungující. Stáří této legendy využil zde Olbracht k oživení estetické funkce staré poezie, která přečkala věky — ostatně už sloh určitých partií Nikolaj Šuhaje loupežníka byl bezprostředně ovlivněn metaforikou Písne písni. Ale protože Olbrachta zajímala především praktická role legendy v současnosti, přisoudil tu legendě především úlohu výrazného dějotvorného činitele. Rozuzlení povídek probíhá vždy ve dvou rovinách: jednou v rovině drastické sociální situace, podruhé v rovině legendární fikce: z hlediska ortodoxních židů, nositelů příběhu, to sám Hospodin zachraňuje své

věrné zázrakem. Při tomto syžetovém využití legendy (všem povídkám společným) existují mezi jednotlivými prózami jemné rozdíly. První povídka (*Zázrak s Julčou*) je originální variací na starozákonní příběh Abraháma, jemuž Hospodin sešle berana, aby nemusel být obětován jeho prvorozený: aby Bajnyš Zisovič nemusel v nejvyšší nouzi sáhnout na tajné úspory, které mají zajistit lepší příští jeho prvorozenému, aby ho nemusel obětovat bídě a hladu, sešle mu náhoda bohaté turisty, kteří použijí jeho služeb. Toto zpřítomnění minulého jde ruku v ruce s humorizací přítomného; komický prvek tu nadlehčuje životní tragédii, zesměšňuje panskou pseudoučenost, zároveň však přináší i ryzí obveselení. Rovněž prostřední povídka (*Událost v mikve*) využívá biblické legendy — tentokrát příběhu o Jozuově vítězství u města Gabaonu, kdy Hospodin zastavil čas — k originální humoristické variaci. Komika se tu rodí z „přízemní“ aplikace „vznešené“ látky; Hospodin prodloužil den, aby Jozue mohl dokončit vítězství, v Olbrachtově povídce znečištění rituální lázně také zastaví čas; prodlouží Pinchesi Jakubovičovi období, kdy se nemusí podrobovat manželskému styku se svou ženou, jež ho strhuje z extatických výšin. V obou případech Olbracht svou metodou humorné modernizace starozákonní legendu nejen zpřítomňuje, nýbrž i zlidštuje. V poslední povídce (*O smutných očích Hany Karadžičové*), vůči biblické látce nejsamostatnější, je tomu poněkud jinak. Způsobuje to téma, jímž je emancipace od víry. V Hanině rozchodu s vírou předků spatřuje jediný z členů ortodoxního společenství naplnění legendy, v níž hrdinka strašlivou obětí vykupuje celou obec z jejích nepravostí, a to ve chvíli, kdy jí tato obec proklíná a zaživa pohřbívá; to legenda přivodila v Pinchesově životní praxi lidský vztah k „oběti“, polidštila člena sociálně konzervativního, nenávidějícího kolektivu. Na rozdíl od prvých dvou povídek souboru, kde je humor cílem a zlidštění legendy důsledkem z tohoto cíle vyplývajícím, je v novele *O smutných očích Hany Karadžičové* humor toliko prostředkem a humanizace legendy vlastním cílem příběhu.

V Olbrachtově vývoji znamenal Nikola Šuhaj loupežník průlom do hegemonie současných látek. Nebyl to průlom absolutní, nýbrž logicky dvojklaný: současnost byla v románu oslabena, protože historizována (podkarpatská vesnická společnost žila v primitivních podmínkách na úrovni nikoli dvacátého, nýbrž některého dřívějšího století; sám děj se odehrává na počátku třicátých, nýbrž už dvacátých let, tedy v minulosti, jakkoliv nejmladší), ale zároveň tu byla i legenda sama oslabena, protože zpřítomněna (byla svázána s legendárními archetypy, přitom však prezentována ve svém zrodu i aktuálním působením). Konstituování minulosti jako rovnocenného a aktivního činitele ve stavbě Olbrachtova díla vyvolalo v něm však posuny, které změnily věrnost autorova zralého období. Zároveň však i samo toto konstituování bylo důsledkem proměny Olbrachtova postoje ke skutečnosti, proměny, která zase není motivována výlučně proměnou autorova subjektu, nýbrž souvisí s celkovým duchovním kvasem doby.

S minulostí vstoupil do Olbrachtova díla nový akér: čas, a s ním dialektika chvíle a trvání, časovosti a bezčasí, přeryvu a plynulosti. Čas, spoutaný dotud u Olbrachta v březích přísně vymezené současnosti, se nyní emancipoval. Toto osamostatnění času zasáhlo nejkonkrétnějšími důsledky modelování postav, a to především v Goletu v údolí. Přítomnost jejich života je prohloubena o rozměr minulosti (to znamená člověk tím, že žije, navazuje), je podtržena kontinuita lidského osudu při vši nevyrovnanosti jeho vývoje a přes ní. Totéž platí v obecnější historické rovině i o osudu lidstva: revoluční proměny nazírá Olbracht jako přirozenou součást historie lidstva, nikoli jako katastrofické výjimky, ani jako jedinou smysluplnou složku dějin. S tímto prohloubením Olbrachtovy povahokresby — autorova individua jsou nyní totálnější individua — souvisí co nejtěsněji posun týkající se autorova vztahu k jeho postavám, jeho soudu nad nimi. V souhře četných činitelů patří nová (minulostní) dimenze k těm rozhodujícím, neboť právě ona nedovoluje soudit člověka ad hoc, přímočaře, z jediného hlediska, jen podle jednoho rysu jeho osobnosti nebo vzhledem k potřebám dne. S emancipací času jako by proto nyní došlo i k emancipaci postav. Ty už nejsou jen vykonavateli autorské vůle a apriorního ideového záměru, nejsou tvrdě podrobovány logice příběhu — naopak tuto logiku svými vnitřními osudy samy vytvářejí; Olbrachtovo umění tkví teď v tom, jak velký prostor dovede vytvořit pro rozvoj jejich svěbytných údělů. Postavy už neslouží autorovi, nýbrž suverénně existují.

Neznamená to, že by tím Olbracht rezignoval na určitý postoj ke skutečnosti; znamená to, že Olbracht toliko své postavy maximálně respektuje. V Goletu v údolí je řešení kritických životních situací sugestivně předváděno i tak, jak se jeví ortodoxním židům: jako zázrak seslaný Hospodinem. A o Nikolu Šuhajovi loupežníkovi napsal v tomto směru případně Josef Hora: „[Olbracht] jedná se svými postavami, jako by tam žil od pradávna, a básní ne svůj pohled do tohoto světa, ale je samy jakoby z nich. A to právě je tajemstvím jeho vítězství.“

Vědomí kontinuity lidského života a respektování svébytnosti cizích osudů způsobilo, že v soudu zralého umělce nabylo převahy pozitivní nad negativním. Místo pohrdání, výsměchu a nenávisti zaznívá nyní laskavá ironie a ironická laskavost, ostří ironie se odvrací od osob a dopadá na principy, jichž jsou tyto osoby nositeli. To proto, že nastoupilo především pochopení, odepřené nejen každému antihumanismu, nýbrž i lidskosti požímané toliko parciálně. Poslední Olbrachtovy práce tak zazněly humanistickým poselstvím ostražitě lásky k lidem, chápaté shovívavosti k jejich zvláštnostem i slabostem, obdivu k urputnosti, s níž dokáží bojovat o svou pozemskou existenci a s jakou touží po jasné budoucnosti; je to poselství pevného přesvědčení, že proměna světa nezáleží ani tolik v naší tvrdosti k druhým jako v tvrdosti nás k sobě samým a že jen skrze zápas a bolest dojde člověk štěstí. Že jde skutečně o posun, o novou kvalitu v Olbrachtově díle, dokazuje textologická analýza korektur, jež autor provedl ve třicátých letech v nových vydáních svých starších prací, zejména v povídce Bratr Žak. Její verze z roku 1926 „je význačná nenávistí k buržoazii, jak je to ve shodě se zaměřením Anny proletářky“, zatímco přepracované vydání z roku 1938 vyniká lidským chápáním dělnického světa. „... V původní verzi Žaka jde o mládí většinou neuvědomělé, kdežto v přepracování 1938 se do vyprávění o mládí mísí bolestně vědoucí pohled zralého člověka. ... Olbrachtova úcta k živému člověku a chápavá láska k věcem neznají nyní mezí“ (O. Králík). V tomto lidském, vědoucím, chápajícím postoji, v této úctě k člověku se postupem třicátých let ustavičně sblížovala stanoviska tří vůdčích zjevů české mezoetické prózy, Ivana Olbrachta, Karla Čapka a Vladislava Vančury, i když k němu dospívali z rozličných noetických východisek.

Přiliv minulosti — minulosti vždy starší a starší — přinesl s sebou u Olbrachta i posílení epičnosti. Podstatná je však okolnost, že i Olbrachtovo pojetí přítomnosti nabylo nyní nové, epické tvářnosti, odlišné od předchozího pojetí reportážního (publicistického). Heslovitě řečeno, jde v Olbrachtově díle o posun od současnosti k přítomnosti. Současnost postrádá zázemí minulosti, a počítá-li s budoucností, pak na perspektivu budoucnosti jen odkazuje (Anna proletářka) nebo budoucnost proměňuje v abstraktní (Žalář nejtemnější), popřípadě manifestační tezi (Podivné přátelství herce Jesenia). Současnost je ohraničená sféra, zatímco přítomnost je neohraničená současnost, syntéza minulosti, současnosti a budoucnosti. Věčné se už nepožívá jako něco nadčasového nebo bezčasového, nýbrž jen jako vždy přítomné, a budoucno je realizováno, neodkázáno do říše utopie; převoditelnost minulého a budoucího na přítomné neznámá však ještě totožnost všech tří časů, protože tato časová syntéza má své hypocentrum, a to v současnosti: to ona je konečným smyslem Olbrachtových knih, to ona modeluje autorův tvůrčí záměr. Minulost, respektive legenda, Olbrachtem do vlastního díla včleňovaná, je vždy konfrontována s přítomností, tj. aktualizována, a tak modifikována; a právě kvůli tomuto využití minulosti pro potřeby současnosti a kvůli prohloubení samého pojmu současnosti lze knihy Olbrachta zralého období nazvat (bez ohledu na míru či samostatnost adaptace legendárního materiálu) přítomnou legendou.

Důsledkem nového pojetí přítomnosti bylo u Olbrachta soustředění na jedinečný lidský osud; pokud chtěl autor zobrazit revoluční cestu lidstva, nemohl ji zachytit na osudech národa nebo třídy, nýbrž přímo na osudu jednotlivých příslušníků lidského rodu: například příběh hrdinky poslední povídky Goletu v údolí ukazuje, že cesta za novým lidstvím předpokládá emancipaci od víry i od každého ortodoxního a nesnášenlivého, „vyvoleného“ kolektivu. Toto pojetí přítomnosti a vůbec zepičtění Olbrachtovy tvorby v Nikolovi Šuhaji loupežníkovi a Goletu v údolí mělo nakonec pro samého autora značný vývojový dosah: vyvedlo jeho

románovou (popřípadě povídkovou) beletristiku z krize, do níž se dostala v souvislosti s Annou proletářkou. Proti dvacátým letům se však zároveň se změnou umělecké koncepce přítomnosti změnilo i Olbrachtovo pojetí lidovosti, a to opět v souvislosti s přijetím legendy za základní stavební prvek díla. V Nikolovi Šuhaji loupežníkovi a Goletu v údolí sledoval Olbracht funkci legendy v soudobé životní praxi, ne však v číkoli praxi, nýbrž vždy v životě těch nejubožejších vrstev obyvatelstva, chudiny podkarpatské a židovské. Jeho Nikola Šuhaj, do něhož vtělila primitivní země svůj sen po svobodě, je jen „negramotný horský hoch“; a jeho lamet va Pinches Jakubovič, jeden ze šestatřiceti spravedlivých, na nichž záleží osud světa, je jen vesnický krejčík, „chudý, nepatrný a pracující“. A tuto bezhraničnou, stálou a dojemnou Olbrachtovu starost o úděl lidu, jak se projevila obrazem legendy jako součástí lidového života, doplnilo autorovo pojetí legendy jako dějin lidové a národní duše. Olbrachtova akcentovaná lidovost představuje nyní oblasti širší než kdykoliv předtím, neukládá si žádné hranice. V autorově zorném úhlu je místo pro uvědomělého revolucionáře a stejně i pro chudáka, který si své zotročení ani neuvědomuje anebo neví, jak se ho zbavit; Olbracht neodsuzuje druhého ve jménu prvního, rozlišuje jen mezi programy usilujícími o osvobození člověka od vykořisťování a od institucionálního mechanismu, jenž mu je cizí. Ani nejlepší model nepovažuje za samospasitelný či definitivní — osvobození lidu je mu ovšem *conditio sine qua non*.

Svůj podíl na zmíněné celkové proměně Olbrachtova díla třicátých let měly i Olbrachtovy překlady z Thomase Manna a Liona Feuchtwangera (L. Feuchtwanger: *Válka židovská*, 1933 — I. díl *Trilogie o Josefu Flaviovi*; Th. Mann: *Josef a bratři jeho I — III*, s H. Malířovou, 1934 a 1937), které chronologicky spadají do období mezi Nikolou Šuhajem loupežníkem a Goletem v údolí, tedy do předělového, a proto méně stabilního okamžiku autorova vývoje. Díla všech tří autorů se na četných místech stýkají. Olbracht i Mann pracují se starozákonní legendou a oba ji přetvářejí; oba legendu humorizují a oba ji humanizují; legenda se oběma, v důsledku zvláštní historické situace, aktualizuje a mění ve zbraň proti fašismu (humanizací mýtu, jehož právě fašismus zneužíval, Mannovými slovy, „jako prostředek obskurní protirevoluce“; oživením dávné tradice židovské kultury v letech rozběsněného antisemitismu; odhalením každého povýšenectví jedné vyvolené rasy nad ostatní jako středověkého rezidua); oba vytvářejí s pomocí legendy velkolepé básně lidskosti. Olbracht a Feuchtwanger zase zevnitř objevují židovský svět v jeho osobitosti; oba dva se od něho distancují tam, kde jeho jedinečnost přechází v uzavřenost a nadřazenost; pro oba znamená rozbití těchto závor uvolnění cest k svobodě; oba zobrazují tuto problematiku v té složitosti a rozpornosti, s níž zasahuje konkrétní lidský osud, jako dialektiku uzavřenosti a úniku, opouštění a vázanosti, oba se zamýšlejí nad podstatnou otázkou slovesného umění, totiž nad vztahem pravdy a výmyslu, *Dichtung und Wahrheit*, a vyzdvihují přítom pravdivost legendy. Olbrachtův vztah k oběma překládaným autorům byl však přítom značně aktivní. Olbracht včlenil své překlady do svého díla stejně tvořivě jako legendu a mýtus, bez přetržení kontinuity vlastní tvorby, která první impulsy k proměnám čerpala vždy z empirie a teprve potom tuto životní inspiraci kultivovala a prohlubovala inspirací literární, tedy i Feuchtwangerem a Mannem. Překlady Mannova díla o starozákonním Josefovi a Feuchtwangerovy knihy o Josefu Flaviovi zasáhly Olbrachtovu tvorbu ve směru její začínající proměny a sehrály v tomto procesu obecně úlohu katalyzátoru, v detailech pak roli přímého vlivu. Za prvé urychlily započatou proměnu Olbrachtova díla a umožnily jeho novým tendencím důsledně se realizovat, za druhé bezprostředně ovlivnily Olbrachtův sestup do hlubších a hlubších vrstev minulosti, orientovaly ho k stálému už využívání legendy, zvláště starozákonní, přispěly v jeho díle k převaze epiky, posílily jeho dotud nevykrytalizovanou reflexivnost a ukázaly nové možnosti jeho stálým vlastnostem, zejména humoru.

Po Goletu v údolí Olbracht samostatné dílo už nenapsal, vydal však ještě několik adaptací cizích a většinou anonymních látek, adaptací v užším slova smyslu, určených převážně dospělejší mládeži a zakotvených dobou vzniku předlohy v staré, ba dávné minulosti. Dvakrát převyprávěl Olbracht příběhy Starého zákona, jednou jako *Biblické příběhy* (1939), podruhé jako *Čtení z Bibli kralické* (posmrtně 1958, zpracováno 1940-41); adaptoval staré české legendy z 10. století (tzv. Kristiána), 12. století (Kosmy) a 16. století (Václava

Hájka z Libočan) knihou *Ze starých letopisů* (1940); zpracoval jednu z nejmladších knih svého dětství, staroindické bajky ze sbírky Pančatántra (pocházející z doby kolem roku 300 n. l.), ve svazku *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* (1947, psáno za války) a konečně převyprávěl historické dílo amerického dějepisce Williama Prescottta *Dějiny dobytí Mexika* (1843), týkající se Cortezovy mexické výpravy podniknuté koncem první čtvrtiny 16. století, do „románu-dějiny“ *Dobyvatel* (1947, psáno v posledních válečných letech).

Bylo-li v Olbrachtových „přítomných legendách“ napětí mezi minulostí a časovým kontextem, v němž se tyto knihy ocitly svým vydáním, cele realizováno samým dílem, pak je v jeho adaptacích plně realizována toliko složka minulostní, a to tím, že Olbracht v hlavních obrysech reprodukoval historickou předlohu. Realizace přítomnostní složky je potenciální, stala se záležitostí až čtenářské konkretizace. Musela nastat jistá historická situace — okupace a válka — aby si čtenář jak jistá místa v textu těchto adaptací, tak každou z těchto knih jako celek mohl vyložit jako autorovu reakci na dobovou situaci. I volba předlohy podléhala Olbrachtovu základnímu záměru: převyprávět výchozí texty tak, aby mohly sehrát protifašistickou a národně obrannou úlohu; ohled na nacistickou cenzuru a rozdílná kultivovanost čtenářů tento aktualizací moment ovšem relativizovaly. Olbracht proto musel ve srovnání s předlohou posilovat právě ta místa, která dovozovala aktuální rezonanci, v nichž mohl počítat s působením skrytých významů. Nešlo tedy ani tolik o podstatné zásahy nebo úpravy jako spíše o výběr motivů, situací a postav, změnu akcentů hlavních i vedlejších (tedy o záležitosti v nejširším slova smyslu kompoziční), o drobnější obměny a stylovou transpozici (jinotaje, symboly, podobenství, narážky), aby tímto způsobem mohl autor učinit ze starých textů současnou zbraň: aby zesměšnil snahy po světovládě a fašistickou rasovou teorii, aby ukázal příkladem na hrdinný odpor malého národa proti úsilí jej zotročit i na marnost každé zrady a spolupráce s okupanty a aby posílil vědomí kontinuity národní kultury.

Vedle toho působila každá z Olbrachtových adaptací i jako celek: totiž jako jazykový celek spjatý úzce s tradicí české literatury. Když se v důsledku bezprostředního ohrožení českého národa na rozhraní třicátých a čtyřicátých let přesunula Olbrachtova pozornost od minulosti židovského národa k minulosti národa českého, navázal Olbracht osobitý kontakt se starým českým písemnictvím: s jeho památkami nejstaršími (Kristián, Kosmas), s vrcholnou periodou českého humanismu (adaptoval příběhy Starého zákona na základě klasické a reprezentativní Kralické bible z konce 16. století) i s obrozením (Jakuba Malého úprava Prescottova díla, vydaná s názvem *Opanování Mexika* r. 1854, a Klácelovo „vzdělání“ *Báje Bidpajových* z r. 1846 patřily k oblíbené obrozenecké lidové četbě, ostatně i *Kronika česká* Václava Hájka z Libočan byla obrozením znovu aktualizována a stala se dokonce východiskem pro obrozeneckou historickou beletrii). S tímto nejužším sepětím s dějinami národní literatury šlo ruku v ruce i silné zaměření na jazykovou složku, umožněné už samou okolností, že adaptace jsou především záležitostí posunů v jazykové a stylové rovině díla. Je pravidlem, že v dobách ohrožené národní existence a ztráty národní samostatnosti bývá jazyk v literárním díle zvlášť akcentován, neboť pomáhá, sám nejpodstatnější a nejodolnější znak národa, účinně udržovat povědomí soudržnosti národního kolektivu a kontinuity národní kultury. Tím spíše mohly tuto funkci plnit knihy autora slohu tak klasicky prostého a vytříbeného, budovaného výhradně na využití spisovného jazyka, jakým byl Ivan Olbracht. Dá se proto říci, že jeho adaptace, plně dílčích a skrytých časových významů, sehrály jako celek i roli praktických obran českého jazyka, a to v téže době, kdy prací Alberta Pražáka vznikala i svod historických obran národa a jazyka českého *Národ se bránil* (vyšel až 1945).

Touto služebností — k níž je ostatně možno počítat i fakt, že uvedenými knihami Olbracht seznamoval dospělejší mládež s klasickými literárními památkami světového písemnictví — nevyčerpává se však smysl a význam Olbrachtových adaptací. Napětí mezi minulostí a přítomností je v nich jen latentní; po odeznění určité historické situace, která teprve staré příběhy aktualizovala, zbývá ještě vlastní substance jednotlivých děl, korespondující s předlohou, na ni však nepřevoditelná: zbývá epika, neboť Olbracht výchozí texty především dokonale převyprávěl (jak signalizují už nadpisy: „příběhy“, „čtení“, „letopisy“, „bajky“). Tato epizace,

započatá Nikolou Šuhajem loupežníkem a Goletem v údolí, pokračovala stálým sestupem do minulosti a Dobyvatelem, který je dobrodružným románem sui generis, se dovršila; také proto, že se zde po zákonu celé Olbrachtovy figuralistické tvorby mohla opřít o výrazný, složitý a strhující typ, jímž byl „dobyvatel“ Hernando Cortez.

Svoje adaptace — až na Biblické příběhy a knihu *Ze starých letopisů* — psal Olbracht v malé jihočeské vsi Stříbřec na Třeboňsku; žil tu v ústraní od července roku 1940, aby nebyl okupantům příliš na očích, než i tak zde musel podstoupit několik prohlídek gestapem. Na podzim 1943 se stal členem ilegální komunistické skupiny vedené Janem Vackem ze Stráže nad Nežárkou, která později získala spojení s ústředím Předvoje a s ústředím odborářského odboje v Praze; spolu s jinými partyzánskými jednotkami, operujícími v okolí Jindřichova Hradce, vplynula Vackova skupina do oddílu Žižka, který v dubnu 1945 splynul s oddílem Táborité a takto byl zapojen do štábu partyzánské brigády Za Prahu. V dubnu 1945 bylo při ilegální ustavující konferenci KSČ na štábu partyzánské brigády rozhodnuto pověřit Olbrachta po převzetí moci vedením Krajského národního výboru v Táboře a řízením listu *Palcát*; těchto funkcí se ujal 5. května 1945. Po třech týdnech práce v Táboře se stal vedoucím pracovníkem rozhlasového a potom tiskového odboru na ministerstvu informací (do roku 1952; téhož roku, 30. prosince, Olbracht zemřel). Zároveň pracoval politicky jako poslanec Ústavodárného národního shromáždění (v letech 1946 — 1948), zvolený v liberecké župě na kandidátce Komunistické strany Československa. 9. září 1947 byl Olbracht, uzavřev svou tvůrčí dráhu, jmenován národním umělcem.

**Spisy:** Spisy Ivana Olbrachta 1926-30 u Fr. Borového (5 sv.); 1933-45 v Melantrichu (9 sv.); 1947-52 ve Svobodě a 1953-61 v Čs. spisovateli (15 sv., předmluvy a doslovy A. M. Piša, Rudolf Havel); 1973-84 v Čs. spisovateli (14 sv., doslovy Ludmila Lantová, Emanuel Macek, Otakar Mohyla, Miloš Pohorský). — O umění a společnosti (1958, výbor, ed. Miloslav Nosek); *Dopis z Československa* (1967, ed. Jiří Opelík); *Rezervistovy dopisy* (1977, ed. Vlastislav Hnízdo, pokus o rekonstrukci rukopisu ztraceného 1920); *Marijka nevěrnice* (1982, filmový scénář, ed. Rudolf Havel, Pavel Taussig). — Rudolf Havel: *Moskevský deník Ivana Olbrachta* (Česká literatura 1975).

**Korespondence:** Z rodinné korespondence Ivana Olbrachta (1966, ed. Rudolf Havel, Jaroslava Olbrachtová). — Jaromír Dvořák: *Korespondence Ivana Olbrachta s Bedřichem Václavkem* (Václavkova Olomouc 1962, vyd. 1964); Jiří Opelík: *Olbrachtovy zakarpatské dopisy* (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 9, 1964).

**Soupis díla:** Miloslav Nosek, – Miroslav Laiske: *Bibliografie Ivan Olbracht 1. Soupis jeho tištěných prací* (1972); Ladislav Vacina a kol.: *Bibliografie Ivan Olbracht 2. Soupis literatury o životě a díle* (1982). — *Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 515: Ivan Olbracht* (1963, Literární archiv PNP, ed. Jan Wagner).

**Knížní monografie:** A. M. Piša: *Národní umělec Ivan Olbracht* (1949); sborník Antal Stašek, *Ivan Olbracht a Semily* (1960); Bohumil Marčák: *Dvě moravské epizody Ivana Olbrachta* (1967); Vlastislav Hnízdo: *Ivan Olbracht* (1977, doplň. 1982); Lenka Adamová: *Ivan Olbracht* (1977); sborník *O životě a díle národního umělce Ivana Olbrachta* (1982); Dalibor Tureček: *Ivan Olbracht a Jižní Čechy* (1983).

**Studie a stati** v časopisech, sbornících atd.: Bedřich Václavek: *O mýtus dneška* (Tvorbou k realitě, 1937); Oldřich Králík: *Rozbor textových změn v Olbrachtově Žaláři* (nejtemnějším) (Slovo a slovesnost 1937); Jan Mukařovský: *Ivan Olbracht* (Slovo a slovesnost 1950-51); Jan Petrnichl: *O Krkonošských melodiích Ivana Olbrachta* (Nový život 1952); Zdeněk Tyl: *Ivan Olbracht a česká jazyková kultura* (Naše řeč 1953); Oldřich Králík: *Jazykové změny v Olbrachtově Bratru Žakovi* (Slovo a slovesnost 1953); Rudolf Havel: *Olbrachtovo zpracování Bidpajových bajek* (Naše řeč 1954); Jiří Opelík: *Olbrachtovy zakarpatské reportáže* (Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 2, 1955); Jan Mukařovský: *K otázce individuálního slohu v literatuře* (Česká literatura 1958); Miloslav Nosek: *Ivan Olbracht ve vývoji české předválečné prózy* (Česká literatura 1960); Milan Jankovič: *Cesty ke skutečnosti v počátcích socialistické prózy* (Česká literatura 1961); Františka Havlová: *K jazyku a stylu Ivana Olbrachta* (Naše řeč 1962); Jiří Honzík: *Nezdát se a být* (Plamen 1962); Oldřich Králík: *Rukopis Olbrachtových Devíti veselých povídek z Rakouska i z republiky* (Slovo a slovesnost 1962); Oldřich Králík: *Tři verze Olbrachtova Bratra Žaka* (Krkonoše-Podkrkonoší 1963, vyd. 1964); Jan Wagner: *Stašek a Olbracht v dopisech Antonína Zemana* (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 8, 1964); A. M. Piša: *O Ivanu*

Olbrachtovi (Stopami prózy 1964); Jiří Opelík: Ivan Olbracht (Česká literatura 1965); Jiří Opelík: Olbracht's reife Schaffensperiode sub specie seiner Übersetzungen aus Thomas Mann und Lion Feuchtwanger (Zeitschrift für Slavistik 1966); Rudolf Havel: Olbrachtovy satirické verše a epigramy (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 16, 1971); Věra Menclová: O bývalých lidech a zlých samotářích. K problematice počátků Ivana Olbrachta a Maxima Gorkého (sborník Československo-sovětské vztahy I, 1972); Františka Havlová: Ivan Olbracht a nářečí (Naše řeč 1974), K jazyku a stylu Ivana Olbrachta, K jazyku Olbrachtových reportáží ze Zakarpatska (sborník Stylistické studie I, 1974); Miloš Pohorský: Bratr Žak a jeho „vůle k pravdě“, Čas mýtu - Nikola Šuhaj loupežník (Portréty a problémy, 1974); N. F. Kopistjanskaja, - V. L. Gošovskij: Jak vznikla první kniha Ivana Olbrachta o Zakarpatsku Země bez jména (Česká literatura 1977); Radko Pytlík: Olbrachtova cesta k lidovému mýtu (Sedmkrát o próze, 1978); Jan Podlešák: Židé v díle Ivana Olbrachta (Židovská ročenka 1982-83).