

SLOVNÍK

**významní autoři a jejich tvorba
díla neznámých tvůrců staré literatury
nejčastější literární termíny
hlavní literární skupiny a směry
historická období**

ZPRACOVAL

Prof. PhDr. Otakar Chaloupka, DrSc.

Prameny pro tento slovník byly vedle čtyřsvazkových Dějin české literatury zpracovaných Ústavem pro českou literaturu ČSAV, resp. AV ČR (hlavní redaktor J. Mukařovský, 1959 - 1995), starší souborné Dějiny české literatury J. Vlčka (vyd. 1951) a Dějiny literatury české J. Jakubce (1929), dále Přehledné dějiny literatury české J. Nováka a A. Nováka (1913), Slovník literární teorie zpracovaný Ústavem pro českou a světovou literaturu ČSAV (1977), Slovník českých spisovatelů zpracovaný Ústavem pro českou literaturu (1964), Lexikon české literatury 1.-3. (1985, 1993, 2000), zpracovávaný kolektivy autorů Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a AV ČR, Slovník světových literárních děl (V. Macura a kol., 1988) a některé další novější, běžně frekventované slovníkové práce. Ze středoškolských učebnic bylo přihlíženo k textům V. Nezkušila z let 1994 - 2000.

ADAPTACE

Úprava literárního díla, případně jeho nové zpracování. Cílem adaptace je zpřístupnění textu jiným čtenářům, než kterým byl původně určen, např. staršího díla dnešním, tvorby pro dospělé děti apod. Častými případy adaptace je převyprávění nebo přebásnění **lidové slovesnosti**, zejména **pohádek**, **pověstí** a **bájí**. Nezřídka však je adaptace snahou zdůraznit určité složky díla, které autor adaptace pokládá za aktuální, významné a sdělné právě ve své době, a to z hlediska vlastního tvůrčího záměru.

Příkladem adaptace může být **Johnovo** převyprávění Cervantesova románu Příběhy Dona Quijota či **Olbrachtovo** převyprávění biblických látek a Bidpajových bajek nebo jeho převyprávění Prescottových Dějin dobytí Mexika. O adaptaci se hovoří i v případech **dramatizace**, např. dramatizace **Dykova** Krysaře **E. F. Burianem**, nebo v případě tvorby **libreta** podle literární předlohy. Často je tento výraz používán i např. ve smyslu filmové adaptace či televizní adaptace literárního či dramatického díla.

ALEGORIE

Nepřímé vyjádření nějakého významu, do češtiny bývalo toto slovo překládáno jako „jinotaj“. Tzn. že čteme o něčem nebo o někom, ale ve skutečnosti je míněno něco jiného. Nejvýraznějším příkladem alegorie je **bajka**, ale s alegorií pracují i **pohádky** a **poezie**, nezřídka i **proza**.

Alegorie se může týkat jednoho „jinotaje“, např. určité postavy, konfliktu, jednání, ale mnohdy je alegoricky míněno dílo jako celek, čímž ovšem vytváří možnost různých a nezřídka i různorodých výkladů. Alegorie byla častá ve **středověku**, pracovali s ní však i básníci **humanismu** (např. Dante Alighieri (1265 - 1321) a bohatě se rozvinula v **baroku**. Při bližším rozlišování se můžeme setkat s termíny „úplná alegorie“ a „smíšená alegorie“. V prvním případě jde o alegorii, která je zobecňujícím

jinotajem, v druhém případě alegorie směřuje ke konkrétnímu případu, který je nějakým způsobem naznačen. Alegoriemi se u nás často vyjadřovala i poezie **ruchovců** a **lumírovců**, oblíbeny byly zosobnělé alegorie např. vlasti, lásky, věrnosti apod., alegorie tohoto druhu bývaly časté i ve výtvarném umění.

ALEXANDREIDA - ALEXANDREIS

na přelomu 13. a 14. stol.

Česká Alexandreida (také nazývána Alexandreis) měla asi 9.000 veršů, z nichž se dochovalo kolem 3.000 veršů v 9 zlomcích, nejrozsáhlejší je tzv. Svatovítský. Je nejstarší a nejdůležitější naší památkou **středověké** rytířské poezie, která vznikla podle cizích předloh. Nejznámější byla Alexandreida francouzského autora Gualtera Castellionského (konec 12. stol.), známá byla i německá Ulricha z Etzenbachu (psán také z Eschenbachu, na sklonku 13. stol.). Obecně byly Alexandreidy rozsáhlé **eposy** oslavující vojevůdce Alexandra Velikého Makedonského, zpracování této látky však vždy přejímalo četné středověké zvyklosti, chápání rytířských ctností atd.

Z tohoto hlediska je právě česká Alexandreida významná nejen literárně a jako doklad češtiny své doby, jejích mravů, zvyklostí a oslavy rytířství, ale také tím, že neznámý autor látku zpracoval tak, aby v ní podtrhl situaci domácí šlechty a její vztahy s panovníkem. Zřejmě patřil k vyšší šlechtě a dobře znal tehdejší poměry. Oslava Alexandra Velikého místy naznačuje, že je vzpomínkou na slávu českého krále Přemysla Otakara II. V české skladbě jsou omezeny exotické a fantazijní prvky, četné např. u Gualtera Castellionského, a větší pozornost je věnována bitvám, rytířským turnajům atd., ale i tomu, jak má panovník vládnout, aby byl ctěn šlechtou a sloužil své zemi. Tyto názory jsou povětšinou vkládány do úst Alexandrovu vychovateli Aristotelovi. Koncem 14. stol. byla Alexandreida převyprávěna **prózou** v tzv. rytířské povídce či **rytířském románu**, dostupnějším většímu okruhu čtenářů či posluchačů. Dnes však

může být zajímavé vrátit se k původnímu veršovému znění, připomenout si jeho myšlenky a zároveň si povšimnout vývoje, jakým od té doby prošla naše mateřština.

ALMANACH

Soubor, sborník, obsahující příspěvky většího počtu autorů, často vycházející pravidelně jako ročenka apod. V literatuře jsou významné zejména takové almanachy, které sdružily několik autorů stejného názoru či generace (často obojí zároveň) a představovaly nástup nového literárního směru nebo nového tvůrčího usilování.

Takový význam měly např. **Puchmajerovy** almanachy na počátku **obrození**, později almanach Lada Nióla (1854) a zejména první almanach Máj (1858, vyšlo jich pak ještě několik) nebo almanach Ruch (1868), značný význam měl také např. Almanach na r. 1914, kolem něhož se seskupila česká **předválečná moderna**. Příspěvatelé určitého almanachu, pokud jím zakládají vlastní umělecký směr, jsou často podle tohoto almanachu i nazýváni, např. **májovci**, **ruchovcí**, **předválečné moderně** se říká také generace Almanachu na rok 1914 aj. V jiném smyslu znamená almanach prostě výběr tvorby určitých autorů za určité období.

ANÁLY

viz **kroniky**

ANARCHISMUS, LITERÁRNÍ

Literární anarchismus z přelomu století a období před první svět. válkou je třeba rozlišovat od anarchismu politického, tehdejšího i dnešního. Aby nedošlo k záměně, používá se stále častěji pro literární anarchisty výrazu **buřiči**, který není zaváděcí a je svým způsobem širší, vztahuje se na autory i v době, kdy myšlenky anarchismu už opustili, ale buřiči být nepřestali. Přesto však nepochybně literární anarchismus devadesátých let 19. stol.

cosi s tehdejší anarchismem politickým (jenž se nazýval také „nezávislý socialismus“) společného měl. Političtí anarchisté (vyvíjející se ve světě, hlavně v Itálii, od čtyřicátých let, jeho nejznámější představitel byl M. A. Bakunin, 1814 - 1876) se vyznačovali odporem ke strnulé měšťácké společnosti, k bohatství a k jakékoliv státní moci. Na rozdíl od socialistů nevěřil v revoluci, ale v individuální akci, násilnou vzpouru jednotlivce nebo skupiny osamělých jednotlivců. Právě tato individuální vzpoura upoutala i české literáty „buřiče“, kteří znechuceni v c. k. mocnářství a později i pod dojmem první světové války vyžadovali radikální zvrat nejen v umění, ale i společnosti.

Literární anarchisté byli součástí širších proudů **moderny**, nastupující v té době a odvracející se od starého světa. Zatímco však např. **dekadence** se od něj uchylovala do aristokratické izolace, ideálem literárních anarchistů byl především buřič, tulák, individuální vzbouřenec (což odpovídalo samotné podstatě umění, v němž je individualita vždy zdůrazněna) proti pořádku, bohém, jenž se neváže žádnými pravidly, nepoddajný kritik, který se nebojí projevit svůj názor. Zároveň ovšem i odpůrce „staré“ literatury **ručovců** a **lumírovců**, kterou „buřiči“ spíše opovrhovali. Jakýmsi ústředním bodem literárního anarchismu byl **S. K. Neumann** a jeho časopis *Nový kult*, ale také schůzky a bouřlivé debaty v jeho olšanské vile, po kavárnách, vinárnách apod.

O tom, že český literární anarchismus byl významnou etapou naší moderní literatury, svědčí jména těch, kteří se k němu hlavně ve svých počátcích hlásili. Patří mezi ně **F. Gellner**, **K. Toman**, **F. Šrámek**, **R. Těsnohlídek**, **I. Olbracht**, **J. Hašek**, **V. Dyk**, **J. Mahen**, **O. Theer**, určitou dobu i **F. Langer** a další.

ANTOLOGIE

Výběr kratších literárních děl (nebo úryvků z nich) několika autorů, většinou jde o texty už dříve publikované, což však není

podmínkou. Antologie obvykle bývá sjednocena časově (např. antologie české poezie 19. stol.), nebo zaměřením autorů (např. antologie povídek [science fiction](#)) či zeměpisně (antologie severských literatur). Antologie může, ale nemusí být doplněna medailony autorů, životopisnými údaji apod., příp. odborným literárněvědným nebo literárněkritickým doslovem nebo předmluvou.

Smyslem antologie je umožnit čtenáři, aby si vytvořil představu o literatuře určitého typu, případně srovnal tvorbu autorů, kteří spolu nějak souvisí, resp. aby se seznámil s tím, co ten, kdo antologii sestavoval, pokládá za nejreprezentativnější v dané literární oblasti.

JAKUB ARBES

1840-1914

Novinář, spisovatel, přítel [Jana Nerudy](#), patřil ke generaci [májovců](#). Dlouhá léta odpovědný redaktor Národních listů, jako takový byl mnohokrát souzen a odsouzen. Později redaktor Politiky, [dramaturg](#) Prozatímního divadla, sám vydával několik časopisů, např. humoristického Šotka. Psal do Lumíru, Světзору, Květů, Svobody, Českých novin, Rozhledů aj., je autorem mnoha článků a životopisných studií, např. o [Nerudovi](#), [Sabinovi](#), [Máchovi](#), Smetanovi) a politických či sociálně laděných textů.

Jeho obsáhlá žurnalistická činnost reagovala na základní otázky české kultury, podmínky a zdroje umělecké tvorby, na problémy národnostní i sociální, ale také na každodenní život, který dovedl zachytit v jeho typických projevech. Jako novinář byl Arbес nejen přítelem, ale i dobrým žákem J. Nerudy. Oběma bylo totiž blízke, že navazovali na [Havlíčkovu](#) tradici, cháající psaní do novin jako něco, co není „pod důstojnost“ spisovatele, ale výrazem jeho postoje. Jistě si přitom vzpomeneme, že tato tradice měla své pokračovatele i ve 20. stol., např. v [E. Bassovi](#), [K. Poláčkovi](#) a především v [K. Čapkovi](#).

Vedle rozsáhlejších sociálních románů (Moderní upíři, Anděl míru, Šílený Job), z nichž vynikla svým silným smyslem pro postavení dělnictva v industrializačním procesu, kdy „stroje braly lidem práci“, zejména kniha Štrajchpudlíci, jsou pro Arbesa příznačné rozsáhlejší novely, které bychom dnes možná zařadili blízko **science fiction** a které nazýval **romaneta**, toto označení pro ně vymyslel Neruda. Romaneta (např. **Newtonův mozek**, Ukřižovaná, Svatý Xaverius, Dábel na skřipci, Sivooký démon, Etiopská lilie aj., Kandidáti existence mají románový rozsah) připomínají fantazii amerického básníka E. A. Poea, avšak mají svou osobitou pečeť. Bez nadsázky řečeno, Arbesova romaneta neměla v tehdejší literatuře obdoby a výrazně předstihla vývoj **prózy** s vyhraněnou představivostí nejen u nás, ale ve světovém měřítku.

Jejich základem byl vždy nečekaný, zcela původní nápad, zahalený tajemstvím a čímsi nepochopitelným, často až hroživým, dnes bychom řekli hororovitým, který autor postupně rozumově rozkrýval až k překvapivému závěru. Právě tento výchozí nápad byl v mnoha směrech rozhodující, vytvářel od počátku strhující vstup do příběhu. Zvláštnost romaneta spočívala pak v tom, že jeho děj nejen začínal, ale také se i odvíjel důsledně jako fantazijský, obvykle velmi tajuplný, záhadný, jako by v něm působily nějaké tajemné, démonické síly, jež se čtenáři jeví jako nevysvětlitelné. Konečné rozuzlení záhady však bylo vždy reálné a opřené o vědecké poznatky. Vytvářelo se tím pozoruhodné napětí mezi příběhem samým a skutečností, která stála někde skryta za ním, zdánlivě nepoznatelná a dlouho také nepoznaná, vstupující do popředí až při překvapivém zvratu. Arbesova romaneta jsou stále čtivá, vzrušující, napínává, přitom umělecky přesvědčivá. Znamenají v české literatuře ojedinělý jev, který překoná leckterou moderní **fantasy** a nezaslouží si, aby byl zapomenut. O Arbesových romanetech bylo řečeno, že kdyby je autor psal anglicky, znal by ho celý svět. Právem.

AUTOBIOGRAFICKÉ RYSY DÍLA

Do jisté míry má každé literární dílo rysy autobiografické. V **lyrice** básník, který je subjektem prožitku, vyjadřuje své vlastní pocity, nálady, postoje, v **próze** ovšem také, kromě toho se zde objevují jeho zkušenosti, životní zážitky, často i zkušenosti z povolání (např. prózy lékařů, čerpajících z lékařského prostředí) aj.

Vyhraněné autobiografické rysy nacházíme tam, kde autor čerpal přímo ze své autobiografie, např. u **V. Kaplického**, **J. Kratochvíla**, **J. Kopty** (ale i u dalších autorů zpracovávajících téma první svět. války) nebo z určité etapy svého života (např. u **J. Haška** scény obchodování se psy). Vlastní životní zážitky se mohou objevovat i zprostředkovaně, např. u **venkovské realistické prózy**: **T. Nováková** ve svých románech z vých. Čech nepsala o sobě, ale o prostředí, které sama dobře poznala. Jestliže autobiografické rysy jsou velmi značné a vytvářejí souvislé příběhové pásmo, pak můžeme hovořit o autobiografické próze, vždy však s vědomím, že jde o umělecké ztvárnění, nikoliv o knihu pamětí či vzpomínek.

AUTOBIOGRAFIE

Literární dílo, v němž spisovatel čerpá ze svého vlastního života natolik, že on sám je ústřední postavou. Na rozdíl od pamětí (memoárů) však nejde o přesné, faktografické zachycení jeho života, autor často některé věci mění, vypouští či přidává, vystupuje pod jiným jménem apod. Tím se stává, že „čistá“ autobiografie je spíše výjimečná a hovořit např. o „autobiografickém románu“ je třeba velmi opatrně. Daleko častější je, že dílo má autobiografické rysy.

AUTOR

Z latinského auctor = původce. Obecně tedy původce čehokoliv, v užším slova smyslu autor nějakého díla, výroku, vynálezu, objevu apod., v umění autor díla literárního, malířského, sochařského, hudebního, **dramatického**.

Otázka autorství se zdá být jednoduchá, ale vždy zdaleka takovou není. Jednak může mít určité dílo několik spoluautorů (jako např. v případě bratří [Mrštíků](#)) a jejich podíl někdy je, někdy není zřejmý. Dále autor může být neznámý (zejména u starších literárních památek) nebo může být dílo jen s nejistotou nebo zvykem připisováno určitému autorovi, např. [Dalimilova kronika](#), a vědeckým zkoumáním je toto autorství zpochybněno či vyvráceno (proto se dnes užívá: Kronika tak řečeného Dalimila). Naopak autor může své autorství tajit, což je např. případ [Rukopisu královédvorského a Rukopisu zeleňohorského](#), ale dlouho např. [V. Nezval](#) popíral své autorství sbírky 52 hořkých balad studenta Roberta Davida. Autor může také svou totožnost z různých důvodů skrývat pod [pseudonymem](#). Opačným případem pak je, když se někdo hlásí k dílu, které není jeho prací, jak je tomu u tzv. [plagiátu](#).

AVANTGARDA

Podstatu avantgardy nejsnáze pochopíme, když si doslova přeložíme francouzský výraz *l'avant garde*, z něhož pochází: předvoj. Obecně vzato je tedy v umění avantgardou vždy to, co je „kousek napřed“, co razí cestu dalšímu vývoji, v našem případě literárnímu. Z tohoto hlediska byl [Proglas](#) avantgardním dílem, protože to byla první staroslověnská báseň, avantgardní byl [K. H. Mácha](#) jako básník razící cestu [romantismu](#), avantgardní byl [J. Neruda](#). V literární terminologii se však výraz „avantgarda“ ustálil úžeji. Na rozdíl od [moderny](#) (ve všech jejích druzích), kterou spojujeme s přelomem 19. a 20. stol., bývá avantgardou nazýváno nejčastěji nové, moderní umění mezi dvěma válkami, zejména z dvacátých let, i když se mluví už o předválečné avantgardě.

Charakteristické pro tuto avantgardu bylo určité navazování na modernu v odmítání starších literárních postupů, v narušování vžitých literárních tradic a stereotypů, ale i snaha jít dál. Česká avantgarda byla také stejně jako [moderna](#) u nás

příznačná širším evropským záběrem, tím, jak se neuzavírala do úzkých okruhů národní literatury. Působila na ni tzv. světová předválečná avantgarda **civilizační poezie** (i když v různé míře, např. **futurismus** a **kubismus**, zejména Guillaume Appolinaire, **expresionismus**, **dadaismus**, později ve třicátých letech zejména francouzský **surrealismus**). Do jisté míry osobité postavení v evropských souvislostech mělo poměrně krátké období **proletářské poezie**. Nejvýznamnějšími představiteli meziválečné avantgardy jsou **J. Seifert**, **V. Nezval**, **J. Wolker**, **J. Hořejší**, **J. Hora**, **K. Biebl**, **S. K. Neumann**, z čehož je patrné, že avantgarda zasáhla nejvíce poezii. V **proze** to byl především **V. Vančura**, v divadelní tvorbě **J. Voskovec** a **J. Werich**, dále **E. F. Burian**. Teoretikem české avantgardy byl především Karel Teige (1900 - 1951, autor přednášky *Nové umění proletářské*, později dvou manifestů **poetismu** a příspěvků ve sbornících *Surrealismus*).

Česká literární avantgarda nalézala hlavně ve dvacátých letech prostor v řadě časopisů, např. v *Červnu*, *Proletkultu*, *Pásmu*, *ReDu*, *Disku*, *Kmenu*, v revui *Surrealismus* aj., kde se objevovala jak její tvorba, tak její manifesty, prohlášení, programové stati apod. Charakteristické pro příslušníky avantgardy hlavně dvacátých let jsou ještě další okolnosti. Mnozí z nich už jako velice mladí (šlo převážně o autory narozené kolem r. 1900) byli členy **Devětsilu**, jenž se stal skutečnou „líhní“ avantgardy, a přirozeně se všichni osobně znali. Většinou zůstali přáteli, i když se umělecky, a často i ideově, později rozešli.

JINDŘICH ŠIMON BAAR

1869 - 1925

Katolický kněz pocházející ze selského rodu v Klenčí na Chodsku, kde se také narodil a zemřel. Povídky psal do řady časopisů, např. do *Zlaté Prahy*, *Českého lidu*, *Posla*, *Českých květů* aj. Některé jeho **prózy** odrážejí snahu o reformu či spíše modernizaci katolické církve, hlavní těžiště autorova díla je však

v povídkách a románech z venkovského prostředí, které se značným smyslem pro skutečné poměry zobrazují většinou všední každodenní zážitky chodských venkovanů.

Můžeme ho řadit k autorům **realistické prózy**, jejích klasických postupů se držel ještě ve dvacátých letech, kdy už měla realistická **venkovská próza** (např. **Karolina Světlá**, **Tereza Nováková** aj.) svou značnou tradici. Baarova próza tedy nehledala nějaký nový umělecký tvar, dokonce ani nové, či přesněji v zásadě nové náměty. V době, kdy se v české literatuře už rozbíhaly proudy **moderny**, byl Baar bezpochyby autorem v uměleckém smyslu konzervativním.

Přesto nepůsobil staromilsky, svěžest vyprávění a výstižnost charakterů mu získávaly čtenáře nejen v kratších prózách (Pro kravičku, Hanče, Hu nás, v povídkových svazcích Farské historky, Mžikové obrázky aj.), ale i ve větších románech (Jan Cimbura, Osmačtyřicátníci, Lůsy, Kanovník, Počtář aj.). Na tomto CD najdete knihu **Hanýžka a Martínek**. Úspěch Baarových próz jako by potvrzoval, že širší čtenářské vrstvy mají patrně víc v oblibě vyzkoušené, ověřené a jim známé postupy než tvůrčí experimenty. Za předpokladu, že i v postupech tradičních bude autor zajímavým a upoutá pozornost, což se Baarovi dařilo. Patrně jeho nejvyzrálejší dílo je román Paní komisarčka (1923), první část cyklu, pokračujícího romány Osmačtyřicátníci a Lůsy. Je pozoruhodný i pro dnešního čtenáře líčením osudů **B. Němcové** v době, kdy se na Chodsku seznamovala s **lidovou slovesností**. Právě to s ní měl J. Š. Baar společné, sám se totiž **folklorem** zabýval a výsledky své práce shrnul v Chodských písních a pohádkách.

BAJKA

Prastarý lit. útvar, pěstovaný už v 6. stol. př. Kr. propuštěným řeckým otrokem Ezopem (historicky však nedoloženým), později ve Francii Marií de France (1135 - 1200), R. M. La Fontainem (1621 - 1695), v Rusku I. A. Krylovem (1769 - 1844),

v Německu G. E. Lessingem (1729 - 1781). Podstata bajky tkví v **alegorii**, v tom, že zvířata jednají a hovoří jako lidé, z jejich činů i výroků pak plyne jisté poučení pro člověka.

Jde tedy o literární útvar „didaktický“ (= výchovný), ale tak se mu obvykle říká v učebnicích, a i když je to pravda, není to pravda celá. Bajky by sotva získaly tak značnou oblibu, kdyby jen chtěly „vychovávat“. Daleko více vždy působily tím, že bystře a vynalézavě, často s nádechem humoru, ironie a **satiry** pojmenovávaly lidské nešvary a zlozvyky, které čtenář či posluchač beztak znal a jimž se rád zasmál. U skutečně dobré bajky je totiž víc důležitá její nápaditost a vtipnost než výchovnost. Ačkoliv bajka byla původně určena dospělým, postupně se ustálila jako oblast dětské literatury, i když ne bez výjimek.

U nás se objevovaly bajky už v **renesanci**, v obrozenecké literatuře je psal **Puchmajer**, později např. Jan F. Hruška (1865 - 1937, Chodské bajky), Václav Říha (vl. jm. V. Tille, 1867 - 1937) **S. Podlipská**, zřídka **K. V. Rais**. V nové české literatuře proslulo převyprávění **I. Olbrachta** O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách, možnosti bajky však lákaly i autory jiné.

BALADA

Původně francouzská forma **lyriky**, která měla ustálený pořádek veršů a **strof**: vždy 3 strofy ze 7 až 12 veršů, po nich následovalo závěrečné poslání, které mělo polovinu veršů než prvá část balady. V renesanci to byla oblíbená forma F. Villona (tzv. villonská balada). Balada byla báseň obvykle **tragického**, **dramatického** obsahu, u nás **J. Neruda** ve sbírce Balady a romance postupoval nezvykle: některé básně svým obsahem odpovídající spíše **romanci** nazýval baladami a naopak. Balady v tradičním tvaru a významu psával často např. **J. Vrchlický**, moderní balady, které dodržovaly pouze klasickou formu, známe ze sbírky **V. Nezvala** 52 hořkých balad studenta Roberta Davida, uveřejněných pův. pod **pseudonymem**.

BOHUSLAV BALBÍN

1621 - 1688

Jezuitský kněz, který v pobělohorské době tíživě nesl, že rekatolizace (= obnovení katolictví, zákaz protestantského vyznání) s sebou přináší jako průvodní jev jednak exulantství významných osobností (velmi si vážil např. [J. A. Komenského](#)), jednak rychlou ztrátu českých národních hodnot, především jazyka.

Je autorem řady latinsky psaných prací, mezi něž patří Výtah z dějin českých (*Epitome rerum Bohemicarum*) a deset svazků Rozmanitostí z dějin Království českého (*Miscellanea historica regni Bohemiae*), zahrnujících důležité historické materiály, z nichž mnohé by se jinak asi neuchovaly. B. Balbín toto dílo zamýšlel v trojnásobném rozsahu, ale nedokončil. Historií se zabýval i v práci Učené Čechy (*Bohemia docta*), vydané však až na počátku obrození. Z díla B. Balbína má zásadní význam pro udržení češtiny a hlavně její návrat později Rozprava na obranu jazyka slovanského, zvláště českého (latinsky: *Dissertatio apologetica pro lingua slavonica, praecipue Bohemica*). Tento jeho spis vyšel také až na začátku obrození (1775) a představoval pro první obrozenské období značnou posilu.

BAROKO

Historická epocha od druhé pol. 16. stol. do konce první pol. 18. stol., v pozdním baroku s přesahem do sklonku 18. stol., u nás začínající plně až v 17. stol. Byla proslavená především uměním výtvarným (malířským i sochařským) a stavitelským. Baroko vzniklo v Itálii a rychle se rozšířilo do Evropy, hlavně do Španělska, ale i k nám. Zde bylo silně spjato s protireformačním úsilím katolické církve, proto se objevuje ve značné míře ve stavbách kostelů apod., v obrazech a sochách svatých, křížových cest atd., ale i v přestavbě měst, jež utrpěla válkami té doby. Typickým znakem baroka je tzv. mariánský (či morový) sloup na městských náměstích a sochy sv. Jana z Nepomuku. Významní architekti baroka byli u nás bratři Dienzenhoferové a Santini. Ze staveb tohoto období vynikají např.

kostel sv. Mikuláše, Klementinum, Černínský palác, Šternberský palác a sochařská výzdoba Karlova mostu v Praze, zámek v Buchlovicích, divadlo v Českém Krumlově, kostel v Kuksu aj., předními sochaři byli u nás Platzer, Braun (např. sochy u zámku v Kuksu), Brokoffové, malíři Škréta, Brandl, na Slovensku Kupecký.

Na rozdíl od výtvarného umění a stavitelství se v česky psané literatuře baroka výrazně neprojevovalo, což souvisí s celkovým úpadkem českého jazyka a národní literatury po Bílé hoře. Lidovým divákům byly určeny tzv. školské hry, většinou v jezuitských kolejích, jako [Rakovnická vánoční hra](#), zpracovávající náboženské látky, a dále tzv. [interludia](#), krátké, nepříliš náročné veršované hry nebo spíše jen drobné komediální scénky, [frašky](#) z všedního života, jaké psal např. [V. Kocmánek](#). Vzdělanější a náročnější úroveň znamenal [V. Michna z Otradovic](#), dále verše Felixe Kadlinského (1613 - 1675) či Bedřicha Bridela (1619 - 1680). Vlastenecky cítícím představitelem českého baroka byl jezuita [Bohuslav Balbín](#) svým dílem Rozprava na obranu jazyka slovanského, zvláště českého. Nejvýznamnější českou kulturní osobností na přelomu [renesance](#) a [baroka](#) byl ovšem [Jan A. Komenský](#).

Některé základní barokní literární náměty (např. pocit životní beznaděje, jemuž se tehdy říkalo latinsky vanitas vanitatis, tj. marnost nad marnost, zjitřený pocit smrti, konfrontace pozemského a posmrtného bytí, fascinování neznámým a nepochopitelným) i postupy (ve výtvarném umění i v literatuře, určené náročnějším čtenářům, smysl pro dokonalost výrazu, vyváženost a složitost výstavby díla) pramenily ze základního napětí baroka: ze složitého vnímání vztahu mezi pozemským, skutečným, a tím, co bylo dáno vírou v život věčný. Předchozí [renesance](#) si toto napětí tak nepřipouštěla, a je přirozené, že barokní myšlení a cítění působilo i dál až do naší doby. Proto se mluví přeneseně o barokním (či barokizujícím) literárním námětu nebo výrazu např. u básníků, jako jsou někteří symbolisté, např. [O. Březina](#), u prozaiků jako je [J. Durych](#), u [J. Zahradníčka](#) apod. V těchto případech samozřejmě není míněna je-

jich skutečná příslušnost k historicky danému kulturnímu období baroka.

FRANTIŠEK BARTOŠ

1837 - 1906

Učil na moravských gymnáziích, byl žákem [F. Sušila](#), který v něm probudil zájem o [lidovou slovesnost](#).

V osmdesátých a devadesátých letech 19. stol. vydal zejména: Nové národní písně moravské, Národní písně moravské nově nasbírané, Kytice z národních písní moravských. Věnoval se též převyprávění moravských lidových [pohádek](#) a studiu moravských nářečí, psal i školní příručky, např. Malou slovesnost.

EDUARD BASS

1888 - 1946

Byl mimořádně zajímavou, pozoruhodnou a mnohostrannou osobností české kultury od doby před první svět. válkou. Ačkoliv se měl stát po otci obchodníkem, nijak ho to nelákalo a od r. 1910 se věnoval kabaretu. Už o tři roky později byl činný jako zpěvák, konferenciér a autor textů v Červené sedmě, což byl tehdy přímo pojem: kabaret, který si nezřízeně utahoval z c. k. mocnářství, který měl skvělé kuplety, scénky, výstupy a ještě dnes je pokládán za ten nejlepší začátek všech tzv. malých scén u nás. Být přirovnán k Červené sedmě byla vždy ta největší pocta, jakou mohl nějaký kabaret získat.

Psaní pro kabaret přivedlo Basse i k psaní do Lidových novin, působil v nich jako autor veršovaných Rozhlásků, povídek, [soudniček](#), [causerií](#), [parodií](#), anekdot atd. Proto většinu Bassova díla tvoří soubory kratších textů (např. Co Arbes nenapsal, [Vrchlický](#) nebásl, Umělci, mecenáši a jiná čeládka aj.), případně samostatně vydané povídky, spíše výjimečně delší romány, např. Čtení o roce osmačtyřicátém.

Nejznámější je ovšem E. Bass dvěma knihami. Jednou, nepřilíš rozsáhlou, která patří celá desetiletí k základům klukovské četby,

Klapzubovou jedenáctkou. Příběh starého Klapzuby a jeho jedenácti synů, z nichž vychoval skvělé fotbalisty, zná každý. Kdo ne, o mnoho přichází. Druhým vrcholným Bassovým dílem je rozsáhlý **kronikářský** román **Cirkus Humberto** (1941), v němž se autor ukazuje nejen jako milovník tohoto prostředí, ale i jako jeho znalec a chápavý pozorovatel. Jde o dílo, které patří ke zlatému fondu české literatury, a i když bylo v televizním seriálu zpracováno výtečně, byla by škoda ochudit se o jeho přečtení. Bass na ně později navázal cyklem deseti povídek Lidé z maringotek.

BELETRIE, BELETRISTA

Výraz vznikl z franc. slov belles lettres (= krásné písemnictví), u nás je dodnes používán i doslovný překlad **krásná literatura**. Beletrie tedy znamená všeobecně veškerou uměleckou literaturu, tj. **prózu**, **poezii**, **eseje**, a odlišuje ji tak od naučné literatury ať už vědecké, odborné či populární.

Umělecká literatura se od celku psaných textů oddělovala postupně v **antice**, vždy však zůstávaly některé hraniční oblasti, např. četné paměti byly víc beletrií než věcným svědectvím (Giovanni Casanova 1725 – 1798). Během času se vytvářely a rozvíjely další hraniční formy mezi beletrií a naučnou literaturou, zejména tzv. **literatura faktu**, non fiction, u nás někdy také nazývaná umělecko-naučná literatura, z původně ryze žurnalistické reportáže se vyvíjely tvary umělecké reportáže. Naopak třeba románová beletrie mnohdy používá některé nebeletristické prvky, deníkové záznamy, úryvky z novinových článků apod. Kromě toho se v různých obdobích význam termínu beletrie různě zužoval, někdy na literaturu vyšších uměleckých nároků, jindy naopak na literaturu spíše **konzumní**.

Dnes se v praxi slovo „beletrie“ užívá nejčastěji pro prózu, zejména takovou, která má příběhový děj, i když to není terminologicky přesné. Zřídka se však setkáme s označením bás-

nické sbírky jako beletrie a dokonce se můžeme domnívat, že by to mnohé pletlo.

Beletrista je pak autor píšící **beletrii**, čili **krásnou** nebo jinak také uměleckou literaturu. Beletristou je proto i básník. Ale jak se zvykově vžilo užívání výrazu beletrie pro prózu, jsou takto v současné době označováni zejména prozaici a i u nich (hlavně s vhodným přívlastkem, např. zručný beletrista, zkušený beletrista apod.) slouží tento termín obvykle k vyjádření faktu, že autorův význam je především ve stavbě příběhu s bohatým, rozvinutým dějem, zápletkou, řadou postav, vedlejších **epizod** apod.

KAREL JOSEF BENEŠ

1896 - 1969

Sloužil v první svět. válce, kde byl těžce raněn, pracoval v pražské Univerzitní knihovně, později byl ředitelem Státní pedagogické knihovny J. A. Komenského. Za nacistické okupace byl pro účast v odboji zatčen a vězněn, jakoby zázrakem přežil v r. 1945 pochod smrti.

Benešova prozaická tvorba se po **debutu** *Děvče s květinami* (1920) od románové prózy *Dobry člověk* (1965) vyvíjela v širokém rozpětí. Zahrnovala **prózy** z autorovy současnosti i **historické**, povídky i romány. Nezřídka se přikláněl k postupům **psychologické prózy**, hlavně ve dvou románech z třicátých let, *Uloupený život* a ***Kouzelný dům*** (1935 a 1939; oba romány byly zfilmovány, prvních z nich v Anglii). V *Uloupeném životě* autor těžil z vědního námětu dvojnictví, s nímž se v meziválečné literatuře setkáváme např. u **I. Olbrachta**, **E. Hostovského** či **J. Kopty**. V *Kouzelném domě* vypráví příběh člověka, jenž ztratil paměť.

Tyto náměty jsou samozřejmě samy o sobě pro čtenáře lákavé, jsou něčím mimořádným, s čím se v životě hned tak nesetkáme. Benešovi představovaly však i něco víc, možnost nahlédnout pod povrch jednání a myšlení, meziosobních vztahů, nálad, citů, pocitů, až ke kořenům lidské pravdivosti. Zejména

Kouzelný dům je v naší **psychologické próze** příkladem takového díla, v němž vzhled do psychiky člověka se už pohybuje v dějové stavbě knihy na hranici psychiatrického případu. Samozřejmě je, že oba romány upoutaly i filmové diváky: Beneš jaksí pochopil a také úspěšně vyjádřil dnes už široce známou skutečnost, že jakmile se objeví něco, co by mohlo zajímat „cvokaře“, publikum to nesmírně přitahuje.

Mezi Uloupeným životem a Kouzelným domem vydal autor také román Vítězný oblouk (1937), který bychom si neměli plést se stejnojmenným dílem E. M. Remarquua. Benešova kniha je obrazem života na českém maloměstě dvacátých let, s řadou prostupujících se osudů a se silným sociálním zřetelem. Spišovatel se zde s uplatněním svých zvládnutých psychologíí postav soustředil zejména na proměny, jimiž procházelo myšlení lidí při přechodu od starého mocnářství k nové republice. Svůj první román Dobrý člověk přepracoval v r. 1940 pod názvem Červená pečeť.

Po návratu z nacistického koncentráku se věnoval převážně **historické próze** (**trilogie** Mezi dvěma břehy, Dračísetba, Útok) čerpající z doby kolem r. 1848, povídkám Rudá v černé, románu Rodný hlas aj. Zejména v historických prózách však autor, který dříve dovedl zručně a působivě používat psychologické pohledy, vynalézavou stavbu děje atd., zůstával spíše u popisnosti, jako by tyto knihy měly být „obrázky z dějin“.

I pro dnešního čtenáře tak bezpochyby bude nejpoutavějším Benešovým dílem jeho Kouzelný dům.

VÁCLAV BENEŠ TŘEBÍZSKÝ

1849 - 1884

Jeden z nejoblíbenějších českých **beletristů** na sklonku 19. století, hodně však čtený i později. Občanským povoláním kněz, přispíval do řady tehdejších časopisů otiskujících povídky (Květy, Lumír, Zlatá Praha, Ruch aj.), psal **historické prózy** zaměřené vlastenecky, se značnou mírou romantického vidění minulosti, přičemž

národní myšlenka u něho stála vždy v popředí. Ačkoliv byl katolickým knězem, představovala mu národní rozmach především husitská doba a neváhal ji oslavovat.

Protože psal zejména povídky, najdeme v jeho díle nejčastěji jejich soubory (Stezkami našich dějin, Povídky karlštejnského havrana, Ze zapomenutých pamětí, Povídky starověké z dějin vlasteneckých aj.) nebo kratší **prózy** (Očista, Z našich dějin, Pan Zikmund z Boršic, Zakletec). V menší míře jsou to romány, např. Anežka Přemyslovna, Trnová koruna či Královna Dagmar. Nejoblíbenější asi byly Povídky karlštejnského havrana (1884).

V. Beneš Třebízský byl tím, komu se kdysi říkávalo „lidový spisovatel“. Takové označení však musíme chápat v nejlepším slova smyslu. Víceméně znamenalo, že autor neusiluje o hledání nějakých nových tvůrčích postupů, ale že mu jde o to, aby jeho dílo pronikalo k co nejširším vrstvám čtenářů, aby k ním hovořilo svým přehledným, srozumitelným dějem, svou citovostí, myšlenkou, s níž se i čtenář bez vyššího literárního vzdělání snadno ztotožní. Později, v proměnách české literatury od přelomu století, působil Beneš Třebízský poněkud staromilsky a byl pokládán spíše za autora venkovských dědečků a babiček. Tak trochu to snad byla pravda, ale autorovi se tím dost křivdilo. Zapomínalo se přitom, že literatura není jednotlý celek a že Třebízskému se podařilo něco, co se nepodařilo mnoha spisovatelům v historii české literatury oslavovanějším, totiž proniknout poctivým a upřímně míněným čtením tam, kde by se možná jinak nečetlo vůbec.

BOŽENA BENEŠOVÁ

1873 - 1936

Do literatury vstupovala v době těsně před první svět. válkou, kdy řada autorů začala obracet pozornost k neduhům, pokrytectví a předstíravosti společnosti. Někdejší **žánrový realismus**, pojatý jako **žánrový obrázek**, se v nové tvorbě přežil. Nej-

zřetelnější to bylo u **buřičských**, **anarchistických** básníků, ale stejné rysy nalézáme i v **proze**, např. u **K. M. Čapka Choda** a dalších. Obraz, který svým čtenářům nabízí Benešová, je většinou obraz zklamání, deziluzí a pochybností, poznání, že věci a lidské vztahy jsou ve skutečnosti jiné, než jak se navenek tváří. Autorka se tak stává jedním ze zakladatelů české **psychologické prózy**, okruhy jejích témat jsou většinou spojeny s otázkami postavení ženy, ideálů a nadějí mladých lidí, rozporů mezi vlastními představami a skutečnými možnostmi atd.

Psychologický smysl B. Benešové je patrný v jejích povídkových souborech z doby před první svět. válkou, během ní a krátce po ní (Nedobyta vítězství, Myšky, Kruté mládí, Tiché dívky, Oblouzení), kde střetnutí jedince a okolí je zpravidla viděno jako střetnutí mládí a zkostnatělého, citově okoralého a zjištěně prospěchářského „věku rozumu“. Nejrozsáhleji představuje autorka toto své pojetí generačních i společenských rozporů od dvacátých let v dvojdielném románu Člověk (1919, 1920) a ve válečné **trilogii** Úder, Podzemní prameny, Tragická duha. Avšak širší románový děj jako by ji vedl k potřebě přesáhnout bezprostřední pohled na lidskou pocitovost k širším souvislostem, v nichž se rozplýval, takže se možná zřetelněji a bezprostředněji projevuje v jejích povídkových souborech psaných dříve.

Ačkoliv tyto povídky jsou staré už více než tři čtvrtiny století, s překvapením nad nimi totiž zjišťujeme, že v mnohém si uchovaly svou výpovědní sílu. Za vrchol spisovatelčiny tvorby je pak pokládána novela **Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová** (1936), poslední autorčina próza, která vyšla v roce její smrti a později byla i zfilmována. Zde jako by Božena Benešová sama našla naději v mládí, nebo přinejmenším, dala mládí na tuto naději plné právo.

PETR BEZRUČ

(vl. jm. Vladimír Vašek)

1867 - 1958

Bývá obvykle nazýván slezský bard, básník slezského lidu, pěvec svého kraje a tak podobně, jedna z nejvýraznějších osobností české **poezie**. Většinou je ve velké oblibě mezi žáky a studenty, protože jeho jméno není spojeno s velkým počtem knih. Všeobecně se soudí, že vydal vlastně jen dvě. Původní soubor veršů Slezské číslo rozšířený později do známé knihy **Slezské písně** (1909), a básnickou skladbu Stužkoska modrá. Jiné jeho básně (Paralipomena I., Paralipomena II., Labutinka aj.) stejně jako třeba povídky Studie z kávy Lustig zůstávají obvykle stranou, jen jako poznámka v literárních slovnících.

Je tomu tak možná proto, že samotné Slezské písně natolik vyčnívají nad naši literaturu před první svět. válkou, kdy poprvé vyšly, že stále znovu lákají odborníky i vykladače. Už to, jak se objevily. Neznámý poštovní úředník Vladimír Vašek básně původně Slezského čísla posílal anonymně do Času, který redigoval **J. Herben**, trvalo dlouho, než bylo jeho autorství zjištěno a bylo několikrát i zpochybňováno, Vašek - Bezruč odmítal velmi dlouho jakékoliv literární uznání a slávu. Proč? Ze skromnosti či z marnivosti? O Bezručovi vyšla řada knih a každá to nějak vysvětluje, nejpravděpodobnější však je, že zaujímal prostý názor: ať mluví dílo samo. A ono mluvilo a mluví stále. Slezské písně jsou v jistém smyslu nezařaditelné do vývoje české poezie, i když bývají někdy spojovány se **symbolismem**. Jejich podstata však spočívá v jakési samostatnosti, přímosti, bezprostřednosti, jíž jsou vzdáleny čistě literární snahy a spisovatelská ctižádost. Je to volání člověka, který se nemohl dál dívat se založenýma rukama na to, jak trpí jeho rodný kraj, jak se ho dotýká propojení národnostního i sociálního břemene, které je kladeno na bedra lidí jemu blízkých. Proto vypráví jejich příběhy, jejich osudy.

Pro Bezruč je báseň převážně příležitostí k epickému obrazu skutečnosti, které je sám spoluúčastníkem. Zdálo by se, že tato bezprostřednost básníkovy výkřiku, v němž často nechybí zoufalství, bude natolik záležitostí jen citovou, že umělecký tvar nebude hrát valnou roli. Opak je pravdou. Vezměme si kteroukoliv báseň ze Slezských písní a čtème ji pomalu, tak, aby nám neunikla její skladba, stavba verše, volba slov. Pak poznáme sami, jak velký básník Petr Bezruč byl.

KONSTANTIN BIEBL

1898 - 1951

V literatuře tomu tak bývá, že někteří tvůrci, kteří výrazně ovlivnili svou dobu, zůstávají posléze jaksi stranou. Ne snad zapomenuti, ale spíše zastíněni těmi, jimž je věnována větší pozornost. To je i případ Konstantina Biebla. Tento důvěrný přítel [Wolkerův](#), [Nezvalův](#) a dalších, člen brněnské [Literární skupiny](#) a slavného pražského [Devětsilu](#), který přispíval do řady časopisů dvacátých a třicátých let (Sršatec, Trn, Domov a svět, Rozpravy Aventina, Host, Kmen, Tvorba aj.), patřil k básníkům [poetismu](#), od třicátých let se přiblížil [surrealismu](#) a stal se i členem [Surrealistické skupiny](#). Během první svět. války byl na frontě, zajat, uprchl ze zajetí, po válce studoval medicínu, ale pak se věnoval jen literatuře, spolupracoval s nakladatelstvím Melantrich.

Už první sbírky z dvacátých let, v nichž se hlásil k [proletářské](#) poezii ([debut](#) Věrný hlas (1924), pak Zlom, Zloděj z Bagdadu) a další z téhož desetiletí, laděné v duchu [poetismu](#) (Zlatými řetězy, Modré stíny, [S lodí, jež dováží čaj a kávu](#), Nový Ikaros), ho ukazují jako básníka nejen velké obraznosti, která byla u poetistů pravidlem, ale také zvláštní citovosti, jakési umírněnosti, téměř bychom řekli ostychu. Bieblovi byla fantazie nejen zdrojem básnické tvorby, ale přímým prožíváním života, součástí jeho lidství, výrazné citovosti, projevující se často např. téměř písňovou formou verše, přímým oslove-

ním, otevřenou bezprostředností. **Surrealistická** tvorba z počátku třicátých let (sbírka *Nebe peklo ráj*, báseň v próze *Plancius*) autorovi umožnila výrazovou i obrazovou volnost, příznačnou už pro jeho *Nového Ikara* (1929), pravděpodobně vrcholné Bieblovo dílo. Když se potom dostal do tvůrčí krize, na nic si nehrál a nic nepředstíral (byl velmi kritický k vlastní tvorbě a mnoho svých básní nezařadil do sbírek, vyšly až v V. svazku *Díla*), trvalo osm let, než vydal další knihu, *Zrcadlo noci*.

Zde se jeho volný verš nápadně zjednodušuje, oprostuje od **metafor**, stává se jakýmsi vyprávěním prožitků, záznamem dojmů. Počátkem padesátých let, kdy se česká **poezie** značně schematizovala, zařadil do sbírky *Bez obav* několik básní, které tomuto tlaku nepodlehly. Číst jeho básně znamená vžít se nejen do jeho představ, ale i do jeho pocitů, neboť Bieblova **lyrika** byla vždy silně osobní. Právě proto si zaslouží, abychom ji vnímali i s vkladem osobnosti své. Ne z povinnosti, ale s chápavostí pro jeho nevťiravý, avšak bohatý obraz.

JAN BLAHOSLAV

1523 - 1571

Studoval na mnoha zahraničních školách a univerzitách, osobně se setkal s **renesančním** náboženským reformátorem Martinem Lutherem, byl později biskupem Jednoty bratrské. Napsal *Gramatiku českou* a svým podílem značně přispěl k vydání **Kralické bible**, do níž byl s úpravami převzat jeho vlastní překlad *Nového zákona*.

J. Blahoslav byl mimořádně důležitou osobností české renesance druhé pol. 16. stol., předchůdcem **J. A. Komenského** jak svým myšlením, tak svými názory. Ve střetu s jinými představiteli jednoty bratrské (nově je možné i psaní *Jednota bratská*, ačkoli pravidla uvádějí *jednotu*) např. důrazně podporoval vzdělávání v tomto náboženském seskupení (spisem *Filipika proti misomusům*, 1567), a celkově usiloval o to, aby jednotu přestala být jakýmsi uzavřeným světem, nezajímajícím se o dění

kolem, aby vstřebávala myšlenky **humanismu** a **renesance** a také je spoluvytvářela.

LEV BLATNÝ

1894 - 1930

Jako mnoho dalších příslušníků své generace zažil první světovou válku na frontě, pak byl úředníkem u dráhy, redaktorem, **dramaturgem** Národního divadla v Brně. To poslední mu asi vyhovovalo nejvíc, protože s divadlem byl spojen velmi blízce, sám psal také divadelní hry. Byl však také prvním předsedou brněnské **Literární skupiny** a psal i **prózy**, převážně kratší, v nichž mohl uplatnit svůj smysl pro **expresionistickou** grotesku a ironii.

Lev Blatný totiž nejen na divadle, ale i v próze patřil k autorům, kteří si s oblibou brali na mušku maloměšťáctví, předstíravost tzv. společenské honorace, všechno to, čím moderní umělci opovrhovali a co jim na jedné straně bylo k smíchu, na straně druhé však také dokladem nebezpečné a škodlivé hlouposti. Blatný tento svůj postoj projevil jak v několika divadelních hrách (např. Ko-ko-ko-dák, Vystěhovalci, Říše míru), tak v povídkách (Regulace 1927, Housle v mrakodrapu 1928). Není ovšem divu, že časem hledal i nějaké klady, o které by se sám mohl opřít. Obvykle však zjišťoval, že jsou to spíše iluze, na které není spolehnutí. Povídkový soubor Housle v mrakodrapu nám dává nahlédnout na obě tyto stránky Blatného tvorby a svým způsobem na to, jak se tehdy i mnozí jiní spisovatelé, mající za sebou válečné zákopy, vyrovnávali s nenaplněním toho, co si představovali, když jim nad hlavami létaly šrapnely.

Lev Blatný byl otcem básníka Ivana Blatného, který vstoupil do literatury sbírkou Paní Jitřenka až v roce 1940.

KLEMENT BOCHOŘÁK

1910 - 1981

Úředník, od r. 1945 působil jako knihovník v Brně. Autor [spirituálního proudu](#) a [katolického proudu](#), jako většina katolických autorů psal do Akordu, Lidových novin, také do Kritického měsíčníku.

Ve třicátých a počátkem čtyřicátých let vydal několik sbírek básní, svědčících o vlivu [O. Březiny](#) a [J. Zahradníčka](#), ale i [F. Halase](#): Malý žebrák (1935), Žluč a víno (1938), Jasy (1940), Ušchlé květiny (1942). Další jeho sbírky z doby nacistické okupace (Zápisník, Snář planetář) i těsně poválečných (Svět, Plán andělská, Tři slzy) jsou prosyceny náboženským cítěním, které se u tohoto básníka dostává do poloh životní pokory a odevzanosti. Ta je v jeho pojetí řešením pocitu marnosti, obecně vlastního nejen autorům spirituálního ražení, ale i básníkům ovlivněným existencialismem. Řešení tohoto pocitu je ovšem u různých autorů různé a K. Bochořák je hledal právě ve svém náboženském zaměření.

Později ve sbírce Cesty a zastavení (1958) pro něho představovaly jakýsi smír se světem kolem vzpomínky na dětství a přírodní lyrika rodné Českomoravské vysočiny, stávající se mu zdrojem určité vyrovnanosti. Tímto duchem jsou nesené i další sbírky: Věčná loviště (1969), kde zaznívá opět výrazně jeho náboženské cítění, dále Proudění z r. 1981 a o deset let později Staronové básně. V zahraničí vyšla autorovi próza Křížová cesta (1976) a soubor próz i veršů Legendy (1984).

Po r. 1948 se K. Bochořák věnoval i dětské literatuře, stejně jako řada dalších autorů, kteří nechtěli přijmout polohy poučovací „budovatelské“ poezie. Psal pro děti prózy čerpající z jeho nejbližšího okolí (Barevná skříčka, Kouzelné hračky) či laděné jako fantazijské [pohádky](#), nejzřetelněji v knize U krále Vendelína. Nejosobitější byly Příběhy a vzpomínky po večerech sebrané (1958). Do tvorby pro děti proniklo autorovo náboženské zaměření jen ojediněle, rozhodující v ní byl čistý lyrismus,

obraznost a výrazová vytríbenost. Zejména ve svazku Příběhy a vzpomínky po večerech sebrané převládlo zklidněné vypravěčství, vybavující čtenáři minulost se záměrem dobrat se generačních souvislostí.

Literárně nejvýznamnější Bochořákův vklad spočíval ovšem v jeho sbírkách poezie z let třicátých a čtyřicátých. V nich patřil k nejvýraznějším představitelům katolického proudu a zároveň nejdůslednějším v přijetí křesťanské zásady neodporovat zlu, chápat je jako projev boží vůle.

SIGISMUND LUDVÍK BOUŠKA

1867 - 1942

Katolický kněz a básník, psal do Nivy, Lumíru a Nového života, což byl časopis [Katolické moderny](#), o jejíž založení se zasloužil.

Jako ostatní její autoři se snažil o nové polohy poezie prosycené vírou v Boha, ve své tvorbě z devadesátých let a počátku 20. stol. byl však sám ještě příliš pod vlivem doznívajícího básnického pojetí ruchovskolumírovské generace (Pietas, Legendy aj.), takže podobně jako celá Katolická moderna do vývoje literatury příliš nezasáhl. To se dařilo až později mladším autorům [katolického proudu](#).

EMANUEL BOZDĚCH

1841 - 1889/1891

Nejprve k tomu nejasnému datu pod [dramatikovým](#) jménem: od r. 1889 byl nezvěstný, v r. 1891 ho úředně prohlásili za mrtvého. To spíše pro pořádek. Pro nás je podstatnější, že Emanuel Bozděch byl ve své době jedním z nejuznávanějších autorů divadelních her, že se divadlu věnoval i jako [dramaturg](#) Prozatímního divadla a později jako divadelní kritik, autor článků a referátů v řadě novin a časopisů.

Měl velký úspěch už svou druhou hrou, veselohrou Z doby kotilionův, a možná právě z tohoto úspěchu si pro sebe odnesl

důležité poučení. Bozděchovi totiž většinou nebylo autorsky blízké myšlenkově složité, významově náročné divadlo, ve své tvorbě dával před **tragédiemi** přednost **komedii**, obvykle takové, jaké se říká situační nebo konverzační, tj. v níž celá veseloherní zápleтка vyrostla z nějaké náhody, nedorozumění, setkání apod. Kdyby žil Emanuel Bozděch dnes, psal by možná televizní sitkomy, a psal by je určitě skvěle. Můžeme tak usuzovat podle toho, že některé jeho hry (Zkouška státníková, 1874; Světapán v županu, 1876; Jenerál bez vojska, 1889) svého autora dalece přežily.

Svým přímočarým, oddechovým humorem se stávaly Bozděchovy hry trvale vděčnou součástí zejména repertoáru ochotnických scén, ale byly s povděkem vítány návštěvníky i v kamenných divadlech. Je to prostě tak, což všichni víme, že divák nemá vždy chuť na vážné **drama** a chce se jen odplác zasmát nějaké směšné postavě na jevišti. U Bozděcha však obvykle ta legrace mířila k něčemu podstatnějišímu, proto bývá jeho jméno vyslovováno často jedním dechem se jménem o necelých dvacet let mladšího **Václava Štecha**. Avšak že Emanuel Bozděch někdy od svých situačních komedií zamířil také někam jinam, ukazují jeho historická dramata Baron Goerz a Dobrodruzi, vážná hra z doby Rudolfa II., která byla za Rakousko-Uherska cenzurou zakázána.

FRANTIŠEK BRANISLAV

1900 - 1968

Vystudoval filozofickou fakultu v Praze, pak byl úředníkem, po r. 1945 redaktorem. Psal do Pramenu, Plánu, Národního **obrození**, Lidových novin aj. Básník do sebe uzavřený, citově vřelý, ale vždy jakoby nesmělý a trochu přitlumený **poezie**, neusilující o výraznější projev v dobovém literárním vývoji. Věkově zapadal do generace **Devětsilu** a ostatních **avantgardních** umělců po první svět. válce, neměl však podíl ani na pro-

letářské poezii, ani na [poetismu](#) či [surrealismu](#), nepatřil ani ke [katolickému proudu](#).

Jeho sbírky z dvacátých a třicátých let, Bílý kruh, Na rozcestí, Na houslích jara, podzimu aj. představovaly především [lyriku](#) s přírodními motivy. F. Branislav se zabýval severskou literaturou a ačkoliv byl básníkem domova, jako by i na jeho verše dolehl jakýsi zvláštní pocit ticha a klidu.

Patrné to bylo už v jeho svazku Věčná země (1939) a o rok později v Dýmu ke hvězdám. Po r. 1950 vydal několik sbírek (Milostný nápěv, Krásná láska, Večer u studny), v nichž si podržel výrazně lyrický výraz, čtenářsky příznivý ohlas si získal zejména poslední z nich, vydanou r. 1955. Ten nebyl překonán ani Branislavovými svazky z let šedesátých, např. Věmec z trávy (1960), Moře (1961), dále Řecká sonatina, Divertimento a kantiléna (1962, 1964), Sluneční kámen (posmrtně).

Od padesátých let se stal jedním z nejpublikovanějších autorů veršů pro děti, např. Ryby, ryby, rybičky, Malá říkadla a řada svazků dalších (souborně Básně dětem, 1971, Říkali mu Ječmínek, Ječmínkův návrat). V ohlasu této své tvorby se tehdy řadil hned za [F. Hrubína](#) a [J. Čarka](#).

BRUNCVÍK, KRONIKA O BRUNCVÍKOVÍ asi v 2. pol. 14. stol.

Středověké rytířské [eposy](#) byly určeny hlavně těm, o jejichž hrdinství pojednávaly, tj. šlechtě. Měla si z nich vzít jednak příklad, jak se pořádný rytíř má chovat, jednak potvrzení své vlastní důležitosti v tehdejší společenské uspořádání. Avšak postupně se rytířské eposy různými způsoby dostávaly do poloh tzv. [rytířské povídky](#) či [rytířského románu](#), lidového čtení pro širší vrstvy. To čtení musíme chápat většinou tak, že někdo rytířskou povídku předčítal ostatním, protože číst uměl tehdy málokdo. Proto i s ohledem na poslech bývaly rytířské povídky dějově bohaté a plné dobrodružství jako dnes nějaký western. Většinou ostatně také lícily kraje

či události, s nimiž se běžný lidový posluchač jaktěživ nesešel.

Bohužel, ze středověkých rytířských povídek se zachovalo málo. Bruncvík, či také Kronika o Bruncvíkovi, je jednou z mála takovýchto památek, bezpochyby i proto, že byla často znovu a znovu vydávána až do 16. století i později, a že její látka přešla i do [pohádek](#) a [pověstí](#). Pokud příběh o tom, jak se dostal do českého znaku stříbrný lev, někomu připomene [Jirás-kovy](#) Staré pověsti české, nebude se mýlit. Kronika o Bruncvíkovi vznikla ovšem o pár století dřív a může být docela zajímavé přečíst si dneska, jak taková rytířská povídka kdysi vypadala.

OTOKAR BŘEZINA

(vl. jm. Václav Jebavý)

1868 - 1929

Občanským povoláním byl učitelem na měšťanské škole, což odpovídalo dnešnímu 6.-9. roč. základní školy. Nejen pro jeho tvorbu, ale i pro jeho myšlení a životní zájmy bylo důležité období přibližně posledních deseti let 19. stol., kdy učil v Nové Říši na Moravě. Tam totiž často navštěvoval bohatou klášterní knihovnu, která ho lákala k četbě, ale i podněcovala k vlastní tvorbě. Všeobecně se projevoval jako samotářský, do sebe uzavřený člověk, pro kterého studium starověké i novější evropské, ale také indické filozofie stejně jako studium jazyků bylo zajímavější než cokoliv jiného. Byl jedním z účastníků [České moderny](#) (společně např. s [J. S. Macharem](#), [F. X. Šaldou](#), [V. Mrštíkem](#), [J. K. Šlejharem](#) aj.), publikoval v Rozhledech, Lumíru, Volných směrech, Novém kultu a dalších časopisech.

Ačkoliv psát začínal už jako mladík, teprve sbírka básní Tajemné dálky představila toho pravého Březinu, pro něhož [poetrie](#) byla nejen způsobem, jak uniknout z všedního každodenního života, ale i způsobem, jak si klást otázku, kde je vlastně smysl tohoto života, proč má být prožíván a k čemu vede. Od

sbírek Svítání na západě (1896), Větry od pólů (1897) až ke Stavitelům chrámů (1899) a ke sbírce **Ruce** (1901) se Březinovo hledání odpovědi na tuto nelehkou otázku ubírá k naději, že smysl lidství je ve vzájemné sounáležitosti, v lidské pokoře, v oduševnělém prožitku údělu, který byl člověku dán, tak jako mu bylo dáno místo nejen na této planetě, ale v celém vesmíru.

Březina je chápán jako nejvýznamnější český představitel **symbolismu**, nikoliv neprávem. V jeho verších však znějí často tóny mystické a tóny vyjadřující básníkovu přesvědčení, že to, co prožíváme, je neznámými, spíše jen citově tušenými pouty spojeno s čímśi nepoznaným, tajemným, záhadným, přesto však existujícím stejně opravdově jako naše skutečnost. To vše činí z Otokara Březiny básníka, kterého není snadné číst a pochopit. Alespoň zdánlivě ne, pokud budeme chtít jeho básně chladně rozebírat. Poněkud jinak tomu je, když se čtenář poddá síle básnickových obrazů, když je nechá na sebe působit a podnítí jimi svou vlastní fantazii.

S odstupem vlastně už celého století nás také může napadnout, že Březina předstihl svou dobu, tehdy až přehnaně věřící na sílu rozumu, jednoznačných pravd, nesporných fakt, vědeckého a technického pokroku atd. O sto let později je lidstvo otevřenější i jiným pohledům a otázkám, které možná nelze s určitostí zodpovědět, ale u nichž je důležité, že byly položeny jako doklad potřeby člověka překonat své vlastní hranice.

BUDYŠÍNSKÝ RUKOPIS

viz **Hádání Prahy s Kutnou Horou**

EMIL FRANTIŠEK BURIAN

1904 - 1959

Vystudoval Státní konzervatoř, byl členem **Devětsilu**, vystřídal řadu divadel, v nichž působil, až založil r. 1927 vlastní reci-

tační sbor „voiceband“, se kterým cestoval po Itálii. Potom pracoval v divadlech v Praze a v Olomouci a posléze otevřel r. 1934 divadlo D 34. To bylo v meziválečných letech vedle Osvo-
bozeného divadla J. Voskovce a J. Wericha špičkou české di-
vadelní avantgardy.

K ní se E. F. Burian jednoznačně hlásil poměrně nerozsáhlou autorskou tvorbou (sbírka **Idioteon**, 1926; po válce vydal ro-
mán ve verších Jeden ze všech a sbírku Viděno slzami, obě
díla 1947)), ale především pojetím divadelních adaptací i je-
vištní práce. Psaní se sice věnoval i později, s delším časo-
vým odstupem vyšel jeho svazek povídek s náměty z koncen-
tráku Osm odtamtud (1954) a román Vítězové (1955), těžiště
jeho uměleckého zájmu bylo nicméně i pak spjato s divadlem.

Pro Buriana bylo příznačné, že často v nových polohách přivá-
děl na jeviště „Děčka“ (číslo za D se měnilo každým rokem) starší
autory (**Dykova** Krysaře, **Klicperu**, **Máchův** Máj,
Benešové Věru Lukášovou, **Haškova** Švejka, Maryšu bratří **Mrš-
tíků**, ale i Puškina, Shakespeara, Goetha aj. Pozoruhodná byla
jeho První lidová svita a Druhá lidová svita podle folklorních látek,
jimž svou inscenací dával dosud nebývalý, resp. aktuální smysl.
Velice plasticky tím potvrzoval, že u skutečného uměleckého díla
se nezřídka ukazuje možnost jeho stále se obnovující platnosti.
Dnes bychom možná použili anglický výraz comeback, ale nebyl
by přesný: Burianovi nešlo o nějaký mechanický návrat, nýbrž o ta-
kovou inscenaci, která by byla „novým viděním“, která by ve vý-
znamové vrstevnatosti díla našla nové myšlenky. Jeho tvorba v D
byla v jistém smyslu obohacující polohou avantgardy. Ta se totiž
rodila jako popření starých literárních konvencí, nikoliv však dří-
vějších literárních hodnot. Burian nyní ukazoval, jak k takovým
hodnotám, které mají stále co říct, má avantgarda sama tvořivý
vztah.

D 41 (tedy r. 1941) bylo nacistickými úřady zavřeno a E. F.
Burian skončil v koncentračním táboře. Po r. 1945 D obnovil,
nastudoval několik pozoruhodných inscenací (montáž z folklorní

poezie Vojna, **dramatizaci Olbrachta, Čechova** Výletu pana Broučka do XV. stol., Operu z pouti podle vlastního **libreta** aj.), Děčko však už nebylo takovým kulturním střediskem jako kdysi.

BUŘIČI

Vžité označení pro české autory z přelomu století, let před první svět. válkou a krátce po ní, kteří odmítali staré pořádky, společenské zvyklosti a způsob života, jenž nevyhovoval jejich přirozené touze po svobodě, prosazení jedinečnosti osobnosti i lidské pospolitosti.

V podstatě se významově buřiči kryjí s anarchisty (viz **anarchismus**), i když výraz buřiči je širší v tom smyslu, že anarchisté buřiči zůstali, i když už se k anarchismu nehlásili. Mezi buřiče proto počítáme celou řadu českých literárních osobností, patří k nim např. **F. Gellner, K. Toman, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, I. Olbracht, J. Hašek, V. Dyk, J. Mahen, O. Theer.**

BYLINY

Ruské epické básně lidového původu, bohatýrské zpěvy, jež hrály podobnou roli jako v západní středověké literatuře **eposy**. Oslavují hrdiny kolem knížete Vladimíra, který žil v letech 972 - 1054 v Kyjevě a přijal křesťanství. Hlavními postavami bylin jsou např. Ilja Muromec, Čurila Plenkovič aj. Byliny však byly skládány i o jiných než kyjevských bohatýrech, např. novgorodských, rostovských, moskevských atd.

Příznačným znakem bylin je jejich stavba, umožňující jak působivost obrazu, tak snadné zapamatování a ústní předávání slovesnosti, takže každý vypravěč je mohl šířit dál. Ústní podání bylin se udržovalo až do 19. stol. a obstarávali je potulní pěvci, tzv. „skomorochové“. K stavebním rysům bylin patří časté opakování důležitých slov či obrazů, používání ustálených přívlastků (tzv. epiteton constans) i ustálených obrátů v průběhu vyprávění. Do značné míry nahrazují byliny v ruské

literatuře ztvárnění **mytologických** látek, i když se v nich mytologie v pravém smyslu neobjevuje. U balkánských Slovanů jsou jim blízké zpěvy např. o kralovici Markovu bojujícím proti Turkům, nazývané guslarice podle toho, že je šířili až do 19. stol. potulní pěvci zvaní „guslaři“. Českému čtenáři přiblížil ruské byliny nezapomenutelně **F. L. Čelakovský**, v současné době byly některé byliny i guslarice převyprávěny prózou v díle E. Frynty, V. Cibuly a V. Hulpacha Hrdinské báje staré Evropy.

JAN CAMPANUS VODŇANSKÝ

1572 - 1622

Jan Campanus připojoval ke svému jménu Vodňanský podle Vodňan, kde se narodil. Působil v Praze jako mistr univerzity, po jedno období byl i jejím rektorem. Jeho osobnost zobrazil **Zikmund Winter** v románu Mistr Kampanus, líčícím osudy tohoto **humanistického** učenice, který se po pobělohorské porážce snažil bez úspěchu přestupem ke katolictví prospět univerzitě, s níž byl celý život spojen. Když si povšimneme počestlého Winterova psaní jména Campanus, možná nás něco napadne, a pokud ano, nebudeme se mýlit. Jan Campanus totiž jako většina humanistů své doby psal latinsky, například **drama** Bretislaus, tj. Břetislav, nebo veršované dějiny Čech, nazvané Cechias. Latinsky psal i básně, které do češtiny přeložil r. 1942 J. B. Čapek pod názvem Lyra Campanova.

Přesto však počítáme Campana do české literatury, protože jeho tvorba vyrůstala plně z domácího prostředí i cítění humanistických vzdělanců tehdejší doby. Hranice mezi tzv. lidovým čtením, jaké představoval např. stále vydávaný česky psaný **Bruncvík**, a těmito původně latinsky psanými verši je zdánlivě nepřekročitelná. Opravdu však jen zdánlivě.

CAUSERIE

Výslovnost tohoto franc. slova zní „kózří“ a výraz znamená vtipnou úvahu, pojednání či vyprávění o nějaké události, zážit-

ku apod., přičemž podstatným rysem causerie je, že její autor chce navázat se čtenářem přímý vztah, do značné míry ho jaksi „vtáhnout“ do svého vlastního pohledu: autor i čtenář se mají na věc samotnou dívat stejnýma očima. Causerie je častá forma novinářská, jako taková má blízko k **fejetonu**, existují však ryze literární causerie, vycházející jako knižní soubory, takovéto causerie vznikly buď záměrně pro určitou knihu nebo jako shrnutí textů publikovaných dříve časopisecky. Causerie dovedl skvěle psát **J. Neruda**, po něm nikoliv náhodou autoři tak či onak spjatí se žurnalistikou, např. knihy **K. Čapka** Výlet do Španěl, Cesta na sever aj. jsou svým způsobem soubory cestopisných causerií.

CÍRKEVNÍ HRY

viz **mirákl**

viz **mysterium**,

viz **pašijové hry**

viz **středověká literatura**

viz **renesance**

CIVILISMUS

Širší označení pro některé znaky evropského **avantgardního** umění počátkem 20. stol., hlavně před první svět. válkou či po ní, u tvůrců tehdy mladé či přímo nejmladší generace. Projevoval se ve výtvarné i literární tvorbě a poznamenal celou řadu dalších -ismů, jež měly své vlastní vyhraněné rysy, často spolu souvisely, často však stály proti sobě, jako byl **futurismus**, **kubismus** (zvlášť výrazný v malířství, např. Pablo Picasso, George Braque, Ferdinand Legér) dále unanimismo, vitalismus aj. Pokud jde o literaturu, můžeme je shrnout pod volné pracovní označení **civilizační poezie** (i když mnohá díla byla prozaická), u nás sem částečně spadá česká předválečná **avantgarda**, **proletářská poezie** a později i **poetismus**.

Spojující prvky všech směrů a proudů civilismu byly v podstatě dva. Prvým z nich byl odpor ke starému umění ze sklonku 19. stol. (ve výtvarnictví proti tzv. akademismu, tj. proti malování tak, jak se umělci naučili na malířských akademích, bez vlastní osobitosti; v literatuře jednak proti **parnasismu**, u nás hlavně proti tradici **ruchovců** a **lumírovců**, ale i proti **dekadenci**), druhým byl okouzlený obdiv k novým technickým možnostem, jež skutečně na přelomu století měnily životní styl (rádio, automobil, elektrické osvětlení velkoměstských ulic atd. atd.).

Civilismus proto nelze pokládat za jednotný směr umění, spíše je třeba jej chápat jako mnohotvárný, vnitřně pokud jde o jednotlivé programy a výrazové styly značně diferencovaný vstup do nového století techniky, který probíhal různými způsoby. Všeobecně však byla vlna civilismu spojena s nadšením, důvěrou v budoucnost, s uměleckou aktivitou projevující se nejen tvorbou, ale i různými velmi výmluvnými manifesty, programy aj. Stručně řečeno, civilismus pohnul stojatými vodami „spořádaného“ kumštu. Na čemž nic nemění, že mnohé jeho programy se časem ukázaly jako přehnané, jednostranné nebo naivní, a mnohé jeho -ismy poměrně brzy zanikly: po vlně civilismu se už umění zpět do 19. stol. mohlo vrátit jen v pokleslé produkci.

CIVILIZAČNÍ POEZIE

Obecnější označení proudu **civilismu** v básnictví, často je užíván i výraz „předválečná **avantgarda**“, i když její působení pokračovalo i po konci první svět. války.

Za nejznámější světové autory civilizační poezie bývají považováni Američan W. Whitman (1819 - 1892, Stébla trávy) a Belgičan E. Verhaeren (1855 - 1916, např. Mnohonásobný lesk), dále se projevila v různých obměnách a s různým programovým vyhraněním či zvláštními obměnami u předních básnických představitelů **futurismu** (jehož zakladatel byl Ital F. T. Ma-

rinetti, 1876 - 1944, v Rusku jej zpočátku prosazoval V. Majakovskij, 1893 - 1930, u nás částečně zastávali někteří autoři **předválečné moderny** kolem **Almanachu** na rok 1914), **kubismu** (projevujícím se např. u Francouzů Guillaumea Apollinaira, 1880 - 1918, a Jeana Cocteaua 1889 - 1963) a **konstruktivismu** (hlavně v ruské poezii po r. 1917).

U nás se civilizační poezie prosadila nejprve v tvorbě **S. K. Neumanna** u zmíněné **předválečné moderny** a ve vlně **proletářské poezie**, spojující civilizaci se zájmem o dělníka jako nositele budoucnosti (ve smyslu sociálním a revolučním, ale také zcela prostě tak, že dělníci vyrábějí v továrnách ony zázraky nové civilizace), později v **poetismu**. Sféra civilizační poezie obecně však není tak snadno ohraničitelná, určitě bychom do ní mohli zařadit i např. **Nezvalova** Edisona aj.

JOSEF ČAPEK

1887 - 1945

Malíř, všestranně činná kulturní osobnost let mezi oběma světovými válkami, člen výtvarného spolku Mánes, člen umělecké skupiny Tvrdošijní společně s J. Zrzavým, R. Kremličkou, V. Špálou, VI. Hofmannem, autor výtvarných kritik, článků, studií.

Do literatury zasáhl jen občas a většinou společně se svým bratrem **Karlem Čapkem**, s ním napsal např. Zářivé hlubiny a Krakonošovu zahradu, vydané v letech první svět. války, brzy po ní pak divadelní hru Ze života hmyzu (1921) a později Adama Stvořitele (1927). Samostatně je autorem hry Země mnoha jmen a řady studií, **esejů**, úvah o výtvarné kultuře (např. Nejškromnější umění) apod.

Literárně stojí ovšem v popředí samostatné tvorby Josefa Čapka jeho **próza Stín kapradiny** (1930), příběh, v němž se epické líčení útěku dvou pytláckých vrahů pojí s bohatým viděním prostředí, jež nezapře pohled malíře, pro něhož ani obyčejný les není obyčejný. Myšlenkově podnětnou prózu Kulha-

vý poutník, která je nesena vztahem volného vyprávění a filozofických úvah, najdeme jakoby na jednom pólu autorovy tvorby, zatímco na druhém je jeho nesmrtelné Povídání o pejskovi a kočičce či jedna [pohádka](#), připojená k bratrově knize Devatero pohádek. S Karlem Čapkem ostatně Josefa Čapka spojovalo nejen dětství v Malých Svatoňovicích, nejen blízké chápání moderního umění a několikeré spoluautorství, nejen to, že posléze bydleli v Praze vedle sebe. Spojoval je, byť smutně, i konec jejich životů: Karel zemřel krátce před nacistickou okupací, Josef na samém jejím konci v koncentračním táboře.

KAREL ČAPEK

1890 - 1938

Bezpochyby nejznámější český prozaik meziválečného období a vedle [Jaroslava Haška](#) také nejprekládanější. Byl v mnoha směrech ústřední postavou od dob, kdy vystudoval filozofii na pražské univerzitě a vrátil se ze studijního pobytu v Německu a Itálii: Čapek byl jedním z těch, kdo stáli u zrodu [Almanachu](#) na rok 1914, který byl programovým vyhlášením tzv. [předválečné moderny](#) (generace Almanachu na rok 1914). Do obecného povědomí vstupoval jako redaktor Národních listů a hlavně pak Lidových novin, v nichž působil s důslednou pravidelností až do své smrti, mezinárodně byl činný v Pen klubu, světové spisovatelské organizaci.

Životními názory byl K. Čapek důsledný demokrat a humanista, přesvědčený o tom, že každý člověk má nezadatelné právo na vlastní život a rozhodování o něm, ale i na spoluúčast v rozhodování o věcech veřejných. Myšlenkově stál blízko T. G. Masarykovi (což vyjádřil i v knize [Hovory s TGM](#)), Masaryk také patřil k pátečníkům, což byli Čapkovi důvěrní přátelé, kteří ho vždy v pátek navštěvovali v jeho vinohradském domku. Z Čapkova demokratického cítění však vyplývalo i jeho přátelství s četnými tehdejšími levicovými českými spisovateli, např. s komunistou [Vladislavem Vančurou](#). Byl ovšem důsledným

odpůrcem jakéhokoliv totalismu, komunistického či fašistického. Jeho umělecká i veřejná vystoupení proti fašismu vyjádřená v kritických letech ohrožení demokracie především románem *Válka s mloky* a zcela naplno divadelními hrami *Bílá nemoc* a *Matka* mu vynesla nenávisť těch, kteří po Mnichově cítili, že se samostatnou republikou bude brzy konec a rychle převlékali kabáty. Čapek se tehdy stal terčem nevybíravých útoků. Jako známá umělecká osobnost byl pro české fašisty zosobněním toho, co nenáviděli, a jako zcela skromně a prostě žijící občan byl terčem snadným. Novinářské útoky brzy přerostly v útoky osobní, které společně s bezmocí nad mnichovským diktátem na K. Čapka silně působily. Po zápalu plic zemřel na sklonku roku 1938 a jeho smrt byla svým způsobem symbolická. Umíral zároveň s demokracií, v níž celý život věřil a která byla nadlouho v této zemi potlačena.

Do literatury vstoupil Karel Čapek vlastní tvorbou téměř nenápadně. Jeho první knihy, vydávané společně s bratrem **Josefem Čapkem** (*Zářivé hlubiny*, *Krakonošova zahrada*, 1916 a 1917) nebo samostatně (povídkové svazky *Boží muka*, *Trapné povídky*, 1917 a 1921) měly poměrně malé náklady a zaujaly tehdy jen omezený okruh čtenářů. Česká kulturní veřejnost nebyla ještě zvyklá na tento moderní výraz, většině čtenářů byl bližší tvar **realistické** prózy ze sklonku předchozího století, zabudovaný v obecném povědomí celou řadou oblíbených autorů, jako byli **Tereza Nováková**, **Ignát Herrmann**, **Alois Jirásek**, **Zikmund Winter**, **J. Š. Baar** aj. Navíc samo období první světové války příliš uměleckému hledání nepřálo. Zatímco v **poezii**, čtenářsky vždy poněkud výlučnější, se moderní proudy prosazovaly snáze, v **proze** to autoři jako Čapkové či **Richard Weiner** a další neměli snadné. Skoro totéž lze říct o první Čapkově hře *Loupežník* z r. 1920. Tato hra byla až příliš odvážná, revoltující, bouřlivá, až příliš z ní bylo patrné, že za jejím právem mladých hrdinů na svobodné rozhodování o sobě je skryto cosi, co mohlo narušit snahu o jakýsi poválečný poklid, kde

by se vše v novém samostatném státě pěkně vrátilo k vyzkoušeným a osvědčeným rakouským tradicím. Čapkův Loupežník stál svým významem vedle básnické tvorby takových autorů, jako byl [Fráňa Šrámek](#), mladý [S. K. Neumann](#), [Karel Toman](#) aj. Tito básníci byli vědomě a záměrně nepohodlní, a Loupežník také.

Čapkův velký triumf, který rázem změnil jeho postavení v české literatuře, byla hra RUR. Všimněme si, že přišel poměrně brzy: 1916 vyšly Zářivé hlubiny a RUR bylo napsáno 1920, premiéru mělo 1921. Tato Čapkova známá hra o Robotech (slovo, které pro svého bratra vymyslel Josef Čapek, původně s velkým písmenem na začátku), kteří se vzbouřili proti svým lidským pánům, je dodnes svým způsobem záhadou. Záhadou umělecké geniality a předvídavosti. Když se nad ní totiž zamyslíme, při nejlepší vůli nemůžeme pochopit, jak dva roky po konci první svět. války, kdy možnost vytvoření umělé inteligence ještě nikoho nenapadla ani ve snu, mohl K. Čapek přijít na námět své hry, který se vymykal všemu, co tehdy bylo nejen v naší, ale i ve světové literatuře. Tohle nebylo totiž jen domýšlení více či méně pravděpodobného vývoje techniky, jaké známe z románů J. Verna, ani utopické konstruování představ, jakým se vyznačuje dílo tehdy nejuznávanějšího anglického autora vědecké fantastiky H. G. Wellse. RUR bylo [drama](#) skutečné vize budoucnosti, a kdybychom se podívali po světové [science fiction](#) až po dnešek, zjistili bychom, že tuto vizi od Čapka v různých obměnách přejímaly desítky, možná stovky autorů.

Hra RUR měla neobyčejný světový úspěch, byla přeložena do mnoha jazyků a hrála se v mnoha zemích, a jak už to u nás bývá, jestliže někoho uznává svět, je mu možné doma závidět, ale není možné ho přehlížet. Zejména tehdy ne, když další autorova díla potvrzovala, že jde o spisovatele vskutku mimořádného. Náměty zdůrazněné fantazie se v Čapkově tvorbě dvacátých let objevily ještě několikrát: v [dramatu](#) Věc Makro-

pulos (1922), jejímž tématem je ošidná otázka lidské touhy po nesmrtelnosti, v románu Továrna na absolutno (1922) a v dalším románu Krakatit (1924), známém i z filmového zpracování, kde jako by předpověděl vynález jaderné zbraně a opět předstihl desítky autorů **science fiction**. Ani v jednom z těchto děl však Čapkovi nešlo ani o senzaci, ani o nějaké soupeření. Všeobecně se o něm píše, že vycházel z filozofie pragmatismu, tj. z poznávání bezprostřednosti lidského prožitku a lidského jednání, nezatiženého složitými úvahami a souvislostmi, a z relativismu, tj. z názoru, že každá skutečnost se může komukoliv jevit jinak než druhému. Takovýto výklad Čapkových východisek je v zásadě jistě správný, ale přestává mít smysl, když se z něj stane nálepka. Ani pragmatismus, ani relativismus nebránil Čapkovi vést čtenáře či diváka k podstatě základních otázek lidství, obecně platných postojů a projevů člověka, morálních hodnot. Platí to i o dílech, jež tu byla právě jmenována, a to zvláště výrazně: Věc Makropulos nebo Krakatit nás vedou k zaujetí stanoviska, stejně jako tomu bylo ostatně už v Loupežníkovi.

Jde o to, a to je podstata Čapkova tvůrčího přístupu, že má jít o stanoviska, jež si my vytvoříme, nikoliv která nám autor vnučuje. Po velice známých a oblíbených Povídkách z jedné kapsy a Povídkách z druhé kapsy Čapek v první polovině třicátých let vydal volnou **trilogii** tří románů, které nesouvisely dějově, ale myšlenkovým pojetím. Jsou to **Hordubal**, **Povětroň** a **Obyčejný život** (1933, 1934 a 1934). V těch se zdánlivě zmíněný Čapkův relativismus projevuje nejvíc, zejména v druhém a třetím z nich. Pohledy na určitou událost (Povětroň) nebo osudy člověka (Obyčejný život) z různých zorných úhlů jako by ukazovaly různé možné výklady, různé možné pravdy. Vskutku to dělají. Avšak právě složení těchto různých pohledů vytváří celek, vede čtenáře hlouběji, než by umožňoval pohled jediný. I tady autor předstihl svou dobu. Skládání různých pohledů v jednu celistvou uměleckou výpověď se v literatuře (např. francouzské) ve větší míře projevilo až po druhé světové válce. A když mluvíme o této trilo-

gii, nemůžeme si odpustit poznámku, že první z jejích svazků, Hordubal, je jednou z lidsky nejsilnějších Čapkových knih, kupodivu dodnes nedoceněnou tak, jak by si zasloužila.

Druhou polovinu třicátých let zahájil Čapek románem Válka s mloky (1936). V něm se opět vrátil ke své oblíbené poloze blízké [science fiction](#), tentokrátě však se zřetelnými souvislostmi s dobou. Jeho mloci jsou jakousi obdobou Robotů z RUR, v tomto případě jde však o živé tvory, skutečné mloky, kteří se nějakou přírodní mutací dostanou na úroveň člověka, pokud jde o schopnosti myšlení a jednání. Schází jim však lidské cítilí, chtějí si podmanit lidský svět, chovají se totalitně a bezohledně. V dobových souvislostech byla Válka s mloky přijímána jako [parodie](#) nacistického Německa. Autor ji tak jistě i mnil. Po více než padesáti letech však pociťujeme Válku s mloky jako daleko obecnější obraz nebezpečí, jež přináší manipulace a ztráta přirozených rozměrů člověka. Ale jestliže se ve Válce s mloky Karel Čapek vyslovoval k nebezpečí totalitního nacistického systému ještě s parodickou nadsázkou, bez sebelepšího náznaku úsměvu tak činí o rok později hrou Bílá nemoc a v dalším roce hrou Matka.

Tady, v těchto dvou vrcholných autorových [dramatech](#), vystupuje už Čapek proti stále zřetelnější hrozbě fašismu přímo. Obraznost obou jeho her je zřejmá a jednoznačně čitelná: Maršál v Bílé nemoci je diktátor, který nemohl nebýt ztotožňován s Hitlerem (ale opět, s odstupem času, s kterýmkoliv diktátorem jiným), gesto matky, posílající svého posledního syna bránit zemi, nepotřebovalo komentáře. Avšak ačkoliv spolu obě tyto hry těsně souvisí, je mezi nimi jistý rozdíl, jenž snad byl rozdílem v nazírání Čapka v posledním roce jeho života. Bílá nemoc končí smrtí doktora Galéna, a tedy volnou cestou pro diktátora. Demokracie a lidskost nemůže čelit násilí a nelidskosti. Matka končí výzvou k boji. Stržení myšlenkovou a citovou silou obou her si možná tento rozdíl ani neuvědomíme. Je však více než výmluvný.

Nedokončen zůstal poslední Čapkův román, Život a dílo skladatele Foltýna (vydaný posmrtně), naproti tomu je řada Čapkových knih, o nichž jsme se tu nezmínili. Jsou to především jeho cestopisné [causerie](#) (Cesta na sever, Anglické listy, Výlet do Španěl, jeho knihy [fejetonů](#) (např. Jak se co dělá) a jeho Apokryfy, svazek, který je skutečnou lahůdkou pro každého milovníka krásného slova a jiskřivé myšlenky. Nezmínili jsme se také o Čapkových Překladech francouzské poezie nové doby a o jeho překladu Appolinairova Pásma, o proslulé Dášence, Devateru pohádek, knize Měl jsem psa a kočku aj. Připomeňme si však něco jiného: Karel Čapek žil necelých padesát let, od jeho první povídkové knihy s bratrem Josefem k [dramatu](#) Matka z posledního roku spisovatelova života uplynulo pouhých dvaadvacet let. Co znamená Čapkova tvorba v naší meziválečné literatuře a v české literatuře vůbec, víme všichni. Je třeba něco dodávat?

KAREL MATĚJ ČAPEK CHOD

(vl. jm. Karel Matěj Čapek)

1860 - 1927

Tvorba tohoto autora, který působil valnou část života jako novinář a ke svému jménu připojil Chod (neboť pocházel z Domažlic), když se seznámil s bratry Čapky, je převážně spjata s posledním desetiletím 19. stol. a prvními dvaceti léty 20. stol. To byla doba, kdy u mnoha spisovatelů [kritický realismus](#) přerůstal v [naturalismus](#), často pod vlivem francouzského spisovatele É. Zoly, ale nejen proto.

Řada tvůrců na sklonku 19. stol. pociťovala, že pravdivý, věrný obraz života, ať už byl podán ve vypjaté dramatické formě jako třeba v románech [Terezy Novákové](#) nebo naopak úsměvně např. v četných [žánrových obrázcích Ignáta Herrmanna](#), čtenářem málo pohne. Že, obrazně řečeno, literatura by měla trochu přitvrdit. Nešlo ovšem jenom o to, že pro naturalismus byly příznačné scény vyostřené, často až šokující či odpudivé,

tedy „naturalistické“ v běžném slova smyslu. Podstata naturalismu spočívala v tom, že člověk byl viděn především jako přírodní tvor, který je určen některými biologicky zděděnými zákonitostmi víc než jakousi slupkou civilizace. Pravda je, že v naší literatuře nebylo naturalistických prozaiků příliš mnoho, bývají k nim obvykle počítáni hlavně **V. Mrštík**, **J. K. Šlejhar** (oba účastníci **České moderny**) a právě K. M. Čapek Chod. I ten k němu však došel od začátků **realistické prózy**, po svých prvních povídkových knihách a románu *V třetím dvoře*.

Nejpůsobivěji se **naturalismus** Čapka Choda projevil ve strhujícím díle **Kašpar Lén mstitel** (1908, zfilmováno). Je to příběh muže, jenž chce pomstít zneužití milované dívky, promyšleně a s rozvahou zavraždí toho, kdo jí zničil život, načež při procesu (kdy mu však nelze nic dokázat), sám zemře. Velmi přehledná látka, vypjaté, zřetelné rozčlenění postav, jednoznačný sociální zřetel, to vše dalo autorovi základní předpoklady, aby postupoval co nejvíce „zolvsky“. Ale hlavně přesvědčivě. Román je psán sevřenou formou, bez odboček a zbytečných vedlejších **epizod**, úderně, otevřeně a s mimořádnou působivostí. Patří bezpochyby k nejlepším českým **prózám** z počátků 20. stol. a neměl by být zapomenut. Řečeno možná poněkud zjednodušeně, Čapek-Chod zde šťastně našel svou látku a šťastně ji zpracoval.

V dalších prózách (Turbína, Siláci a slaboši, Jindrové, Vilém Rozkoč, Řešany aj., většina autorova díla vznikala od let před první svět. válkou do poloviny dvacátých let) se Čapek-Chod mnohdy možná až příliš rozbíhá do šířky a své výrazové postupy používá někdy šablonovitě. Místy vzbuzuje dojem, jako by své postavy „nutil“, aby se chovaly tak, jak on si přeje, což je ovšem ve svém vyústění pravým opakem knihy *Kašpar Lén mstitel*.

Čapek-Chod psal na základě dobré znalosti prostředí, skutečností, detailů, je cítit, že své romány promýšlel a připravoval. Často ho však právě tento postup odvádí od toho podstat-

ného, co chce sdělit. Zvolená tvůrčí metoda se mu nestává nástrojem, ale účelem, někdy i samoučelem. Výjimkou je román Antonín Vondřejc (1915), kde autor uplatňuje prvky grotesky a přesvědčivé situační kresby i smysl pro odstínění postav. Ani zde se však nesetkáváme s tou vnitřní silou, jakou vyniká Kašpar Lén mstitel.

JAN ČAREK

1898 - 1966

Jeho jméno známe asi všichni z autorovy **poezie** pro děti (Ráj domova, Radost nad radost, Bylo nebylo, Kolo radovánek aj.) v níž patří k básníkům nejvýznamnějším. Neprávem pomíjena byla dlouhou dobu Čarkova poezie pro dospělé, kterou v dvacátých a třicátých letech publikoval v řadě časopisů (Cesta, Den, Venkov, Pramen, Brázda aj.) a která měla velice vyhraněný, osobitý ráz.

Jan Čarek se hlásil k tzv. **ruralistům**, autorům venkova, rodné hroudy, tradičního způsobu života. Venkov však pro něho nebyl předmětem nekritického oslavování a zbožňování. Spíše naopak. Ve svých verších zobrazoval vesnický život jako život sice pevného, staletími prověřeného řádu, ale také a hlavně jako život těžký, plný odříkání, práce a bídy. To vše vyrůstalo z jeho vlastního prožitku dětství, bylo syceno upřímností a poctivostí. Proto i přesvědčivostí. Nejznámější a pocitově strhující Čarkovy sbírky z dvacátých let, např. Chudá rodina z Heřmaně (1924), Temno v chalupách, Smutný život, stály stranou nových výrazových proudů a dobové literatury vůbec.

Čarek nehledal ani složité, ani **avantgardní** způsoby vyjadřování, stavby verše, obrazů. Jeho básně jsou jakoby vyřezané ze sukovitého dřeva, zcela bezprostřední, věcné. Síla, která je v této Čarkově poezii, je silou pravdy a velice hutně, zkratkovitě vyjádřené skutečnosti. Vrátit se k ní dnes znamená vracet se ke kořenům mnohých z nás.

Ve své pozdější poezii Čarek tuto přímou a bezprostřednost do značné míry opouští. Hvězdy na nebi z r. 1934, Svatozář a Devítiocasá kočka (1938 a 1939) jsou sbírkami, v nichž autorovi jako by nestačil přímý pohled na skutečnost, kterou měl tak dobře zažitou od dětství a vlastně celými generacemi. Stále z ní vychází, ale nyní dává přednost složitému obrazu, uvažování, pohledům do sebe sama. Dovedeme to pochopit. Čarek byl v té době už bezprostřední skutečnosti své rodné Heřmaně vzdálen, takže o ní víc přemýšlel, víc si ji chtěl vybavit a možná sám před sebou obrazově zhmotnit. Avšak právě ta prožitost, kterou vynikala jeho tvorba z dvacátých let a která dodnes dělá z Čarka velkého básníka, jako by se ztrácela. Nově ji nenašel ani ve sbírce Mezi dvěma ohni z r. 1947.

Jako všichni **ruralisté**, v padesátých letech už nemohl Čarek ve svém básnictví venkova pokračovat, **ruralismus** byl prohlášen za směr zcestný a ideově nebezpečný. Věnoval se proto veršové tvorbě pro děti, v níž vedle **F. Hrubína** je výrazným představitelem moderní podoby toho, co zahájil už **J. V. Sládek**, totiž že verše pro děti píšící autoři známí z poezie pro dospělé a přinášející do této oblasti skutečné hodnoty.

ČAS V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

SVATOPLUK ČECH

1846 - 1908

Na sklonu 19. stol. a dlouho později vedle **J. Vrchlického** asi nejznámější a nejproslavenější český básník, hojně čtený a recitovaný při různých vlasteneckých příležitostech, představitel rozmachu české **poezie**, ale nejen to, také úspěšnosti národního sebeuvědomění, které od dob **obrození** postupně rostlo.

Čelný představitel **ruchovců**, byl přijímán jako „pěvec národa“, což bylo mj. i důsledkem toho, že v poezii byl tehdy všeobecně spatřován důkaz národního sebeuvědomění, projev a doklad

myšlenek češství. S. Čech publikoval v Lumíru i v jiných časopisech, ale hlavně v Květech, kde tiskl většinu svých kratších básní, ale i šířeji komponované **epické** celky. Epika byla vlastně hlavní doménou Čechovy **poezie**. Rozlehlá básnická skladba, která je svého druhu příběhem, má děj, postavy, mu nejlépe umožňovala často **alegorické** vyjádření vlasteneckých myšlenek, mnohdy i vlasteneckého gesta.

Řada Čechových epických básnických skladeb z osmdesátých a devadesátých let (Adamité, Evropa, Slávie, Hanuman, Dagmar, Lešetínský kovář) patřila v poslední čtvrtině 19. stol. k nejčtenějším. Nám se dnes mohou zdát už poněkud těžkopádné, rozvláčné, od časů **buřičů** jsme si zvykli na jiný typ poezie a dokonce možná na jiné chápání básnictví jako takového. Poezie dnes má vskutku většinou jiné poslání, je projevem pocitu, prožitku, zasahuje čtenáře obrazností výrazu a hlavně zkratkou. Každého autora je však třeba vidět v jeho době, v jeho souvislostech, v jeho tvůrčích záměrech. Ty měl S. Čech zcela vyhraněné a dosahoval jejich naplnění s velkým úspěchem, i když stranou nezůstávaly ani jeho sbírky **lyriky** (Jitřní písně, Nové písně, 1887 a 1888).

Z jeho obsáhlejších veršových skladeb se Lešetínský kovář stal přímo pojmem obrany češství v pohraničních oblastech, nejznámější jsou však určitě Písně otroka (1895), **alegorie** boje za práva národa, vydané během jediného roku čtyřadvacetkrát (!) a zůstávající v české literatuře dílem nepominutelným. Přesto asi čtenářsky bližší a jaksí přirozenější bude dnes S. Čech v o nic méně známé poezii básnických příběhů **Ve stínu lípy** (1880), a ovšem i jako autor dvou humorných knih, jež on sám možná chápal jako díla oddychová, totiž **próz** Právý výlet pana Broučka do Měsíce a zejména **Nový výlet pana Broučka tentokráte do XV. století** (oba svazky 1888).

FRANTIŠEK LADISLAV ČELAKOVSKÝ

1799 - 1852

Je vedle [Jana Kollára](#) vůdčím představitelem druhé vlny českého národního [obrození](#), podníceného především dílem [Josefa Jungmanna](#), autora Historie literatury české, Slovesnosti a Slovníku česko-německého. Zatímco starší [Josef Dobrovský](#) chápal české vlastenectví spíše územně a i když stál vlastně u zrodu obrození jako takového, nevěřil příliš, že se český jazyk stane plnohodnotným jazykem kultury a vědy (proto také své Dějiny české řeči a literatury psal německy), Jungmann byl přesvědčen, že skutečným Čechem může být jen ten, kdo česky mluví, píše a čte. To se sice snadno řeklo, ale daleko hůř uskutečňovalo.

Češtině tehdy chyběla celá řada slov běžného vyjadřování, tím spíše odborných termínů, vývoj jazyka a národní kultury byl bělohorskou porážkou přerušen. Jungmann vypracoval mj. Slovník česko-německý, v němž sám vytvořil řadu nových slov, jež mohla být používána místo slov německých (často v běžné řeči různě zkomolených), jeho přátelé s ním spolupracovali při vytváření odborných výrazů z řady oborů, a Jungmann sám překladem dvou známých světových literárních děl (F. R. Chateaubriand, Atala; J. Milton, Ztracený ráj) prokázal, že češtinou se lze i literárně vyjadřovat. Překlad je však stále jenom překladem.

F. L. Čelakovský byl jedním z prvních, kdo Jungmannovu myšlenku počátkem 19. stol. prokazovali vlastní tvorbou. Byl to člověk vzdělaný, profesor na univerzitě ve Vratislavi a v Praze, redigoval několik časopisů a do dalších přispíval, a napadlo ho, že obrozenecká původní literatura by přece jen asi potřebovala nějakou oporu, že se nemůže vyvinout jenom tak z dobré vůle a snahy. Hledal souvislosti, na něž by bylo možno navázat, a našel je ve [folkloru](#), v [lidové slovesnosti](#). Ta totiž žila svým vlastním životem (v písních, obyčejích, [po-](#)

hádkách apod.) stále a Čelakovský jako první pochopil, že je to pokladnice, z níž lze čerpat.

Věnoval se proto sbírání lidových písní a vydal pod názvem Slované národní písně dílo, jehož význam byl převeliký. Především bylo velmi obsáhlé, mělo tři svazky, a objevovalo skutečné drahocennosti lidové písně nejen české, ale i jiných slovanských národů, jak je vidět už z názvu. Čelakovský se tak stal sběratelem lidové slovesnosti, jíž se brzy začal věnovat i **K. J. Erben**, později **B. Němcová** a mnoho dalších, zájem o folklorní slovesnost trvá u nás vlastně stále.

F. L. Čelakovský nebyl však jenom sběratelem, byl i básníkem. Dokonce vlastní básnickou sbírkou, nazvanou Smíšené básně, literárně začínal. Schopnost samostatně tvořit a zájem o lidovou slovesnost ho vedly k **poezii**, které někdy říkáme **ohlasová** podle názvu dvou Čelakovského knih: Ohlasu písní českých a Ohlasu písní ruských (1839 a 1829). Původní lidová slovesnost se v obou případech stala básníkovi východiskem k vlastnímu básnictví, které vyrůstalo z lidových předloh, tj. bylo jejich „ohlasem“, ale umělecky bylo už dílem samostatným. **Ohlas písní českých** (vydaný později) zahrnuje převážně básně **lyrické**, zejména milostné, Ohlas písní ruských mj. i obsáhlejší epické skladby, vycházející z ruských **bylin**, tj. bohatýrských zpěvů. Čelakovského ohlasová poezie byla jakýmsi mezistupněm mezi sběratelským zápisem **folkloru** a zcela původní poezií. Mezistupněm v dané chvíli vývoje české literatury asi nezbytným a určitě plodným, později už v básnictví spíše výjimečným, často se s ním však dosud setkáme při „převyprávění“ lidových **pohádek**. Avšak i když nebudeme přemýšlet o dobových souvislostech, zejména Ohlas písní českých na nás i dnes určitě zapůsobí.

JAN ČEP

1902 - 1974

Prozaik, který byl po více než čtyřicet let „vymazán“ z české literatury, protože r. 1948 emigroval a působil jako komentátor rozhlasové stanice Svobodná Evropa. V době svého literárního působení doma byl zařazován mezi tzv. **ruralisty** a hlavně autory **katolického směru**.

Jan Čep skutečně námětově čerpal především z venkova a jeho náboženské přesvědčení mu ukazovalo víru v Boha jako východisko z těžkých životních osudů venkovského člověka. Napadne nás, že tak má v **proze** dosti blízko k **Janu Čarkovi** v **poezii**, a nebudeme daleko od pravdy. Čepa zaujal rozhodujícím způsobem osud prostých venkovských lidí, jejichž hlavním smyslem života byla práce, celkem jednotvárně se odvíjející v koloběhu ročních období, ve volných chvílích trocha zábavy a každodenní těžké starosti.

To je hlavní náplní Čepových povídek z knih dvacátých a třicátých let (povídkové soubory Dvojí domov, Vigilie, **Cesta na jitřní**, Letnice, Zeměžluč, Děravý plášť). Mýlil by se však, kdo by se domníval, že Čep si na úděl těžkého venkovského života stěžuje. Je tomu naopak. Takový život je skutečným smyslem lidského bytí, pochopení dočasnosti přítomnosti člověka na této zemi, které mu umožňuje plně pochopit boží pravdu. Touhy vybočit z těchto daností, požitkářství, velkoměstské rozkoše apod. jsou pro autora jen klamem a křečovitou snahou nepřiznat si, jak se věci mají. V románu z poloviny třicátých let Hranice stínu (1935), který je jeho nejobsáhlejším dílem, kde se prolíná řada vypravěčských rovin a u povídkáře vystupuje dříve nezvyklý počet různorodých postav, se Čep vyznává ze svého přesvědčení, že právě ono „zakotvení“ života v jistotách rodného kraje, víry v Boha a tradice skýtá člověku ve zmatené době jediné bezpečí. Vystupuje zde tak zvýrazněně to, co už dříve naznačil ve svých povídkách.

Chudoba, stejně jako utrpení a bolest, není pro něho jhem, ale tím, čím člověk naplňuje vnitřní smysl svého křesťanství, samu jeho podstatu v řádu boží vůle. V lidské přirozenosti je bránit se, odmítat svůj osud a s úzkostí mu vzdorovat. Ale v lidské přirozenosti také je, aby jej člověk posléze přijal a podřídil se mu: Čepův hrdina románu odmítne svou životní určení v rodném kraji, zkouší žít jinde a jinak, ale po svém ztroskotání se vrací tam, odkud vzešel, a najde zde klid. Soustředěnější tvar novely či povídky však zřejmě autorovi odpovídal víc, vrátil se k němu v [triptychu](#) *Modrá a zlatá* (1938) a za války povídkovými knihami *Tvář pod pavučinou* a *Lístky z alba*. I v nich zůstává věrný svému námětovému okruhu, křesťanskému vidění světa, chápání domova a víry jako útočiště člověka.

ČESKÁ MODERNA

Označení pro skupinu umělců z konce 19. stol., kteří se sdružili kolem manifestu České moderny z r. 1895 (bývá také psán Manifest České moderny). Tvořili ji především [F. X. Šalda](#), [A. Sova](#), [V. Mrštík](#), [J. S. Machar](#), [O. Březina](#) aj., tedy autoři, jejichž další literární vývoj se v mnoha směrech různil. Česká moderna se také už počátkem 20. století jako umělecké seskupení rozpadla. To nebylo překvapivé, protože už její manifest prohlašoval potřebu přísně individuální, osobité tvorby. Podstata České moderny spočívala v něčem jiném. Byla prvním programovým odmítnutím tzv. „vlastenecké školy literární“, tj. [ruchovců](#) a [lumírovců](#), a byla zásadním programem i už zmíněným zdůrazněním individuality v umělecké tvorbě, což znamenalo především zdůraznění nevňějškovosti, nepřizpůsobivosti, skutečné vnitřní prožitkovosti díla.

V obou těchto svých stanoviscích Česká moderna předjímal další vývoj, zejména [předválečnou modernu](#) a do jisté míry i [avantgardu](#) 20. stol. Také se v tom shodovala s jiným proudem tehdejší [moderny](#), s [dekadenty](#) (společně s nimi tvoří autoři České moderny tzv. generaci devadesátých let), kteří však byli

dost uzavřenou skupinou a s Českou modernou příliš nesouviseli.

MIKULÁŠ DAČICKÝ Z HESLOVA

1555 - 1626

Vzdělaný kutnohorský měšťan, hlásící se k vyznání podobojí, tj. nekatolickému, **renesanční**, česky píšící autor, který se ve svých Pamětech nevyhýbá ironii a satirické nadsázce, ale ani vážnému rozboru dobových událostí. Jeho Paměti jsou zároveň jakousi kronikou Kutné Hory za autorových časů i obrazem poměrů v království. Součástí Pamětí M. Dačického je básnický soubor Prostopravda, v němž se jeho kritika hlavně katolické církve přirostla. K tzv. **masopustním hrám**, v renesanci oblíbeným, přispěl dialogizovanou básní Tragédie masopustova.

Některé okamžiky Dačického života (např. souboj, v němž zabil svého protivníka) z něho vytvořily vítanou postavu pozdějších **historických próz**, přičemž se jako obvykle dost přehánělo, Dačický býval líčen až přehnaně jako milovník žen, pití a nevázaných kousků. Nechceme tvrdit, že se tomu všemu vyhýbal, nicméně jeho dílo svědčí i o hlubších autorových zájmech.

DADA, DADAISMUS

Jeden z -ismů moderní **poezie** a výtvarnictví po první svět. válce (vznikl vlastně ještě během ní, r. 1916), projevoval se rozbitím všech ustálených zvyků a pravidel, hlásal „poezii nesignifikační“, náhody, popíral jakékoliv např. sociální poslání umění, smyslem bylo překvapit, šokovat, hrát si. Odtud i název dada, což znamená ve francouzštině v řeči malých dětí hračka.

Dadaismus formuloval básník Tristan Tzara (rumunského původu, 1896 - 1963), hlásající „osvobození slov“. Dadaistické verše byly sestaveny ze spojení smysluplných výrazů i náhodných zvuků, dadaistické výtvarné výtvořiny používaly spojení nejrůznějších materiálů, jejich výsledek nebyl zobra-

živý, hlavní roli tu hrála náhoda a hra. Mezi známé literární dadaisty patřil Francouz André Breton (1896 - 1966, např. Spojité nádoby), mezi výtvarníky Američan Man Ray (1890 - 1996) žijící v Paříži, který se proslavil svými fotografickými experimenty a např. svou známou žehličkou, která měla na spodní straně hřeby: žehlit se jí nedalo, zdůrazňovala ale, že pro dada se může cokoliv stát výtvarným objektem s vlastním estetickým působením.

Dadaismus se může leckomu s odstupem takřka sta let jevit jako bláznivý, což možná trochu i byl, dokonce vědomě, záměrně a promyšleně. Svou bláznivostí chtěl totiž provokovat, zesměšnit staré umělecké šablony, pevná pravidla, zvyklosti, byl jakýmsi krajním případem **avantgardy**. Provokace nemůže ovšem sama vystačit nadlouho, proto se časem většina dadaistů přikláněla k **surrealismu** či k jiným proudům. U nás se dada jako takové přímo nerozvinulo, ale svým smyslem pro hříčku mělo vliv na **poetismus** a později na experimentální **poezii**.

DALIMILOVA KRONIKA

počátek 14. stol.

Dnes se často užívá trochu složitější označení „Kronika tak řečeného Dalimila“, protože její autor je ve skutečnosti neznámý. Název však nic nemění na tom, že tato **kronika** je vedle **Alexandreidy** nejstarší česky psanou literární památkou, a to památkou, jak si dovedeme představit, nesmírně důležitou. Zahrnuje 106 stručných kapitol, věnovaných českým dějinám od praotce Čecha po vládu Jana Lucemburského. Samozřejmě že starší období českých dějin autor podává podle pramenů, které se nedochovaly, či podle tradice z vyprávění a podle **pověstí**. Teprve období poslední, tj. konec 13. a začátek 14. století, líčí už jako současník událostí.

Pro Dalimilovu kroniku jsou důležité tři její rysy. Především je to samotná forma. Autor užíval bezrozměrný verš, tzn. že prostě rýmoval jednotlivé řádky. Tím učinil svůj text přístupněj-

ším, srozumitelnějším pro větší počet čtenářů, než kdyby volil složitější výrazový tvar. Z této formy se usuzuje, že mu šlo o širší dosah díla k co největšímu počtu čtenářů či posluchačů. Proto také její výraz je celkem jednoduchý, věcný. Druhým důležitým rysem kroniky je zcela zřejmá sympatie k domácím českým pořádkům a domácí šlechtě, obavy před cizími vlivy, které se projevovaly např. kolonizací některých částí českého území německými usedlíky. Konečně pak třetím a zvláště významným rysem kroniky jsou úvahy o vztahu panovníka a šlechty, potažmo panovníka a lidu. Autor kroniky tu vyjadřuje ve středověku opravdu nezvyklou myšlenku tohoto vztahu jako vztahu vzájemného. Panovník má dobře vládnout, šlechta a lid ho mají poslouchat právě proto, že dobře řídí to, co bychom dnes nazvali „věci veřejné“. Nám se taková myšlenka může zdát samozřejmá, ale v Dalimilově kronice byla popřením tehdy panujícího názoru, že panovník „z boží vůle“ může vše a ostatním nezbývá než poslušnost.

Bylo by asi přehnané tvrdit, že autor kroniky předjímal myšlenky, které o mnoho století později vyjádřil francouzský osvícenec Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) v díle O smlouvě společenské. Přesnější bude, že zde prostě promluvil zdravý rozum nějakého českého šlechtice, který si cenil dějin svého národa, měl jisté obavy o budoucnost a snažil se s poukazem na minulost co nejlépe poradit panovníkovi, šlechtě i ostatním, jak této zemi prospívat.

DEBUT, DEBUTANT

Autorovo první vydané dílo. Zpravidla je míněno první dílo vydané knižně, v podrobnějších studiích o autorovi se však často rozlišuje časopisecký debut (tj. první publikovaný text, což může být např. jedna báseň) a knižní debut. Poprvé publikující autor je debutant, toto označení je zpravidla spojováno s debutem knižním.

DEKADENCE

Okruhy, v níž hledala své nové sebevyjádření **moderna** na sklonku 19. stol., byly rozmanité, ale často spolu navzájem souvisely. Tak dekadence souvisela se **symbolismem**, zejména v tvorbě svých francouzských průkopníků, jakými byli Stéphane Mallarmé (1842 - 1898) či Paul Verlaine (1844 - 1896). Mimo Francii jsou nejvýraznějšími představiteli dekadence Angličan Oscar Wilde (1854 - 1900), Ital Gabriele d'Annunzio (1863 - 1938), Polák Stanisław Przybyszewski (1868 - 1927) aj., její literární příbuznosti však byly širší a značný vliv na ni měla i např. filozofie, Arthur Schopenhauer (1788-1860) a Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Zjednodušeně bychom mohli princip dekadence vyjádřit tak, že znechucení nad zevšedněním společnosti, nad povrchností života a poklesem lidského ducha koncem století vedlo dekadenty nikoliv k revoltě a snaze o nápravu, ale k uzavření do určité výlučnosti, aristokratičnosti, tvůrčí osamělosti, k odvratu od života, k zdůraznění rozčarování z okolního světa, k jakési nechuti cokoliv změnit, k pocitu únavy a lhostejnosti.

Slovo dekadence pochází z francouzského *décadence*, což znamená úpadek. Pro dekadenty byl prostě svět kolem nich v úpadku a oni chtěli v jistém smyslu zachránit pouze „čisté“ umění, které s tímto úpadkem nemá nic společného. Proto je nezajímaly náměty sociální apod., nýbrž lidské pocity, nálady, dojmy, představitivost. V jejich **poezii** se to projevuje příklonem k **lyrice**, v próze odvratem od pevných dějů, přehledné příběhovosti apod. Příznačné pro dekadenty jsou obrazy vzdálené všednímu dni, velmi rafinované, zjemněné a výlučné, zde je blízkost se **symbolismem** zřejmá, prožitková bezprostřednost váže některé dekadenty s **expresionismem**.

Česká dekadence vznikla kolem časopisu *Moderní revue* (od r. 1894) a jejími hlavními představiteli byli **A. Procházka**, **J. Karásek ze Lvovic**, **K. Hlaváček**. Literární směry však zřídka kdy bývají přesně ohraničené a stroze uzavřené, proto deka-

dentní nálady najdeme také u [O. Březiny](#), [A. Sovy](#), [B. Benešové](#), [L. Klímy](#), [J. Demla](#), ale do Moderní revue psal i anarchista [S. K. Neumann](#) a [V. Dyk](#). Důvod je prostý. Ačkoliv byl dekadentní výraz nesouhlasu se společenskou skutečností uzavřený, byl to přesto výraz nesouhlasu, a ten lákal i jiné autory, kteří nespokojenost s tehdejšími světem cítili také, byť jinak.

JAKUB DEML

1878 - 1961

Katolický kněz, který pro spory se svými církevními nadřízenými odešel předčasně na odpočinek a většinu svého života trávil v rodném Tasově, bývá řazen mezi autory českého [expresionismu](#), i když jeho postavení v literatuře je poněkud složitější.

V rané tvorbě byl pod vlivem [O. Březiny](#) (kterého však obdivoval celý život), tedy [symbolismu](#), navazoval i na myšlenky [Katolické moderny](#). [V. Nezval](#) v něm naopak pro jeho uvolněnou obraznost a vzrušivou sílu fantazie viděl předchůdce [surrealismu](#). To připomínáme jenom jako doklad, že u mnoha autorů nějaké zařazení do určité skupiny, směru apod. může být jenom přibližné a nemusí v něm panovat obecná shoda.

Pro Jakuba Demla je opravdu příznačné jisté prolínání skutečnosti a snu či spíše snových představ, jímž se vyznačuje surrealismus. Na rozdíl od surrealistů však nevyrůstalo z nějakého literárního programu. Bylo pro něho přirozeným prožitkem, násobeným pocitem úzkosti ze smrti, důsledkem naléhavosti, s jakou si uvědomoval dva vyhraněné póly lidského bytí: touhu po životě a pomíjivost tohoto života. Tyto dva protipóly se mu stávají protipóly satanství a božství.

Je tomu tak už v básnické prvotině *Notantur lumina* (1907, později pod názvem *První světla*), ovlivněné O. Březinou. Především však v povídkách (např. *Hrad smrti*, 1912; *Tanec smrti* 1914) i v [lyrických](#) básních v próze ([Moji přátelé](#), Miriam, Věštec aj.), psaných ještě před první svět. válkou a během ní, se J.

Deml neustále pohybuje mezi těmito dvěma póly. Někde nicméně hledání životního kladu převáží: Moji přátelé (1913) je souborem plným okouzlení životem, podobně vyznívá Miriam (1916). Posléze však, jako by příběh povídky či **lyrika** básně v próze nestačily k vyjádření jeho pocitu, se autor soustředil na průběžné zachycování svých niterných stavů, soudů, názorů, shrnutých v deníkově pojatých svazích nazvaných Šlépěje. Od r. 1917 do počátku let čtyřicátých jich vydal celkem dvacet šest. Stály v popředí jeho sebevyjádření, neboť mu umožňovaly volné řazení myšlenek, nápadů, pocitů atd.

Přesto i nadále občas sahal k tvaru literární **prózy**, např. v knihách Česno (1924), Mohyla, Tepna (obě 1926), povídkových souborech Hlas mluví k slovu nebo Můj očištěc (1926 a 1929), v novelách Princezna, Rodný kraj, Kniha Judit. Nejvýrazněji v Zapomenutém světle (1934), kde opět zřetelně vystupuje protipól života a smrti na příběhu, jenž se propojuje s obrazem autorových pocitů zmaru a beznaděje. K **poezii** se vrací v souboru tří básní Pohádka z r. 1936, výbor veršů ze Šlépějí vyšel r. 1938 pod názvem Verše české. Později vydává autor řadu básní v próze, vzniklých během války. Poslední jeho próza Podzimní sen mohla vyjít až posmrtně r. 1991, protože čtyřicet let se tento výrazně katolicky zaměřený spisovatel nesměl objevit na knižních pultech.

Celou Demlovou tvorbou vedle zmíněného protipólu života a smrti, satanství a božství, prochází vyhraněná obraznost. Ta je snad nejpatrnější v knize Moji přátelé, vyjadřující autorův bezprostřední vztah k přírodě, stromům, květinám, prostým skutečnostem, za nimiž se skrývá víc, než si leckdo povšimne. Číst tyto básně v próze znamená vstřebávat bohatost umělceva obrazu, čistotu jeho jazyka, ale i hloubku jeho pocitovosti.

DEVĚTSIL

Umělecký svaz Devětsil (od r. 1925 Svaz pro moderní kulturu Devětsil) vznikl v říjnu 1920, jeho prvním předsedou byl **V. Van-**

čura, o tři roky později se ustavil brněnský Devětsil. Devětsil (při jehož vzniku hráli nemalou roli bývalí spolužáci z gymnázia v Křemencově ulici, např. V. Vančura a A. Hoffmeister, a z gymnázia na Žižkově, např. **J. Seifert**) byl spolkem, bez něhož si nedovedeme představit poválečnou **avantgardu** a směry, jež v ní vznikaly i zanikaly, a vlastně poválečné umění vůbec. I ti, kteří v Devětsilu nebyli, se totiž se členy Devětsilu dobře znali a přátelili.

Neznamená to, že Devětsil byl nějakou organizací mocenskou. Naopak. Byli mu vlastní vnitřní spory, např. J. Wolker z něj vystoupil, **J. Voskovec** byl vyloučen (pro svou roli ve filmu Pohádka máje, ostatním se zdálo, že to není důstojné revolučního umělce). Avšak nezávisle na tom toto umělecké sdružení vnitřním přesvědčením svých členů hrálo vůdčí roli v období **proletářské poezie** a později v **poetismu**.

Pražský Devětsil vydával časopis Disk a ReD, brněnský Pásmo, vyšly také sborníky Devětsil a Život (oba v r. 1922), kromě toho autorům dávaly k dispozici jednotlivá čísla i jiné časopisy, např. Červen a Kmen. Hlavními teoretiky Devětsilu byli Karel Teige (1900 - 1951, autor přednášky Nové umění proletářské a později dvou manifestů poetismu) a Bedřich Václavěk (1897 - 1943), do teoretického myšlení však svými přednáškami či články zasáhli i jiní, např. J. Seifert či J. Wolker přednáškami o proletářské poezii. Devětsil ukončil svou činnost formálně v Brně r. 1927, v Praze r. 1930. Ale i potom, kdy se za nepřímé nástupce pokládali **surrealisté**, nesli bývalí členové Devětsilu vklad svého mládí v sobě.

Nejznámější členové tohoto sdružení byli **V. Vančura**, **J. Seifert**, **K. Konrád**, **V. Nezval**, **K. Biebl**, **F. Halas**, **J. Hořejší**, **J. Voskovec**, **J. Werich**, **E. F. Burian**, **A. Hoffmeister**, **J. Weil**, **K. Schulz**, **V. Závada**, ale i umělecký kritik K. Teige, hudebník J. Ježek, malíři O. Mrkvička, Toyen, J. Štyrský, J. Šíma, režiséři J. Honzl, J. Frejka a řada dalších. Ne všichni byli ovšem členové od samého začátku a po celou dobu trvání Devětsilu.

JOSEF DOBROVSKÝ

1753 - 1829

Stěžejní postava prvního období národního **obrození**, kněz, který působil nejprve jako vychovatel u Nosticů, pak po několika jiných spíše vědeckých než církevních zaměstnáních (byl např. rektorem katolického semináře) žil už u Nosticů trvale, a jen tak pro zajímavost, hraběcí rodina mu vyhradila zahradní dům na Kampě, kde později bydleli **V. Holan** a **J. Werich**.

J. Dobrovský vnesl do našeho národního obrození velmi přísné zásady myšlení učence, jenž nepodléhá tak snadno pouhému nadšení. „Důkazů sobě žádám, ne tvrzení,“ byla jeho okřídlená věta, natolik významná, že ji záměrně opakujeme i u souborného pohledu na obrození, protože takovouto větu není na škodu přechíst si dvakrát. J. Dobrovský byl důsledný **osvícenec**, plně chápal a přijímal reformy Josefa II., a ačkoliv byl katolický kněz, nebyl žádným příznivcem kněžských řádů a přílišné moci církve.

Představoval pro první období obrození jednoznačnou autoritu. Kolem něho se shromáždili např. G. Dobner, F. M. Pelcl, M. A. Voigt, jeho slovo mělo rozhodující váhu v Královské české společnosti nauk (1770). J. Dobrovský nebyl na rozdíl od mladšího **J. Jungmanna** tak docela přesvědčen, že se podaří češtinu opět „vzkřísit“ k její někdejší slávě, k tomu dělali v té době první kroky spíše **V. Thám** a **A. Puchmajer**. Také dějiny českého národa chápal spíše ve smyslu „Böhmen“ než ve smyslu „Tschechien“, tj. více jako dějiny území než jako dějiny národa. Právě tato jistá skepse J. Dobrovského a jeho výrazný criticismus ho však vedly k úsilí o skutečné poznání a hlavně co nejpřesnější popsatí minulosti jak historické, tak literární. Objevovaly se i snahy dokazovat, že josefínsky cítící Dobrovský tím zamýšlel jaksi „důstojně uzavřít“ určitou kapitolu ve chvíli, kdy se Rakousko stávalo centralistickým státem a „zemské vlastenectví“ se s tím neshodovalo. Avšak tak tomu nebylo. Chtěl nejprve poznat pravý stav věcí dřív, než budou činěny nějaké konečné závěry. Můžeme věřit, že kdyby zjistil české zemské vlastenectví jako pouhý

mýtus, který nemá na počátku 19. stol. oprávnění, byl by prvním, kdo by to jasně řekl, neboť přistupoval ke svým studiím bez jakýchkoliv předsudků. Nebyl žádný romantik, pro kterého by sen a krásná představa byly víc než skutečnost, a rozhodně neměl sklon cokoli z naší i slovanské minulosti idealizovat, jako to dělal např. **J. Kollár** a jiní.

Nicméně právě svým přísně vědeckým, nezaujatým přístupem (který se projevil, i když to zdánlivě vyznívalo proti národním zájmům, např. v souvislosti s **Rukopisy**) dal naprosto spolehlivé a nevyvratitelné základy ke skutečnému znovuzrození národní kultury. Tam, kde tvrzení mohla být postavena proti jiným tvrzením, přinesl důkazy.

Především spojoval studium dějin a studium literatury, protože vycházel ze stanoviska, že literatura sama nemůže existovat bez národního zázemí a že existence národa se potvrzuje mj. existencí jazyka, jenž se na své vrcholné úrovni projevuje v literatuře, jejíž dějiny však od dějin samotného jazyka není možné oddělovat. Vznikala tak pro něho určitá jednotu dějin, jazyka, literatury, ve které se všechny tři složky navzájem buď potvrzovaly, nebo vyvracely. Dále si uvědomoval podobně jako po něm **J. Šafařík**, že studium češtiny nemůže být odděleno od ostatních slovanských jazyků, což v jeho případě souviselo i se studiem **staroslověnské literatury** u nás. Z tohoto základu čerpají jeho čtyři nejvýznamnější práce. Prvou jsou Dějiny české řeči a literatury (1792, psané německy = Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur), druhou Podrobná mluvnice jazyka českého (1809, také německy = Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache, rozšířené vyd. 1819), třetí Německo-český slovník (1802, II. díl 1821 = Deutsch-böhmisches Wörterbuch) a čtvrtou Základy staroslověnského jazyka (1822, psané latinsky = Institutiones linguae slavicae dialecti veteris).

Je pozoruhodné, jak se Dobrovského poznatky opravdu postupovaly a jak spolu souvisely podle stanoviska, které jsme

uvedli výše. Např. v Dějinách české řeči a literatury zjišťuje jako vrcholné období české slovesnosti dobu pozdně **renesanční** (tzv. veleslavínskou, podle tiskaře Daniela Adama z Veleslavína, tj. za Rudolfa II.), a ve svém slovníku také češtinu této doby ověřuje jako nejvyspělejší, nikoliv tedy pozdější češtinu **baroka**.

Všechna tato díla musíme ovšem vnímat na pozadí celé řady dalších Dobrovského publikací, studií, polemik, otiskovaných časopisecky, ale i prací vydaných samostatně, jako byla také německy psaná práce Kritické pokusy očistit starší české dějiny od pozdějších výmyslů: už svým názvem pro J. Dobrovského příznačná. Uvedená čtyři díla však představují fundamenty, které už nebylo možné nikdy později vyvrátit, a na něž obrození po Dobrovském navazovalo.

FRANTIŠEK DOUCHA

1810 - 1884

Na jméno tohoto obrozence narazíme asi spíše náhodou a v nepřímých souvislostech. Zapomenout bychom však na něho tak docela neměli. F. Doucha nejen že byl jedním z prvních, kdo u nás psali knížky pro děti (jejich názvy je zbytečné uvádět, dávno nevycházejí, ale cosi začaly), byl však prvním překladatelem Williama Shakespeara (1564 - 1616) a od r. 1856 se jím soustavně zabýval. Tento F. Doucha překládal i jiné autory, mezi něž patřili např.: Alexandre Dumas (1802 - 1870), Alexander S. Puškin (1799 - 1837), George G. Byron (1788 - 1824), Percy Shelley (1792 - 1822), Victor Hugo (1802 - 1885), Luís de Camões (1525 - 1580), Dante Alighieri (1265 - 1321) a mnozí další.

F. Doucha prý uměl čtrnáct jazyků. To by bylo hodně i dnes, v jeho době to bylo cosi výjimečného. Jestliže si uvědomíme, jak právě v **obrození** překlady umožňovaly nejen srovnávat, ale především poznávat a nechávat se podněcovat, pak si asi F. Doucha svých několik řádků právem zaslouží.

DRAMA, DRAMATIK

Toto slovo má v češtině dva významy, které mohou vést někdy k záměně a k nedorozumění, i když většinou je rozdíl mezi nimi srozumitelný ze souvislosti. Jako uměnovědný termín znamenalo původně drama každou divadelní hru, dramatem byla tedy nejen **tragédie**, ale i **komedie** či **fraška**. Tradiční drama pak mělo svou pevnou stavbu (dělilo se na několik částí: expozice, zápleтка, kolize, krize, peripetie, zakončení, srov. **tragédie**), dodržovanou kdysi ve všech jevištních žánrech. V druhém významu (přeneseném) však znamená drama jakoukoliv nedivadelní smutnou či vzrušující událost, v běžné řeči řekneme o něčem, že „to bylo drama“.

Vlivem obecného významu na uměnovědný termín docházelo od 19. stol. k tomu, že jako divadelní drama bývá převážně označována hra vážného významu, málokdo řekne o veselohře, že jde o drama, přestože by měl v přísném slova smyslu pravdu: i komedie či fraška jsou bezpochyby dramatickými žánry a ve své psané podobě dramatickými texty.

Ovšem přídavné jméno „dramatický“ či příslovce „dramaticky“ dělá ještě větší potíže. Řekneme-li, že někdo je dramatický autor, znamená to, že je dramatik, tj. autor divadelních her (a to jakýchkoliv, nikoliv pouze vážných), řekneme-li však, že nějaký člověk byl dramatický nebo choval se dramaticky, máme na mysli širší a také už přenesený význam slova. Pokud řekneme, že román nebo povídka má dramatický děj, jde nám o to, že příběh je vážný, vzrušující apod., jestliže však řekneme, že hra má přesvědčivou dramatickou výstavbu, máme na mysli terminologický význam, tedy že je dobře vybudována právě jako divadelní hra. Drama jako „divadlo“ v nejširším smyslu provází asi lidstvo od samého začátku, vystoupení pravěkých šamanů bylo určitě divadlem pro celou tlupu a už ono sledovalo základní cíl dramatu, totiž zapůsobit na diváka. Skutečné drama, a to komedie i tragédie, se zrodilo ve starověkém Řec-

ku a jeho vývoj je stručně povšimnut u obou těchto dramatických žánrů.

První výraznější osobností české dramatické tvorby byl zřejmě [V. K. Klicpera](#) a po něm [J. K. Tyl](#), v jehož díle najdeme jak hry komediální, tak historická dramata, a který také překládal divadelní hry např. Williama Shakespeara (1564 - 1616, jeho Krále Leara) aj., dále Josef Jiří Kolár (1812 - 1898, např. Žižkova smrt, Věštba Libušina aj.), už před nimi se ale pokoušel o divadlo [Š. Hněvkovský](#) ([fraška](#) Námluvy v Koloději) a další. V šedesátých letech 19. stol. zasáhl do vývoje českého dramatu i [Vítězslav Hálek](#) (např. Závěš z Falkenštejna, Král Vukašín), s nepřilíživě velkým dosahem [J. Neruda](#), dále [E. Bozděch](#), v komediální rovině také Ferdinand F. Šamberk (1839 - 1904, např. Blázinec v prvním poschodí, Rodinná vojna, Jedenácté přikázání) aj. v tvorbě vážné z [lumírovců](#) potom např. [J. Vrchlický](#) a [J. Zeyer](#). [Realistické](#) drama se začalo objevovat od let devadesátých u [L. Stroupežnického](#), [G. Preissové](#), [F. A. Šuberta](#), [M. A. Šimáčka](#), bratří [Mrštíků](#) aj., spíše [žánrově](#) pojaté hry pro obveselení publika psal např. [V. Štech](#), veselohry [František X. Svoboda](#). Šamberkovy, Štechovy i Svobodovy hry sloužily později v několika případech jako předlohy k filmovým [adaptacím](#).

Přelom století přinesl i do dramatické tvorby nové proudy, patrné např. v hrách [J. Mahena](#), [J. Hilberta](#) (např. Pěst), [V. Dyka](#), [O. Theera](#) aj. V české meziválečné divadelní tvorbě stojí v popředí dílo [K. Čapka](#), [F. Langera](#), spíše zapomenuty jsou hry Edmonda Konráda (1889 - 1957, např. Komédie v kostce, Rodinná záležitost). Od dvacátých let představují zcela osobité pojetí [avantgardního](#) divadla hry [J. Voskovce](#) a [J. Weriacha](#), ale i [V. Vančury](#), [E. F. Buriana](#), později před r. 1945 také [V. Nezvala](#).

DRAMATIZACE

Převedení slovesného literárního díla do podoby divadelní hry (např. [Burianova](#) dramatizace [Dykova](#) Krysaře) nebo do

podoby filmu či televizní hry (zde bychom mohli uvést desítky případů „zfilmování“ literárních předloh, např. u nás [Haškova Švejka](#), [Vančurových](#) románů, [Havlíčkových](#) románů, [K. Poláčka](#), ze starších autorů [Němcové](#) Babičky, [Nerudových](#) Povídek malostranských, [I. Hermann](#) atd. atd.). Dramatizaci provádí někdy autor sám, někdy dramaturg či režisér hry. U filmu a televize ji obvykle provádí scenárista (scénář se pak stává předlohou pro režiséra) nebo sám režisér filmu, scenáristou filmu může být u soudobé tvorby ovšem i autor literární předlohy. Často se stává, že na dramatizaci se podílejí autor, scenárista i režisér, a v některých případech se tito tři dokonce i shodnou.

DRAMATURG

Člen vedení divadla, který vybírá hry, jež se budou hrát. Stejně působí i dramaturg u filmové společnosti nebo v televizi, kde je často jeho pracovní působení širší. Dramaturg se velice často podílí i na konečné úpravě textu inscenací (uvedením na scénu), resp. před natáčením, mnohdy ve spolupráci s autorem a s režisérem.

JAROSLAV DURYCH

1886 - 1962

Vystudoval medicínu, dlouhou dobu pracoval jako vojenský lékař, ale občanské zaměstnání se v Durychově tvorbě nijak neprojevovalo. Je velice rozsáhlá a vedle několika básnických sbírek převážně z dvacátých let (např. [Cikánčina smrt](#), [Panenky](#), [Balady](#), [Žebrácké písně](#), [Laňka a smrt](#)) a [dramat](#) (např. [Svatý Vojtěch](#), [Svatý Václav](#), [Štědrý večer](#)) převážně [prozaická](#). Po povídkových svazcích [Jarmark života](#), [Tři dukáty](#), [Obrazy](#), [Tři troničky](#), [Legenda](#), [Okamžiky z válečných let](#) aj. a poeticky laděné novele [Sedmikráska](#) dospěl Durych k dílům [historické prózy](#), kde je nepochybně těžiště jeho uměleckého usilování.

Jsou to dvě valdštejnské **trilogie** z druhé pol. dvacátých let, větší (Bloudění, 1922) a menší (Rekviem, 1930). Durych v nich v bohatém ději vyjádřil svůj obdiv k době valdštejnského baroka i své názorové přesvědčení, které ho řadí mezi autory **kato-lického směru**. Menší valdštejnská trilogie je tvořena třemi novelami (Kurýr, Budějovická louka, Valdice), z nichž zejména první dává vyniknout autorově barokizujícímu stylu, jeho ponoření do atmosféry doby, o níž píše. Pro všechny tyto tři novely je příznačný působivý tvar, výrazová bohatost a psychologizace postav. Bloudění je už širší obraz valdštejnských časů, pojatý jako velké historické dílo s mnoha dějovými liniemi, s náročným myšlenkovým obsahem, nepostrádajícím nádech ironie a dramatické, mnohdy až neúprosně tvrdé otevřenosti v zachycení vše pustošící války, vedené z obou stran ve jménu jednoho a téhož Boha. Autor zde také zobrazuje obsáhlejší historické souvislosti předbělohorské a pobělohorské doby, včetně celoevropských. Postava Albrechta z Valdštejna zůstává však stále ve středu jeho zájmu jako osobnost, v níž vede svůj vlastní svár ctižádost a vzpoura, která chce překročit lidské rozměry a tím jako by sama v sobě od počátku nesla svůj tragický konec. Román Masopust z konce třicátých let (1938), zasazený dějově do doby Rudolfa II., umožňuje čtenáři zvláště dobře poznat autorův jazyk, který přímo vtahuje do vlastního dění příběhu, stává se sám o sobě nositelem významu. Autor tuto knihu napsal až po románech Paní Anežka Berková z r. 1931, Píseň o růži aj., představuje jakýsi jeho závěrečný návrat k historickému období, které ho nejvíc zajímalo.

Durychova tvorba stála dlouhou dobu stranou vydavatelského a tím i čtenářského zájmu. Jednak se zdála mnohým čtenářům příliš náročná (což je pravda potud, že vyžaduje, aby čtenář vstoupil do autorova způsobu uvažování i vyjadřování, Durych určitě nepsal knihy, které by bylo možné číst ve vlaku), jednak spisovatelovo vidění pobělohorské doby se značně rozcházel s poněkud zjednodušeným historickým výkladem, který u nás

časem převládl. Nikdo sice nepochyboval, že Jaroslav Durych je velký autor, ale bylo jaksi pohodlnější nechat ho bokem, protože by mohl narušit ustálené traktování našich dějin, nemluvě ani o jeho náboženské orientaci. To vše dnes pominulo. Tento autor jistě vyžaduje čtenáře náročného, soustředěného, chápavého. Takovému však objeví nové světy literatury.

VIKTOR DYK

1877 - 1931

Byl jednou z nejvýraznějších osobností české literatury od konce 19. stol do své smrti, tedy v době, kdy český národ i české písemnictví procházely prudkými změnami. Studoval sice práva, ale celý život působil jako novinář a autor, psal do Lumíru, Národa, Lidových novin, zpočátku i do Moderní revue.

Je počítán ke generaci tzv. **buřičů**, a oprávněně. V Rakousko-Uhersku byl krajně nespokojen, politicky vystupoval velmi vlastenecky, byl v neustálých sporech s Vídní, dokonce zatčen a vězněn. Na mocnářství se mu pranic nelíbilo a po r. 1918, v samostatném státě, zastával vyhraněně vlastenecké postoje, byl poslancem a senátorem za národně demokratickou stranu. Dyk je příkladem autora, jehož osud je v mnohém příznačný. Jako mladý byl skutečně bouřlivák, protihabsburský rebel, ale události ho předběhly. Ve dvacátých letech, v době **avantgardy**, představoval už spíše překonaný směr a nové umělecké i názorové proudy šly mimo něho.

Z obsáhlého Dykova básnického díla vyniká skladba Milá sedmi loupežníků (1906) a sbírky vlastenecké **lyriky** z přelomu století a počátku století nového (Anebo, 1918; Okno, 1921; Poslední rok, 1922), jimiž mj. reagoval na válečná léta a v nichž vyjadřoval nutnost národní odvahy, jednoty a hrdosti. Jak tomu bývá, tato lyrika promlouvala v těžkých časech a těžké časy ji opět vrátily do života: téměř zapomenuté Dykovy básně měly národu opět co říct za nacistické okupace. Ve své době, ještě za Rakouska, měly značný význam jeho knihy politicky laděných

básní, plných ironie a myšlenkové otevřenosti (Satiry a sarkasmy, Pohádky z naší vesnice), i jeho politicky a společensky vyhraněné romány (např. Prosinec, Prsty Habakukovy), v nichž se právě Dykovo bouřliváctví projevilo zvláště silně. Byly nesený důsledným odporem k Vídni, nesmlouvavostí, odmítáním jakéhokoliv kompromisu. To tehdy činilo z Dyka mluvčího národa, podobně jako tomu bylo u [J. S. Machara](#).

Svou dobu však umělecky vytríbená, stylově kultivovaná tvorba V. Dyka přežila nejvíce tam, kde volil obrazný výraz, ve svých důsledcích nadčasový. Bylo tomu tak především v [dramatu](#) Zmoudření Dona Quijota a v novele [Krysař](#) (1915), také v poslední autorově básnické sbírce Devátá vlna (1930), v níž se vyrovnává s vlastním životem, zklamáním i nezdary, a v níž jako by předjímal svůj další osud, neboť brzy po jejím vydání zahynul ve vlnách jaderského moře.

ELEGIE

Všeobecně báseň smutného, pochmurného ražení (z řeckého elegos = pohřební zpěv), velice často smutná báseň či rozsáhlejší veršovaná skladba milostná, o elegiích se však mluví i v [próze](#).

Zajímavé ale je, že v antické řecké literatuře elegie vůbec nemusely znamenat básně smutné, někoho či cosi oplakávající. Mohly se týkat námětů společenských, mravních, výchovných, hrdinských apod. Podstatné pro ně bylo, že používaly zvláštní metrum, jemuž se říkalo elegické distichon. Jednoznačněji už určil jako „smutnou, pochmurnou,“ tj. elegickou svou milostnou [poezii](#) v antické římské literatuře Publius Ovidius Naso (43 př. Kr. - 13 po Kr.) ve sbírkách Lásky, Listy heroin. I později však mělo vždy slovo elegie význam širší, např. u díla Johanna Wolfganga Goetha (1749 – 1832) Římské elegie.

Autorem starověkých řeckých elegií byl např. Kallinos z Efesu (první pol. 7. stol. př. Kr.), Solon (asi 639 - 559 př. Kr.), Simonides (556 - 468 př. Kr.) aj. V Římě vedle Ovidia mj. Gai-

us Vallerius Catullus (asi 87 - 55 př. Kr.) a další. V **renesanci** psal elegie italský básník Francesco Petrarca (1304 - 1374), později se elegiím věnoval např. Angličan John Milton (1608 - 1674,) aj. Elegikem je v některých svých textech i francouzský **prokletý básník** Charles Baudelaire (1821 - 1867), ale autorů bychom mohli uvést mnohem víc. Nesměl by mezi nimi chybět Rakušan Reiner Maria Rilke (1875 – 1926, Duinské elegie). Jako příklad elegické básně bývá v české literatuře uváděn často Předzpěv **Kollárovy** Slávy dcery.

V novější **poezii** se už ovšem pro elegii závazná podoba elegického distichonu nedodržuje, ostatně elegie ve smyslu slova „žalozpěv“ se v moderní poezii objevuje zřídka. Častěji je míněn prostě smutný tón básně o ztraceném mládí, ztracených iluzích, zklamáných představách, rozchodu s milovanou ženou apod. Takovouto elegickou poezií psal u nás např. **J. V. Sládek**, **A. Heyduk** a mnoho jiných. V ironickém smyslu použil samozřejmě výraz „elegie“ **K. Havlíček Borovský** v titulu Tyrolských elegií.

Naproti tomu zcela mimořádným příkladem básnické sbírky, v níž je toto slovo užito v samotném názvu s jednoznačností až mrazící, zůstává sbírka J. Ortena Elegie, vydaná až po básnickově smrti r. 1947.

EPIGON

Autor literárních (ale i výtvarných, hudebních aj.) děl, který není ve svém uměleckém výrazu a tematice původní, který pouze napodobuje jiného autora, aniž by do díla vložil svou tvůrčí osobitost. Epigony je třeba odlišovat od plagiátorů, tj. autorů **plagiátů**. Epigon totiž může jednat i v dobrém úmyslu, ve snaze určitý literární směr jaksí posílit, dát mu širší prostor. Takto byli v naší literatuře zřetelní epigoni **ruchovců** a **lumírovců**, např. **A. Klášterský**, kteří chtěli, aby tento typ poezie působil co nejvíce. V zásadě však platí, že epigonem se stává, kdo není schopen něčeho svébytného a jen opakuje,

co tu už bylo. Z tohoto hlediska je ovšem třeba epigony přesně odlišit od autorů, kteří vlastním tvůrčím vkladem na své vzory navazují, jakoby „prodlužují“ jejich linii, aniž by je mechanicky napodobovali. Tak tomu bylo např. u řady básníků 20. stol. vycházejících z díla **O. Březiny**, celkově však jde o jev v literatuře obecný.

EPIGRAM

Slovo „epigram“ je krásným příkladem toho, jak se význam některých výrazů během staletí postupně posunuje, až se úplně změní. Ve starověkém Řecku znamenal epigram nápis na hrobě (v tomto smyslu se dnes užívá slovo epitaf) nebo na různých darech, který ve verších uváděl jméno zemřelého a oslavoval jeho zásluhy.

Avšak už v římské literatuře byl chápán epigram vlastně v dnešním slova smyslu jako krátká, vtipná satirická báseň (takové epigramy psal např. Martialis, asi 40 - 104 po Kr.). Z někdejšího epigramu zůstalo jenom to, že má být výrazný, že má mít stručnou a údernou básnickou formu a že je složen ze dvou částí: první (expozice) představuje čtenáři, jaké věci se týká, druhá (**pointa**) je vyhocenou závěrečnou myšlenkou, autorovým stanoviskem.

S náhrobními nápisy nemá tedy epigram dávno nic společného, naopak. To, co je vyjádřeno v expozici, **pointa** obvykle zesměšňuje nebo uvádí do překvapivých souvislostí, u nejlepších epigramů obojí zároveň. Mistrem českého epigramu byl ovšem **K. Havlíček Borovský**.

EPIKA, EPIK

Jako mnoho jiných termínů pochází toto slovo z řečtiny (epikos: výpravný, epos: vyprávění) a v tradičním dělení literárních druhů je jedním z nich vedle **lyriky** a **dramatu**. Znamená to tedy, že epikou je každé umělecké literární dílo, které má děj, pří-

běh, ať již je psáno v próze nebo veršem, pokud nejde o divadelní hru.

Literární druhy se pak dále člení **žánrově** (např. **prozaická** epika na povídku, novelu, román, ale i báji či **mýtus**, **pohádku**, **pověst** aj.) a dále např. v tzv. žánrových variantách na román (či povídku a novelu) historický, společenský, humoristický, **science fiction** aj., přičemž hranice mezi nimi jsou složité (např. historický román může být zároveň humoristický, science fiction může být společenská atd.), takže podobné členění literárních druhů je málo přehledné a nejednotné, u různých autorů různé. Mnozí soudobí literární teoretici se mu prostě vyhýbají méně vyhraněným rozlišováním „literárních oblastí“.

Často se také v novější době můžeme setkat i s rozdělením tří literárních druhů na **prózu**, **poezii** a **drama**, což je do jisté míry přehlednější, protože každý druh se snáze „pozná“, toto dělení odpovídá lépe i např. obvyklým slovníkovým poznámkám za díly (P = próza, Pp = prózy, R = román, B = báseň, Bb = básně, D = drama), epický charakter prózy se navíc jaksí předpokládá a odpadá jí jisté nesnáze se zařazováním lyricko-epické poezie.

V takovém případě ovšem musíme počítat i s termínem „lyrická próza“ (např. s náměty z přírody, kde je příběhovitost velice potlačena), a pro jistotu se hovoří naopak o „epické poezii“, tj. o poezii s výrazným dějem, jako má např. **epos**, jenž je dál rozlišován např. na mytologický, rytířský (dvorský), národní, ale také komický, zvířecí, idylický aj. Aby to bylo ještě trochu složitější, existují v poezii už zmíněné útvary lyrickoepické, např. **balada** a **romance** nebo poema (= básnická povídka), kde se prvky lyriky a epiky prostupují.

V zásadě však stále platí, že řekneme-li o autorovi, že je „výrazný epik“, znamená to, že dovede rozvinout bohatý příběhový děj, ať už v próze nebo v poezii.

EPIZODA

Dnes je tímto slovem míněn vedlejší děj, vložený obvykle do určitého literárního útvaru (hlavně obsáhlejšího, např. románu, ale i **eposu** nebo **dramatu**, odtud výraz „epizodní role“ v div. hře), tvoří často jakýsi kontrast či vysvětlení k hlavní dějové linii.

Výraz epizoda pochází z řeckého slova epeisodios, tj. vložený děj, příběh či jenom příběhový prvek. Mnohdy je epizoda do značné míry uzavřená, relativně samostatná, např. příběhy Viktoriky u **B. Němcové** v Babice. Méně často zasahuje epizoda do novely a spíše výjimečně do sevřenějšího tvaru povídky, tam je příp. epizodický motiv jen naznačen. Epizodu je žádoucí odlišovat od tzv. digrese, odbočky, jež se objevuje hlavně u moderní **prózy** či v umělecké literatuře s uvolněnou epickou stavbou a s filozofickým či myšlenkově vyhraněným poselstvím.

EPOS

Tradiční útvar veršované **epiky**, rozsáhlá báseň obvykle vážného obsahu, s rozvinutým dějem, s mnoha postavami. Nejstarší eposy vycházely z **mytologických** (bájeslovných) látek a měly neznámé autory. Staré eposy často užívají ustálené přívlastky, označující jejich významné postavy, činy, ale i reálie (tzv. epiteton constans: tentýž přívlastek se opakuje při každé možné příležitosti, např. při výskytu jména). Epos mívá obvykle oslavný ráz, zdůrazňoval statečné činy, vítězství, bojovnost, ale i chytrost atd.

Klasickými eposy jsou starověká Homérova díla, hrdinské eposy Ilias a Odyssea (8. stol. př. Kr.), ještě starší je sumerský epos o Gilgamešovi (3. tisíciletí před. Kr.) nebo indický epos Mahábhárata je z 8. stol. př. Kr. Později dosáhl epos největšího rozkvětu ve třech slavných středověkých rytířských (či dvorských) eposech (srov. **středověká literatura**, **rytířský román**): francouzská je Píseň o Rolandovi (9. stol.), španělská Píseň o Cidovi (12. stol.), německá Píseň o Nibelunzích (13. stol.).

Tato tři díla představují spolu se staroanglickými eposy (zejména Písní o Beowulfovi, zapsanou už v letech 675 - 850) vrcholy evropského veršovaného národního eposu. K němu bývá obvykle řazena i **středověká literatura** veršované rytířské **epiky** zpracovávající cizí, většinou starověké látky, a to tzv. antického cyklu, do něhož patří i eposy o Alexandru Velikém, **Alexandreidy**, byzantského cyklu a bretonského cyklu (látky o králi Artušovi, které mj. upravil ve 12. stol. Chrétien de Troyes, 1131 - 1191, jenž zpracoval veršem dobrodružství rytířů Percevala, Lancelota a dalších, také napsal veršem podle keltské **pověsti** skladbu Tristan a Isolda; jednu artušovskou pověst v Parcivalovi (tj. Percevalovi, jméno tu má jinou podobu) však zpracoval i německý básník Wolfram von Eschenbach, asi 1170 - 1220). Epos i další druhy veršované rytířské **epiky** pak byly na přelomu středověku a **renesance** spíše nahrazovány prozaickým **rytířským románem**, jenž byl zpočátku často jejich převyprávěním.

Neznamená to však, že epos zanikl, ale proměňoval se v obsahu i formě. Značnou blízkost eposu mají svým tvarem i posláním tzv. bohatýrské zpěvy, jako jsou např. ruské byliny (Ilja Muromec aj.) či jihoslovenské guslarice (viz **byliny**), hrdinské zpěvy hlavně o kralovici Markovi. Základní tvar eposu byl také používán v nových souvislostech, např. Božská komedie (Dante Alighieri, 1265 - 1321) bývá mnohdy chápána jako epos duchovní, stejně Ztracený ráj (John Milton, 1608 - 1674), eposem je Píseň o Hiawathovi (Henry Longfellow, 1807 - 1882) aj., dále se objevuje epos zvířecí, komický či satirický (např. u nás Hanuman **S. Čecha**), ale i tzv. epos idylický (skladba S. Čecha Ve stínu lípy). Jako obvykle v literatuře, při podrobnějším žánrovém členění eposu existují vzájemné přechody, díla hraniční apod., také v něm nebývá vždy shoda.

Zcela jednoznačné určení mají ovšem dva základní typy eposů: mytologický hrdinský epos a rytířský, nazývaný někdy i dvorský, tedy epos starověký a středověký. V nejnovější době

se staly četné z nich látkou volného literárního převyprávění, antické řecké eposy např. u E. Petišky (1924 - 1987, Staré řecké báje a pověsti, později pod názvem Příběhy, na které svítilo slunce), národní rytířské eposy např. u V. Cibuly (nar. 1925, Hrdinské legendy staré Francie, Cid a jeho věrní), keltská epika u V. Hulpacha (nar. 1935, Příběhy kruhového stolu), průřez středověkou epikou včetně slovanské podává převyprávění E. Frynty, V. Cibuly a V. Hulpacha Hrdinské báje staré Evropy.

KAREL JAROMÍR ERBEN

1811 - 1870

Některým autorům stačí jedna či dvě knihy nejen k tomu, aby se vepsali do literární historie, ale i aby zůstali trvale živí čtenáři. To je případ nejen třeba [P. Bezruče](#), ale i K. J. Erben. Tento sekretář Národního muzea, redaktor časopisů Obzor a krátký čas i Pražských novin, později archivář města Prahy, pochopil stejně jako [F. L. Čelakovský](#), že národní [obrození](#) vyžaduje ve slovesnosti určité zázemí, oporu. Věnoval se proto [folkloru](#) a výsledky své mnohaleté mravenčí práce i značného odborného soustředění shrnul do několika děl: Písně národní v Čechách, Prostonárodní české písně a říkadla (což je rozšířené vydání předchozího díla), Sto prostonárodních pohádek a pověstí v nářečí původních (1865), České pohádky (které až po jeho smrti vydal V. Tille v r. 1905).

To zatím mluvíme o Erbenově práci sběratelské, z níž neustále znovu a znovu vydávanými se staly České pohádky. Vlastním Erbenovým dílem, látkově vyrůstajícím z české [lidové slovesnosti](#), je jeho nesmrtelná sbírka [Kytice](#) (1853). Kdyby měl někdo vyjmenovat pět nejdůležitějších básnických sbírek naší literatury 19. stol., byla by určitě mezi nimi. Erben tu postupoval do jisté míry podobně jako [Čelakovský](#) ve své [ohlasové poezii](#), zvolil si předlohu lidové [pověsti](#), kterou sám básnický zpracoval. Šel však dále než Čelakovský. Jeho básně z Kytice jsou vlastní tvorbou po všech stránkách, tvarem, vý-

razem, stavbou verše. Jde o básně epické, převážně **balady** (Poklad, Zlatý kolovrat, Svatební košile, Vodník, Polednice aj.), které zachycují celou řadu příznačných rysů lidového života, ale také, a to především, ve **folkloru** vžitá měřítká viny a trestu, odpuštění a milosrdenství, spravedlnosti, poctivosti a cti.

Kdo Kytici nečetl, představuje si ji možná jako soubor **lyrických**, oslavných veršů. Právý opak je pravdou. Četné básně sbírky působí jako horory (Svatební košile, Polednice, Záhořovo lože), velice dramaticky. Avšak to snad není třeba říkat, protože stěží si lze přestavit někoho, kdo by tuto sbírku pominul.

ESEJ

Esej leží jakoby na hranici mezi literaturou odbornou a uměleckou. Do literatury odborné zasahuje svou látkou, do umělecké svým projevem. Tematicky čerpá z nejrůznějších námětů týkajících se umění, literatury, kultury, filozofie, společnosti, ale lze napsat esej třeba o počítačových hrách.

Podstatné pro esej je, že autor k námětu přistupuje po svém a „sám za sebe“, že jej nechce zcela vyčerpát, spíše vyjádřit svůj pohled na něj, a že pro to volí výraz, který má působit svou osobitostí, neotřelostí, nápaditostí, čímž právě už esej a esejistika (= esej je určitý text, esejistika psaní esejů) spadá do sféry literatury umělecké. Esej není zatěžován přemírou faktů, údajů, dat, chce na čtenáře působit svým projevem, svou vynalézavostí, přičemž však důležitým rysem eseje bývá, aby autor připouštěl, že někdo jiný se na téma může dívat jinak. Princip eseje je tedy víc v jeho (nebo v její, toto slovo může mít v češtině mužský i ženský rod) „duchaplnosti“ a v síle argumentů než v nespornosti tvrzení.

Možná právě proto se dnes eseje píší méně než před sto lety či dříve, jaksi jsme si všichni zvykli, že průkazná jsou jen jednoznačná čísla, údaje, statistiky apod. Je to na škodu věci. Literární kritik či historik beztak často pracuje s tvrzeními, kte-

rá se nedají vyjádřit grafem, např. hodnota literárního díla je proměnlivá v závislosti na jeho dobové aktualizaci, **kontextu** aj., není možné ji měřit jako spotřebu a výkon auta. A velká síla dobrého eseje vždy byla v jeho podnětlivosti, schopnosti vzbudit o téma zájem, vést k vlastnímu přemýšlení, novým pohledům, zvědavosti. Výraz esej je odvozen z francouzského *essayer*, zkoušet: u eseje autor zkouší, jak se s námětem vyrovnat jinak než ostatní, a čtenář zkouší, jak na něho tato autorova snaha působí.

Klasickým autorem esejů byl v 16. stol. Francouz Michel de Montaigne (1533 - 1592), esej byl velmi rozšířený do počátku 20. stol., u nás psali vynikající eseje např. **O. Březina**, **F. X. Šalda** (např. jeho knihy *Boje o zítřek* či *Duše a dílo* jsou soubory esejů), **K. Čapek** aj.

EXPRESIONISMUS

Umělecký směr první čtvrtiny 20. stol., který se nejvíce projevoval ve výtvarném umění v Německu (snad nejznámější expresionistický malíř je E. Munch, ten však byl Nor). Jak tomu často bývá, nejsnáze, i když trochu zjednodušeně, pochopíme smysl tohoto směru z prostého překladu latinského slova, z něhož vznikl jeho název, tj. *expressio* = výraz. Expresionismus byl skutečně uměním výrazu, co nejsilnějšího, nejzřetelnějšího, často přímo „výkřiku“, nejlépe to vidíme na obrazech. Zdůrazněná barevnost, silné tahy štětcem, ostré střídání kontrastů. Ne náhodou se expresionisté hlásili jako ke svým předchůdcům k van Goghovi a Gauginovi.

O výraz šlo i v expresionismu literárním a projevoval se tu hluboký nesouhlas mladé generace s odeznívajícím 19. stol., kdy zejména autoři **žánrové prózy** „psali o něčem“. Expresionismus souvisel s obecnějším hnutím moderního umění tím, že chtěl, aby autor byl ve svém díle přítomen: aby dílo nejen „líčilo“ děj, ale i vypovídalo (nebo především vypovídalo) o svém tvůrci.

Hlubší zdůvodnění tento požadavek nalézal v myšlence, že takovéto autorské sebevyjádření povede k většímu mezilidskému porozumění, a v oprávněném přesvědčení, že expresivnější (tedy výraznější, důraznější) tvůrčí projev nenechá diváka či čtenáře lhostejným a nezaujatým. V literatuře neměl expresionismus tak jednoznačné představitele jako ve výtvarném umění, spíše se stal principem ovlivňujícím moderní tvorbu vůbec a projevujícím se v různých jejích obměnách po celé 20. stol.

K nám pronikal literární expresionismus prostřednictvím brněnské **Literární skupiny**, ale i přímo. Jeho vliv poznamenal prvá díla **K. Čapka** (společná s bratrem **J. Čapkem**), **R. Weine- ra**, **L. Klímy**, dramata **V. Vančury**, **L. Blatného**, **B. Reynka**, **J. Demla**, **Č. Jeřábka** aj., pokud máme na mysli konkrétní tvůrčí postupy. Zvláštní souvislost nabyl u autorů **katolického smě- ru**, kde se expresionistické pojetí prostupovalo s vlivem **baro- ka**: expresionismus totiž podobně jako baroko kladl důraz na pocit úzkosti, ohraničenosti lidského života, jeho dramatičnosti. Pokud jde o zásadu „výrazu“, přítomnosti autora v díle, zdomácněla po první svět. válce takřka všeobecně, i když (jak tomu v literatuře zpravidla bývá) vyvolala ve světě i zcela opač- ný postoj v nezaujaté, pouze „svědecké“ tvorbě, např. v padesátých a šedesátých letech u tzv. nového románu.

FABULE V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

FANTASY

Literatura, které se říká tímto anglickým výrazem, je tak široká, jak odpovídá významu slova v češtině (fantasy = fan- tazie, představivost, představa, obrazotvornost, výmysl, pří- zrak, rozmar, vrtoch, vysněná představa, přelud, halucina- ce, blouznění atd.).

Fantasy je prostě literatura, v níž je všechno možné: laserovými zbraněmi se v ní bojuje proti mečům, rytíři útočí na tanky, na vzdálených planetách se setkávají mimozemšťané s hrdiny krále Artuše, obří se mění v trpaslíky, existují tu zázračné prsteny, kouzelné pláště, bílá i černá magie, princezny a velitelé ponorek, pohádkové bytosti vedle raketové odpalovací rampy. Ve fantasy se fantazii meze nekladou, dokonce lze ve fantasy i **parodovat** fantasy, jako to dělá Terry Pratchett.

Původ fantasy se podobně jako původ **science fiction** odvozuje od **mýtů**, **pohádek** apod., v tomto případě oprávněněji. Zejména z mýtů fantasy s oblibou čerpá, a to často zcela nahodile či bez výběru, spojuje jejich motivy, jak ji napadne, podobně si však počíná i s **eposy** a vědeckou fantastikou.

Fantasy je vlastně moderní pohádka pro napětí lačné čtenáře ve věku přibližně od dvanácti do sta let, přičemž fantasy literární tvoří jen část produkce, přinejmenším stejně početné jsou fantasy filmové a televizní. Původ fantasy (také oprávněněji než u sci-fi) je hledán i u autorů, jako jsou Francois Rabelais (asi 1494 - 1553, román Gargantua a Pantagruel) nebo Jonathan Swift (1667 - 1745, např. Gulliverovy cesty), jde však spíše o podobnost maximálně „uvolněné“ představivosti než o přímý vliv. Pravděpodobně přesnější je docela prosté vysvětlení, že tradiční science fiction s dobrodružným dějem a cestováním vesmírem přestala být čtenářsky vzrušující od chvíle, kdy se do vesmíru skutečně létá, a modernější sci-fi, která sleduje souvislosti, psychologii postav, náročnější náměty apod., si vyžaduje už čtenáře jednak vyspělejšího, jednak zájmově vyhraněnějšího.

Fantasy tak přebírá v dnešní situaci roli, kterou měla sci-fi ve svých začátcích nebo kterou měly kdysi **v renesanci rytířský román** a **rytířská povídka**: chce být především vzrušujícím počtením. Také jím může být, má to však jedno úskalí. Ačkoliv moderní fantasy je především **konzumní li-**

teraturou, tím, že je v ní vše možné, nemůže překvapit jenom samotnou situací (událostí, setkáním mečů a samopalů apod.), protože vše „nečekané“ se v ní dá očekávat. Měla by proto překvapit nápaditostí a literární dokonalostí podání. To není tak lehké a u mnoha autorů se zejména v pokračování prvotní nápad i tvárná působivost díl po dílu jaksi „ředí“, což je ještě nápadnější na filmovém plátně, např. ve fantasy sérii Planeta opic, v níž po prvním vynikajícím a už kultovním dílu je každý další slabší a slabší.

Protože fantasy literatura v dnešním smyslu je spíše záležitostí 20. stol., uvádíme zde příklady novější. Na prvním místě to je nepochybně Angličan, profesor v Oxfordu John Ronald Tolkien (1892 – 1973) jehož knihy Hobit, Pán prstenů, Silmarillion aj. jsou už ve fantasy už přímo kultovní. Dále Američan Paul W. Anderson (nar. 1926, Královna vzduchu a temnot, Zlomený meč aj.), vycházející ze severské mytologie, Angličan Robert Holdstock (nar. 1948, např. Hloubení), Američanka Ursula K. Le Guinová (nar. 1929, např. Čaroděj Zeměmoří, Hrobky Atuanu, Rocannonův svět, Smrtonosné sny), Američan Roger Zelazny (nar. 1937, např. *Devět princů Amberu*). Z autorů dalších spíše namátkou několik jmen překládaných do češtiny: R. Jordan, F. Goodkind, R. Feist, S. Donaldson, D. Dunkan, P. Anderson a především značně oblíbený T. Pratchett. Vzhledem k módnosti fantasy by jich mohlo být daleko víc a stále přibývají. Poznamenejme pouze, že autoři fantasy se v poslední době objevují i v české literatuře, např. Jaroslav Jiran, V. Kadlečková, F. Novotný, J. Poláček, J. Procházka.

Fantasy se jako relativně samostatná literární oblast některými svými rysy hraničně dotýká science fiction či hororu, případně se s nimi prostupuje. O tom mj. svědčí fakt, že u nás byla r.1994 založena Akademie science fiction, fantasy a hororu, sdružující více než 100 autorů a udílející každoročně cenu za nejlepší dílo v těch třech oblastech.

FEJETON

Žurnalistický literární útvar, zaměřený k nejrůznějším aktuálním námětům společenského, kulturního i soukromého života, jež mohou čtenáře tak či onak zajímat a jež jim jsou nějak blízké. Fejeton se může týkat vážné politické události i něčeho zcela směšného (jeden z nejznámějších Nerudových fejetonů probírá zapeklitou otázkou, jak se zbavit starého slamníku). Česky se někdy také fejetonu říkalo „podčárník“, protože byl tisknut pod čarou na pravidelně stejném místě novin, původně však byl v 18. stol. vkládán do novin jako lístek samostatně (franc. feuilleton = lístek). Ctí každých dobrých novin bylo, aby měly dobré fejetony, fejetonista byl sice novinář, ale vždy tak trochu spisovatel.

Někdy ovšem víc než „tak trochu“: našimi nejznámějšími fejetonisty jsou **J. Neruda** a **K. Čapek**. Je až s podivem, jaké množství fejetonů napsali a s jakou pravidelností, vtipností a nápaditostí vykonávali tuto každodenní práci. Ono se to nezdá, ale najít si šestkrát nebo sedmkrát v týdnu nápad k fejetonu a zpracovat jej „lehkým perem“, jak se kdysi říkávalo, není nijak snadné.

SMIL FLAŠKA Z PARDUBIC druhá pol. 14. stol.

Bakalář pražské univerzity, nejvyšší zemský písař. Autor Nové rady, v níž vyjadřuje svou státnickou představu správné královské vlády, ideálem je pro něho doba lucemburská, tedy rozhodující vliv vysoké dvorní šlechty.

Nová rada (vznikla asi r. 1378) je založena na postupech bajky, v níž zvířata jednají a mluví jako lidé. Král - lev usedá na trůn, a čtvernožci i ptáci mu říkají, jak si má počínat. Už tento postup dává čekat, že v Nové radě nebude nouze ani o **satiru**, a Smil jí nešetří, vysmívá se např. turnajům, rozmachu moci nižší šlechty za Václava IV. aj. Přitom Nová rada má pestrou stavbu, jazykově je velmi bohatá, pozná se, že ji psal učený

muž a že byla určena nikoliv prostému lidu, ale šlechtě. Smil je také možná, ale nikoliv jistě autorem Rady otce synovi, kde stárnoucí šlechtic uvádí svého potomka do tajů dvorského života, a ještě méně jistě i Sbírky českých přísloví a pořekadel. Ať už byl autorem této sbírky (zvané i Proverbia Flassconis) kdokoli, shromáždil jich celkem 236 a překvapivé je (nebo naopak není, jak se to vezme), že mnohá z nich jsou živá dodnes.

Smilova Nová rada patří vedle [Podkoního a žáka](#) a [Satir Hradeckého rukopisu](#) k nejvýznamnějším památkám naší [středověké literatury](#), z nichž bychom mohli připomenout ještě Svár vody s vínem (o Sváru vody s vínem a Radě otce synovi se hovoří jako o tzv. Smilově škole, protože Smilovo autorství Rady je vskutku sporné).

FOLKLOR

Souhrnné označení pro lidovou kulturu, zahrnující jak [lidovou slovesnost](#), tak lidové zvyky a obyčeje, způsob života, stavby, oblečení, stravování, pracovní nástroje atd. Folklor (donedávna se psalo folklór) si obvykle spojujeme se zaniklým vesnickým prostředím, existuje však i folklor určitých povolání (např. hornický) a určitých lokalit (např. polabský, žižkovský aj.). Obor zabývající se folklorem se jmenuje folkloristika a folklorista je samozřejmě ten, kdo se folkloristice věnuje.

Folkloristika je dnes celosvětově i u nás náročnou vědní disciplínou, mající pevná pravidla, postupy bádání, provádějící složitá srovnávání výzkumů atd., opírající se i o poznatky jiných věd, např. archeologie, historie, hudební vědy, literární vědy, o poznatky architektury, národohospodářství, zemědělství apod. Přednáší se na univerzitě, má své akademické ústavy. Zrodila se však z počátečního nadšení pro „vědní lidu“ (angl. = folklore) a u nás měla silný podnět v zájmu [obrození](#) o lidovou kulturu jako zdroj hlavně jazykového a literárního národního sebeuvědomění.

Proto první projevy folkloristiky byly věnovány lidové slovesnosti, až později (např. [B. Němcovou](#) na Domažlicku, pak [T. Novákovou](#) ve vých. Čechách) lidovým krojům aj. Řemeslům, způsobu života apod. věnoval mnoho prací [Z Winter](#). Za zakladatele české folkloristiky je ovšem možno pokládat [P. J. Šafaříka](#) (a jeho dílo *Slovanské starožitnosti*), pokud jde o lidovou slovesnost, pak především [F. L. Čelakovského](#).

Slovesný folklor u nás působil na celou řadu autorů, počínaje [K. J. Erbenem](#), zejména na autory [poezie](#) a [venkovského realismu](#). Pouze jako příklady můžeme připomenout z básníků M. Bureše, z prozaiků [K. Světlou](#), [T. Novákovou](#), [A. Mrštíka](#), [J. Herbena](#), J. Š. Kubína, ale výčet by musel být mnohonásobný. Samozřejmě, že slovesný folklor zejména v [pohádce](#) působil na moderní pohádku autorskou, ať přímo či zprostředkovaně, např. na [K. Čapka](#) a J. Drdu. Zvláštním případem jsou více či méně volná autorská převyprávění lidových pohádek, našich i z folkloru jiných národů.

FRAŠKA

Jde o [komedii](#), která je látkově jednoduchá, nenáročná, v níž se výrazově i situačně hodně objevuje přehánění, nadsázka, jazyk frašky bývá mnohdy nevybíravý, někdy až obhroublý. Ve frašce jde o to, aby se mohli diváci co nejvíce zasmát a aby se smáli tomu, co sami nějak znají ze života kolem sebe, v čem „jsou doma“.

Proto se fraška nenamáhá se složitějším slovním vtipem, nad nímž by se muselo přemýšlet, tím méně s nějakým zdůvodňováním své komiky v psychologii postav. Ty jsou vlastně „dány“, od prvního okamžiku divák ví, komu a proč se bude smát. Frašky se hrály už ve starověku a zajímavé je, že první starověké řecké frašky vznikly vlastně tak, že se vysmívaly příliš vážným dějům [tragédií](#). Tohle frašce do jisté míry zůstalo stále, nejraději si dělá legraci z věcí, které se zdají přehnaně důležité, z lidí, kteří se berou moc vážně a příliš si na sobě zakládají.

Fraška se značně rozvinula ve středověku, většinou v **církevních** nebo školských hrách, výrazným příkladem u nás je **Mastičkář**. Později, ve 14. až 16. stol., se osamostatnila jako jevištní divadelní tvar a ovlivnila vývoj **komedie** vůbec, hlavně francouzské. Zároveň zůstala jako rys tzv. **interludií** v baroku, v Čechách např. u **V. F. Kocmánka**.

Pronikání prvků frašky do divadelní veselohry se však v 19. stol. projevilo i v naší literatuře. Některé rysy frašky mají komedie **J. K. Tyla** (např. Čert na zemi, Fidlovačka), později veselohry **V. Štecha** aj. Ve 20. stol. se prvky frašky objevují všeobecně v kabaretech, ve světovém měřítku v němých filmových groteskách, v současné době v televizní produkci tzv. sitkomů. Z možností frašky pochopitelně dále čerpalo i divadlo, hlavně **satira**, u nás např. v hrách **J. Voskovce** a **J. Wericha**.

JOSEF VÁCLAV FRIČ

1829 - 1890

Účastnil se aktivně revolučního roku 1848, pak povstání na Slovensku, po návratu do Prahy byl zatčen a uvězněn. Patřil k protihabsburským radikálům, usiloval o rozbití Rakouska a samostatný český stát. Když byl propuštěn z vězení, živil se (nebo spíše živořil) porůznu jako redaktor, psal do Květů, Lumíru, **almanachu** Máj (srov. **májovci**). Byl přítelem **K. Sabiny**.

Při jeho politických osudech, věznění a neustálých cestách po světě mu na literaturu asi mnoho času nezbyvalo. Jeho básnická sbírka **Písně z bašty** (1862, vyšla však až posmrtně) je nesena duchem **romantismu**, který u něho ovšem nedosahuje úrovně **K. H. Máchy**. Přesvědčivěji vyznívají některé jeho **prózy**, zejména Osud rozervance, kde samo pojetí „rozervance“ je vlastně dobově podmíněným vyjádřením čehosi, co obecně prochází lidstvem, totiž rozporu mezi ideály a představami a skutečnými možnostmi. Historicky cenné jsou Fričovy Paměti, které ovšem dnes vezme do rukou asi spíše odborník historik než čtenář.

FUTURISMUS

Jeden z literárních a šířeji uměleckých proudů v době před první svět. válkou a po ní, jeho zakladatelem byl Ital E. T. Marinetti (1876 - 1944, Osvobozená slova), u nás se projevil spíše jen přechodně u [S. K. Neumanna](#) a č. předválečné moderny. V poezii se vyznačoval výrazovou strohostí, vytvářením nových slov, přesvědčením, že jeho dynamický projev odpovídá budoucnosti, k níž lidstvo směřuje. Přímé působení futurismu končí dvacátými léty a můžeme jej chápat jako jeden z vyhraněných směrů [civilismu](#) a [civilizační poezie](#), měl výrazné rysy experimentální (konkrétní) poezie.

Ve spojení s [kubismem](#) bývá dílčí směr futurismu označován jako kubofuturismus, spojovaný s Guillaumem Appolinairem (1880 - 1918, např. Alkoholy, Pásmo), ruskou tvorbou z let 1910 - 1920 básníků Vladimíra Majakovského (1893 - 1930, např. Já, Oblak v kalhotách, Člověk aj.), Velemira Chlebnikova (1885 - 1922, např. Čmáranice po nebi, Zakletí smíchem) aj., často se však o nich hovoří jako o futuristech. Po r. 1930 byl ruský futurismus (či kubofuturismus) pokládán za ideově scestný a dále se nerozvíjel, i bez administrativních zákazů ovšem končil už dříve futurismus jinde.

FRANTIŠEK GELLNER

1881 - 1914

Málokterému básníku je přáno, aby tak pohnul vodami [poezie](#), jako to udělal on. Byl možná nejdůslednější osobností z generace [buřičů](#) a [anarchistů](#), bohém každým coulem. V Německu a ve Francii se věnoval malířství, pak byl redaktorem brněnských Lidových novin, padl v Haliči na začátku svět. války.

Psal básně, [prózu](#), [dramata](#), ale básně byly pro něho hlavní. Byl v nich nesmlouvavý, ironický, tvrdě odmítal vše, čím ho obklopoval šosácký život předválečné doby. Ale nejen to. Gellner dovedl ve své [poezii](#) nalézt takový projev, který by byl obec-

ně sdělný a srozumitelný. Tím se stalo, že nalézal víc čtenářů než jiní.

Mnoha lidem citícím jako on se líbila jeho otevřená drsnost, sarkasmus, provokování, časté používání hovorových slov i obhroublých výrazů, pravý opak toho, čím se vyznačovala poezie **parnasistní**. Gellnerovy básně byly psány nezřídka jako písničky či spíše kabaretní kuplety, zpívaly se a recitovaly, některé se objevily i na pódiu kabaretu Červená sedma (srov. **E. Bass**). Naproti tomu mezi „slušnými“ lidmi měl autor pověst neurvalce, zhýralce, cynika, člověka, jemuž nic není svaté. Ono mu také opravdu nic svatého nebylo. Gellner však nebyl žádný cynik. Jenom byl upřímný. Ve sbírce **Po nás ať přijde potopa** (1901) vyjádřil své zhnusení světem před první svět. válkou, podobně i v další, *Radosti života* (1903). Svět hospod, prostitutek, chvilkových potěšení, z nichž nic nezůstane, to byly jeho náměty. Stejný zůstal i v jediné prozaické knížce, *Cesta do hor a jiné povídky*. Až posmrtně vyšly Gellnerovy *Nové verše*, shrnující, co zůstalo v pozůstalosti tohoto buřiče, jenž padl hned na počátku války.

JARMILA GLAZAROVÁ

1901 - 1971

Prozaička, které se podařilo něco, o čem asi každý autor sní: už svým **debutem** *Roky v kruhu*, který zvítězil v soutěži nakladatelství Družstevní práce, vstoupila r. 1936 do literatury jako zralá a ihned oceňovaná autorka. Román s **autobiografickými rysy** byl vzpomínkou na život se zesnulým manželem lékařem, měl četné znaky **psychologické prózy**, ale především nesmírnou prožitkovou sílu, upřímnost a vroucnost. Naprosto nebyl, jak by se snad zdálo z naznačení obsahu, tzv. ženskou prózou. Glazarová dovedla už tady jít k podstatným rysům vědomí a pocitu člověka, k něčemu, co bychom mohli nazvat přirozenou mravností, již se není třeba učit a již se ani nelze naučit, která je součástí lidské bytosti.

Přesně totéž, byť samozřejmě v jiných osnovách děje, v jiných příbězích, je pro Glazarovou hlavní i v dalších jejích románech: *Vlčí jáma* a *Advent* (1938 a 1939). Když řekneme, že v obou se objevuje autorku stále trápící napětí mezi touhou po štěstí a tragičností jeho nenaplnění, je to jen fráze, i když to odpovídá pravdě. Pro spisovatelku je totiž rozhodující přítomnost člověka v tomto napětí, způsob, jakým člověk zůstává věrný sám sobě, svému svědomí a pocitu, svým jistotám, o nichž však ví, že jsou jen její vlastní a mnoho nezmůžou.

Po této stránce je zejména *Vlčí jáma* jednou z vrcholných **próz** třicátých let, známou ostatně, stejně jako *Advent*, i z filmového zpracování. Mimořádnost próz J. Glazarové spočívá i v tom, že u ní jako by neplatilo obecné literární pravidlo o svébytnosti, osobitosti tvaru. Glazarová se totiž nesnaží o výrazovou neobvyklost, síla její výpovědi je v bezvýhradném autorském ztotožnění s prožitky postav. Možná právě to čtenáři poznali sami nejlépe, a možná právě tím je nejvíce přesvědčila.

GOTICKÝ ROMÁN

viz [historická próza](#)

viz [science fiction](#)

GOTIKA

Středověký umělecký sloh v době od 12. stol. do 14. stol., někde až 15. stol., charakteristický především výtvarným uměním a stavitelstvím, postupně byl vystřídán **renesancí**. Gotika vznikala ve Francii a odtud se rozšiřovala do celé Evropy. V architektuře jsou za její hlavní znaky pokládány lomený oblouk, žebrová klenba a opěrný systém, celkový ráz staveb směřujících vzhůru, jakoby k nebi: tedy k Bohu.

Gotika je totiž obdobím silného rozmachu křesťanské víry, ale i středověkého způsobu života, rytířských hradů, panovníckých sídel, chrámů. Ze světových gotických památek patří k nejznámějším např. chrám Notre Dame v Paříži, remešská

katedrála, chrám v Kolíně nad Rýnem, Westminsterské opatství v Londýně. Mnoho gotických staveb (hlavně hradů) bylo později podrobováno přestavbě, jednak proto, aby byly pohodlnější, jednak z toho důvodu, že jejich původní účel poskytovat ochranu časem zanikl, jak se změnily způsoby boje.

Česká gotika je spojena především se jmény stavitelů Petra Parléře a Matyáše z Arrasu, tj. s dobou za Karla IV. Nejvýznamnější gotické stavby u nás jsou dóm sv. Víta v Praze, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, Karlův most (sochy na něm jsou ovšem **barokní**), Karlštejn aj. Ačkoliv se o gotice hovoří nejen ve výtvarném umění a stavitelství, nýbrž i v hudbě, v souvislosti s literaturou se tento výraz užívá výjimečně, častější je mluvit o **středověké literatuře**. Je tomu tak především proto, že přechod mezi předchozím výtvarným slohem, jímž byl sloh románský, a gotikou se v literatuře neprojevuje natolik jako např. v architektuře. Obecnější představa o gotice tedy spíše umožňuje začlenit středověkou literaturu této doby do širších kulturních souvislostí a vztahů s jinými oblastmi kultury.

Z určujícího postavení šlechty (zejména rytířstva) a duchovenstva v gotice vyplývá, že tak jako v architektuře byly pro tuto dobu příznačné hrady a chrámy, i v literatuře měly v nenáboženské tvorbě nejvýznamnější postavení rytířské **eposy**, v náboženské literatuře pak **legends**, **církevní hry** apod., významný je pro toto období rozvoj **kronikářství**. Z naší literatury tedy do období gotiky spadá především česká **Alexandreida**, **Bruncvík**, **Život sv. Kateřiny** a **Dalimilova kronika**, dále Nová rada **Smila Flašky z Pardubic** a **Satiry Hradeckého rukopisu**.

HÁDÁNÍ PRAHY S KUTNOU HOROU

po r. 1420

Jedna z mála dochovaných památek **husitské literatury**, má 3 000 veršů a v předhusitské, ale i později oblíbené formě **sporu** („hádání“) líčí obléhání Prahy Zikmundem. Jednu stranu sporu představuje **alegorická** postava Prahy, druhou po-

stava Kutné Hory. Zatímco Praha obhájí radikální, husitská stanoviska, u Kutné Hory je tomu naopak, přičemž neznámý autor stojí na straně Prahy.

Tato skladba se společně s dvěma dalšími (Žaloba Koruny české, Porok Koruny české) zachovala v tzv. Budyšinském rukopisu. Hádání Prahy s Kutnou Horou bylo zřejmě psáno pro vzdělance té doby (autorem byl asi nějaký univerzitní mistr) a cílem bylo získat čtenáře pro husitství. Celek Budyšinského rukopisu patří k nejvýznamnějším památkám [husitské literatury](#) vedle [Jistebnického kancionálu](#), latinsky psané Husitské kroniky [Vavřince z Březové](#) a ovšem díla samotného [Jana Husa](#) a [Petra Chelčického](#).

Dnes pravděpodobně budeme číst Hádání Prahy s Kutnou Horou opravdu jako doklad doby, jejího způsobu agitace pro husitství a i zvláštního stylu [sporu](#), který napodoboval učené disputace (dnes bychom řekli polemiky či diskuse) dvou mistrů, zastávajících opačné názory. Takovéto disputace se běžně konaly na středověkých univerzitách, zatímco ostatní poslouchali a nechávali se přesvědčit často spíše výmluvností než argumenty jednoho či druhého.

Hádání Prahy s Kutnou Horou není ovšem podobnou disputací v pravém slova smyslu, neboť autor stojí jasně na jedné straně a argumenty Kutné Hory volí tak, že je může snadno vyvrátit. I kdybychom však nečetli tuto skladbu celou, nýbrž jen několik partií, které si sami podle své chuti vybereme, vidíme, že způsob vyjadřování vzdělců této doby byl bohatý a výmluvný a že i český jazyk na něj skvěle stačil. Ať chceme či ne, uvědomíme si přitom, oč byla tehdy čeština, vlastně krátce po slavné době Karla IV., rozvinutější než v úpadku na sklonku 18. stol., kdy ji muselo znovu křísit k literárnímu životu národní [obrození](#).

VÁCLAV HÁJEK Z LIBOČAN

zemř. 1553

Katolický kněz, autor proslulé Kroniky české, poprvé vydané r. 1539. Proč proslulé? V naší **kronikářské** literatuře nemá snad obdobu v tom, jak byla oblíbená, jak byla čtená, jak dovedla upoutat. Vyznačuje se také na kronikářské dílo (které bývalo většinou spíše věcné a strohé) mimořádnou vypravěčskou šíří, výrazovou bohatostí, dějovou napínavostí. Proslula však i svou nepřesností: G. Dobner (1719 - 1790) už v prvním období **obrození** prokázal, že Hájek si někdy až víc než dost vymýšlel. Ačkoli si zase nevymýšlel vždy, to je mu třeba přiznat, a kronika obsahuje i mnoho cenných poznatků z pramenů, které se mezitím ztratily.

Hájek psal svou kroniku z pohledu katolicismu a šlechty, která jeho práci podporovala, např. tím, že mu umožňovala vstupovat do svých soukromých archivů. V první polovině šestnáctého století u nás ještě zápas mezi šlechtou a měšťanstvem probíhal velmi silně, a on stál jednoznačně na straně první. O sto a dvě stě let později už toto stavovské napětí nebylo tak pocítováno, Hájkova Kronika česká byla především zajímavým čtením a navíc i připomínkou národní svébytnosti. Což bylo tehdy notně zapotřebí.

FRANTIŠEK HALAS

1901 - 1949

Oprávněně jeden z nejvýznamnějších českých básníků meziválečné a poválečné éry, publikoval od poloviny dvacátých let do své smrti. Původně se učil knihkupcem, pak redigoval brněnské **avantgardní** Pásmo a byl jedním ze spoluzakladatelů moravského **Devětsilu**. Později redigoval Rozhledy po literatuře a edici První knížky, záslužnou vydavatelskou řadu, umožňující vstup do literatury mladým básníkům. Po druhé svět. válce krátce pracoval na ministerstvu informací.

Svou **debutantskou** sbírku z r. 1927, Sépie, vydal pod vlivem **poetismu**, měl tehdy blízko k **J. Seifertovi**, **V. Nezvalovi**, **K. Bieblvi**. Přesto se však touto sbírkou od **poezie** svých přátel výrazně liší. Pomíjivé okouzlení civilizačními vymoženostmi, novým životním stylem, proudy světla a zrychlujícím se tempem doby ho nezajímá. Jako by v Sérii předjímal některé své sbírky další, zobrazuje zde prožitek hořkosti života, skepse, přechodnosti všeho, co člověka obklopuje. Už pro Halasovu prvotinu byla charakteristická tvarová sevřenost, obraznost, působivá **metafora**. Ta vedla v další sbírce Kohout plaší smrt (1930) básníka ještě více ke **spirituálnímu**, duchovnímu vidění lidství.

Zde se už plně objevuje velké, osudové Halasova téma, s nímž se básnický utkával stále: pomíjivost lidského života, zápas se smrtí, vědomí, že jí nelze uniknout. Kohout plaší smrt je sbírkou velmi osobitého výrazu, který se podstatně liší od básnictví **poetismu** či **surrealismu**. Halasův verš neplyne lehce, i při své tvarové hutnosti je složitý, jeho obraznost má několik vrstev, vyžaduje velké čtenářovo soustředění a vcítění. Ve sbírkách **Tvář** a **Hořec** (1931, 1933) byl Halas jaksi čtenářsky přístupnější, melodičtější. Avšak zaměření na duchovní sféry lidského bytí autor neopouštěl, ačkoliv jeho celkový námětový záběr byl širší, např. milostný, najdeme tu i básnický přesvědčivé obrazy domova a vzpomínek na dětství. Jako by spojením básníkovy vědomí konečnosti lidského života i otázek sociálních byla jeho skladba **Staré ženy**. Je to velkolepý, působivý básnický obraz, nutící k přemýšlení.

Staré ženy otevřely Halasovi oblast širšího sociálního vidění, patrného ve sbírce Dokořán (1936). Popularitu básníka vyjadřujícího cítění všech představují ovšem sbírky z konce let třicátých, totiž Torzo naděje a Naše paní Božena Němcová (1938, 1940). Torzo naděje je Halasovou reakcí na Mnichov a bylo v této době snad nejpresvědčivějším a nejznámějším vyjádřením toho, čím žil celý národ.

Básně z této sbírky se staly něčím, co lze v dějinách české **poezie** srovnat snad jen s **Nerudovými** Zpěvy pátečními, přirozeně že nikoliv básnickým tvarem, ale významem. Byly publikovány při nejrůznějších příležitostech, recitovány, spousta lidí je znala nazpaměť. Představovaly jednoznačný projev odporu a během nacistické okupace byly uměleckou oporou celonárodního odboje proti ní.

V Torzu naděje básník, jehož celoživotním námětem byly sféry lidského ducha v protipólu k smrti, našel okamžik, kdy duch má sílu se proti smrti postavit. Torzo naděje je sbírkou vyjadřující samu podstatu základních lidských hodnot, Halasův verš je tu přímý, úderný. Jeho životní pocit úzkosti, který nabývá často charakter pocitu až existenciálního, se náhle mění ve výraz vzdoru a odporu. Nacistická okupace samozřejmě básníkovi neumožnila mluvit dál takovýmto tónem. Naše paní Božena Němcová však byla sbírkou, jež sama působila jako jedna velká metafora: každý čtenář těchto veršů chápal, proč se obrátil právě k postavě autorky Babičky.

Dva roky poté, v r. 1942, vydává Halas sbírku Ladění, shrnující drobnější básně osobního rázu, jež psal během posledních pěti let. Součástí sbírky byl i cyklus Do usínání, který vyšel samostatně a možná autora vedl i k dalším veršům pro děti, např. Počítadlo, Malující rok.

Obě poválečné Halasovy sbírky, V řadě (1948) a posmrtně vydaný svazek A co? (1958), básníkovu tvorbu uzavírají. Prvá z nich vyrůstá do značné míry ještě z prožitku války (např. v básni Barikáda), sbírka A co? jako by byla novým vyjádřením autorových úzkostí nejen soukromých, ale i o lidstvo jako celek. Ale zároveň také vyjádřením pochybnosti o možnosti poezie něco na tom změnit. Kupodivu však právě to ho vede k veršům silné obrazové působnosti. Halas tu odhazuje všechny zábrany, které snad ještě měl, spojuje básnické vyjadřování s prvky hovorové řeči, obrací se k lidové slovesnosti.

Sbírka *A co?* zůstává čtenářsky obvykle ve stínu autorových velkých básnických činů, jako je *Dokořán*, *Torzo naděje* či *Naše paní Božena Němcová*, podobně jako jeho sbírky z první poloviny třicátých let. Má to jistě svůj důvod v tom, že jde o poezii vyžadující vyhraněné soustředění a ochotu ztotožnit se s ní. Naše celková představa o Halasově životním postoji a uměleckém výrazu nemůže však být bez těchto svazků asi úplná, stejně jako bez jeho výpovědi básní v próze *Já se tam vrátím* (1947).

Teprve celek tvorby ukazuje složitý, často bolestný, ale vždy prožitkově upřímný vývoj této velké osobnosti české literatury 20. století.

VÍTĚZSLAV HÁLEK

1835 - 1874

Vedle *J. Nerudy* je hlavním představitelem *májovců*, a jména obou těchto básníků bývala často vyslovována vedle sebe. Neruda a Hálek. Sice oprávněně, ale přesto mezi oběma byl velký rozdíl. Vítězslav Hálek jako by se narodil na šťastné planetě: *Večerní písně*, první jeho sbírka (1857), měly ihned nesporný úspěch (což se zdaleka nedá říct o Nerudově *Hřbitovním kvítí*), a také dále byly všechny jeho práce přijímány se sympatiemi. Hálek působil jako redaktor *Národních listů*, publikoval v *Lumíru*, *Květech*, *Osvětě*, hojně cestoval, byl činný v tehdejší literární životě, psal četné články, *fejtony*, literární a divadelní kritiky. Ve vlastní tvorbě pokračoval směrem, který zahájil poetickými *Večerními písněmi*.

Znamená to, zjednodušeně řečeno, že hledal v životě spíše to kladné a radostné, optimistické. Dnes bychom možná řekli, že byl zastáncem tzv. pozitivního myšlení. Proto ho zejména v *poezii* lákala příroda, její harmonický, vyrovnaný obraz (V *přírodě*, 1872 - 1874, 3 svazky), proto mu byla blízká venkovská témata v jeho *prózech* (*Muzikantská Liduška*, *Na statku* a *v chaloupce*, *Pod dutým stromem*, *Na vejminku aj.*). Hlavně

v **próze** ovšem Hálkova lyrická radostnost narážela na rozpory dané skutečnostmi, jež zobrazoval.

Tento autor nebyl slepý ani hluchý a dobře viděl, že lidský život i na venkově má své nesnáze. Zobrazoval je pravdivě, živě pocítoval sociální rozdíl mezi „statkem“ a „chaloupkou“, uvědomoval si, jak často stojí proti sobě v nesmiřitelném protikladu, a byl tak výrazným předznamenáním pohledů, které byly později příznačné pro českou **venkovskou prózu**. Převážně se ale snažil, aby svůj příběh pokud možno (a nebylo to možné vždy) ukončil nikoliv tragicky, a aby tragické momenty, pokud se v něm objevily, byly vyváženy tím dobrým, aby když ne v samotné rovině příběhu, pak alespoň v pocitovém hodnocení autora zvítězily klady. Jeho cíl byl ušlechtilý: Hálek prostě držel palce lidským hodnotám upřímnosti, poctivosti, lásky, kterých si sám hluboce vážil.

Mělo to však zvláštní důsledek. Ve své době byl ctěn a milován, od počátku 20. století se na něho nová literatura dívala trochu přezíravě, připadal jí příliš sentimentální a je přirozené, že jak hledala podstatné, dramatické rysy lidského života, byl jí bližší odkaz Nerudův. Skutečné pozadí Hálkových vesnických příběhů jí často unikalo. Jenomže lidský život i pohled na něj má vždycky dvě stánky, a to se projevuje i v literatuře. Stavět **Nerudu** a Hála proti sobě svědčí o nepochopení této prosté skutečnosti.

VÁCLAV HANKA

1791 - 1861

Jazykovědec, úředník Českého muzea, přednášel na univerzitě staroslověnštinu a ruštinu, přispíval do Časopisu Českého muzea, Květů, Kroku, Jindy a nyní aj. Kromě jedné básnické sbírky Dvanáctero písní publikoval především odborné práce o českém pravopisu, mluvnici, o polštině a ruštině. Dnes je znám především jako pravděpodobný autor či spoluautor podvržených

památek staročeské literatury, srov. [Rukopis královédvorský a zelenohorský](#).

KRYŠTOF HARANT Z POLŽIC A BEZDRUŽIC

1564 - 1621

Šlechtic, komorník a císařský rada Rudolfa II., v jehož službách často cestoval po Evropě i do míst, která tehdy působila exoticky a kam se hned tak někdo nedostal. Z jedné takové cesty vytěžil [prózu](#) s neobyčejně dlouhým názvem: Cesta z Království českého do Benátek, odtud po moři do země Sváté, země judské a dále do Egypta (1608).

Přečíst si dnes tento Harantův cestopis znamená nejen přiblížit si jednu z mála českých prozaických památek rudolfínské doby. Je to také příležitost srovnat si náš dnešní pohled s pohledem autora v časech, kdy takováto cesta, jakou lze dneska podniknout běžně se zájezdem, byla velkou událostí. Navíc to znamená přiblížit si, jak Harant čerpal z historických i zeměpisných pramenů a jak často, zejména pokud jde o přírodopisné zajímavosti, přijímá i tvrzení z říše bájí. Jeho cestopis je ale především podobně jako třeba dílo [Václava Vratislava z Mitrovic](#) (1576 -1635) nebo [Oldřicha Prefáta z Vikanova](#) (1523 - 1565) dokladem výprav, které tehdy byly spojeny nejen s diplomatickým posláním, ale i s dobrodružstvím a notnou dávkou odvahy.

BOHUSLAV HASIŠTEJNSKÝ Z LOBKOVIC

1460 - 1510

Český [humanistický](#) básník. Byl vyšehradským proboštem, pracoval v kanceláři krále Vladislava II., hodně cestoval po Evropě a kolem Středozemního moře, byl to člověk ve své době mimořádně vzdělaný, se širokým rozhledem. Později žil v ústraní a psal latinské básně, v nichž projevoval smutek nad stavem země i národa, např. Žalobu sv. Václavovi na mravy Čechů (= Ad sanctum Venceslaum satira, in qua mores proce-

rum et popularium patrie suae reprehendit), ale i texty prozaické, např. O lidské bídě (= De miseria humana, 1495), O lakomství (= De avaritia, 1499).

Vybroušený, dokonalý latinský tvar jeho tvorby dělá z Hasištejnského nejvýraznější osobnost českého **humanismu**, zároveň však je patrné, že autorovo myšlení nedosáhlo takové novosti v pohledu na současný svět, jako u některých jeho italských přátel, s nimiž si často dopisoval.

JAROSLAV HAŠEK

1883 - 1923

Vedle **K. Čapka** nejznámější a nepřekladanější český meziválečný prozaik, autor, jehož život sám o sobě by mohl být předlohou k románu, ostatně Hašek často (např. v povídkách o obchodech se psy apod.) z něj těžil. Nějakou dobu se učil drogistou, dokončil obchodní akademii, pracoval v bance Slávie, ale nic z toho bohémsky založeného Haška nemohlo uspokojit.

Začal psát povídky, které tiskl v Národních listech, Světozoru, Veselé Praze a vlastně kde se dalo. Hašek byl proslulý tím, že v kavárně nebo v hospodě dovedl za večer napsat vtipnou, humoristickou povídku, nápaditou a originální. Stačilo říct. Napsal jich také spoustu a „haškologové“ mají stále příležitost někde nějakou objevit, protože za života vydal jen několik jejich svazků, např.: Trampoty pana Tenkráta, Průvodčí cizinců a jiné satiry z cest, Můj obchod se psy a jiné humoresky, Dva tucty povídek, Pepíček Nový a jiné povídky, Tři muži se žralokem a jiné poučné historky. Ano, zdá se nám, že těch povídkových souborů není zas tak málo. Povídek však zůstalo ještě mnoho a mnoho po časopisech, a tak od Haškovy smrti (hlavně po r. 1945) vycházely jejich četné soubory a výběry.

Všeobecně je ovšem Hašek znám hlavně jako autor Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války (1921 - 1922). První světové války se skutečně sám účastnil, na ruské frontě pře-

běhl, vstoupil do legií, pak z nich odešel, přidal se k Rudé armádě, kde byl redaktorem vojenských novin, načež se vrátil v r. 1920 do Čech a z některých svých předválečných starších povídek vytvořil postavu Švejka, jak ji známe dnes.

Haškův Švejk se výrazně liší od jiných obrazů první svět. války, jak je vyjádřili např. **V. Vančura**, **J. John**, **V. Kaplický**, **F. Langer**, **K. Konrád** a řada dalších. Nejen tím, že je to humoristický román, že je psán velmi lidovým, čtenářsky přitažlivým jazykem a že se ve spoustě vložených vyprávění obrací k tomu nejvšednějšímu dni pražské ulice, k životu obyčejných lidiček, takže snadno naváže se čtenářem kontakt. Liší se i tím, že výslovně nevyhlašuje žádné pravdy, žádná morální či jiná stanoviska, že jaksi ponechává běhu věcí volný průchod. Zejména ovšem tím, že sama hlavní postava, Švejk, je neobyčejně jednoduchá, až je ve své jednoduchosti složitá. Tento úředně uznaný blb, který se vším ochotně souhlasí, se nikterak nestaví na odpor válečné mašinérii ani c. a k. mocnářství, omezuje se na vytváření komických situací, jen tu či tam je ironicky glosoje. Je opravdu tak prostoduchý? To asi ne. Nebo tím vším chce jaksi proplavat bez větší újmy a myslí si své (v češtině to přeneseně vyjadřuje slovo „švejkovština“)? Nebo je jistým znásobením naší národní povahy? Nebo je prostě šašek a klaun, jimž je vše dovoleno? Nebo jde o jeho vlastní formu protestu, která má svou zdánlivou stupiditou přivést celou válku k bezmocnosti, jako k ní občas přivádí poručíka Duba, ale i svého nadřízeného nadporučíka Lukáše?

To jsou otázky, které lze u Švejka jen klást. Hašek dílo nedokončil a za něj je dopsal jeho přítel J. Vaněk, na úrovni nesrovnatelně nižší a jen ve svrchní vrstvě příhod, bez jakékoliv snahy o hlubší smysl. Měli bychom si připomenout, že tento hlubší smysl Haškova Švejka stále láká odborníky (jako projev životní absurdity bývá Haškovo dílo srovnáváno i s Kafkovým Procesem), zatímco čtenáři u nás i jinde ve světě

se docela jednoduše smějí dokonalé komice situací v knize a jejím neodolatelným dialogům.

JIŘÍ HAUSSMANN

1898 - 1923

Satirik, který bývá přiřazován ke generaci [J. Wolker](#)a, ale v mnohém má blízko spíše k [F. Gellnerovi](#) a [buřičům](#) před první svět. válkou. Vystudoval práva a odborně se dále vzdělával, zároveň však hodně psal a uveřejňoval své příspěvky v tehdy četných literárních časopisech, Lidových novinách, v Červnu aj., hlavně v humoristických, jako byl Nebojsa, Smích republiky, Šibeničky, Kopřivy. Název posledního časopisu by se přeneseně hodil na celé Haussmannovo dílo, jeho předčasnou smrtí na tuberkulózu příliš brzy uzavřené. Vydal jen dvě knihy [satirických](#) básní, Zpěvy hanlivé a Občanskou válku (1919 a 1923), dále knihu Divoké povídky a román Velkovýroba ctnosti (obojí 1922).

Kopřivy Haussmannovy satiry a ironie šlehaly v době po první svět. válce podobně, jako první sbírky [anarchisty S. K. Neumann](#)a, jako verše [K. Tomana](#) a jiných mladých nespokojenců. Haussmann se od nich lišil tím, že si udržoval jakýsi odstup, nadhled, a tím byla možná jeho satira širavější. Ten mu umožňoval zejména v [próze](#) jít až na sám okraj čiré fantazie, jejíž souvislost se skutečností byla ovšem zřejmá a působila jako čitelná nadsázka. Autorova Velkovýroba ctnosti je z tohoto hlediska prózou, která je pravou perlou v české satirické tvorbě. Bohužel, neprávem pozapomenutou. Prvních dvacet let 20. stol. přineslo v naší literatuře tolik nových jmen, proudů a tvůrčích činů, že se mezi nimi leckterý ztratí. Haussmann by se ztratit určitě neměl.

JAROSLAV HAVLÍČEK

1896 - 1943

Patří k autorům poznamenaným první svět. válkou, v níž bojoval na ruské frontě a která mu jako tolika ostatním vzala přehnané iluze o lidských radostech a štěstí. Vystudoval obchodní akademii a pracoval v Živnobance, ačkoliv jeho touhou bylo věnovat se plně literatuře. Pro **prozaika**, písničáka obsáhlé romány, to byl rozpor, který Havlíček řešil tak, že přes den byl v zaměstnání, v noci u psacího stolu. Což sice hezky zní a svědčí o tvůrčí vůli, ale je fyzicky náročné. Havlíčka tento způsob života také vyčerpával a on zemřel předčasně.

Byl to autor mimořádného talentu, jak ukázaly už jeho první povídkové knihy (Knihozrout, Smrt bibliomana) a četné drobnější povídky, publikované časopisecky např. v Lumíru, Cestě, Severu aj., řada z nich vyšla až posmrtně (např. ve svazku Neopatrné panny). Plně Havlíčkovy schopnosti jako autora **psychologické prózy** ukázal však román Vyprahlé touhy (1935).

Název Vyprahlé touhy říká něco asi jen literárním odborníkům, protože čtenáři znají toto dílo jako **Petrolejové lampy**. Jednotvárnost, bezvýchodnost maloměstského života, v němž skutečně všechny touhy vyprahnou a zůstane z nich jen smutek, zklamání či zoufalství, to je Havlíčkovy téma i v románu Neviditelný (1937), kde se rozpadá před čtenářovými očima přežilý svět, aniž by byl nahrazen nějakým novým. Třetí z velkých autorových románů, Helimadoe (1940), dovršuje tento obraz v příbězích pěti dcer venkovského lékaře, snažících se neúspěšně bouřit proti konvencím rodiny i okolí.

Všechny tyto tři knihy byly v nedávné době postupně úspěšně zfilmovány, stojí však za to si alespoň některou z nich přečíst. Při četbě si totiž více uvědomíme dramatické napětí Havlíčkových próz a jejich dokonalou románovou stavbu.

Tuto trojici románů bychom měli doplnit dalšími prózami, např. Vzдорopohádkami (1955), soubory a výběry povídek vycházejícími posmrtně v šedesátých a sedmdesátých letech (Proda-

vač času, Kavach, Neklidná srdce), románem Ta třetí (1939) a nedokončeným románem Vlčí kůže. Všude bychom se setkali s měnícím se sice, ale ve svých základech jednoznačným tvůrčím postupem: J. Havlíček psal **prózy** realistické v ději, někdy až s prvky **naturalismu**, ale podstatou mu byl zřetel **psychologické prózy**, snaha dobrat se k hlubším rysům lidských povah. Literární odborníci i čtenáři se mohou různit v názoru, zda se mu to podařilo víc např. v Petrolejových lampách, kde lidské charaktery odhaluje na realistickém ději, nebo v Neviditelném, kde (podobně jako např. u **K. J. Beneše** v Kouzelném domě) je pro něho východiskem psychiatrický případ. Co je tomuto autorovi společné všude, je přesvědčivost.

Dodejme ještě, že soudobá kritika J. Havlíčka nikterak nevyzvedávala a že jeho osobní život nebyl lehký. Po autorově smrti trvalo dost dlouho, než se Havlíčkově tvorbě dostalo uznání, jaké si zaslouží.

KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ

1821 - 1856

Havlíček se stal pojmem nejen literárním a novinářským, ale i národním a politickým. Vyšlo o něm tolik odborných knih, statí, článků, rozborů jeho díla, že je skoro nemožné říct stručně víc než ta nejdůležitější fakta. Studoval bohoslovecký seminář, který opustil, aby se mohl věnovat žurnalistice, studoval slovanské jazyky, krátký čas žil jako vychovatel v Rusku, pak nějaký čas v Německém (nyní Havlíčkově) Brodě.

Naplno vstoupil do společenského života v polovině čtyřicátých let jako redaktor Pražských novin, v revolučním roce 1848 byl členem Národního výboru, účastníkem Slovanského sjezdu, poslancem říšského sněmu, založil vlastní Národní noviny. Po jejich zákazu v r. 1850 se nestáhl do ústraní, jak by vláda čekala, ale směle vydával v Kutné Hoře svůj týdeník Slovan. Své politické úvahy ze Slovana pak shrnul do svazku Epištoly kutnohorské (1851). Byl jedním z prvních (a možná úplně prvný),

kdo si uvědomil, že dosavadní duch **obrození** už nestačí v rychle se měnících společenských podmínkách a že kromě hledisek vlasteneckých, jazykových, literárních apod. se stává český zájem i zájmem v pravém slova smyslu politickým. A jestliže Vídeň s mírnou nelibostí byla ochotná snášet české vlastenecké básně a povídky, Havlíček byl na ni trochu příliš, zejména, když se nechtěl jen tak smířit s porážkou v roce 1848. Byl také až nepříjemně bystrý v úsudku, přesný ve svých tvrzeních, činorodý v novinách, které redigoval nebo sám vydával. Byl několikrát soudně stíhán a když to nepomohlo, protože se velice přesně pohyboval na hranici zákonné postižitelnosti, takže při slavném soudu před kutnohorskou porotou musel být osvobozen, byl od r. 1851 až do r. 1855 bez soudu internován v Brixenu jako osoba státní moci krajně nepohodlná. Necelý rok po návratu zemřel.

Havlíček byl především novinář a publicista, který soustavně a bez nejmenších kompromisů vystupoval proti vídeňské absolutistické vládě (souhrn svých nejvýznamnějších článků vydal pod názvem *Duch Národních novin* a ve svazku *Epištoly kutnohorské*), usiloval o rovnoprávnost všech národů v Rakousku, ale i o svobodu duchovní, nesvazovanou náboženskými doktrínami. Avšak říct, že byl novinář, nestačí k vystižení podstaty věci. Prvý totiž pochopil, že noviny jsou nejen prostředek informace či sdělení, ale také trvalého tlaku, že jsou velice účinnou zbraní nové doby, které lze velice těžko čelit, je-li užívána důsledně. A on důsledný byl. Ve své důslednosti zůstával sice po porážce roku 1848 osamocen, právě tím však jako by byl nebezpečnější. Nějak stále připomínal, že všechny zlomit nelze, a vláda nevěděla, co dalšího od něho může čekat. Když umřel, ve Vídni si určitě oddechli.

Literárně sice Havlíček začal **prózou**, časopisecky publikovanými *Obrazy z Rus*, vycházejícími z vlastních zážitků a pozorování, byl však především autorem **epigramů**, tiskl je v *Šotku* (příloha *Slovana*) i jinde, mnohé z nich si lidé opisovali sami.

V **epigramu** byl skvělý a dosud nepřekonaný, psal je už za pobytu v Rusku (cyklus věnovaný Králi, Církvi, Múzám a Světu), dovedl tento krátký literární útvar vybudovat velmi účinně, ale zároveň s vtipem, s výraznou **pointou**, tak, že jeho epigram se snadno pamatoval, mohl být dál předáván i ústním podáním.

Epigramatické prvky se objevují i v jeho třech všeobecně známých větších básnických skladbách: Křest svatého Vladimíra, Tyrolské elegie, **Král Lávro** (všechny vznikly v Brixenu a vyšly až posmrtně). Naprosto se vymykají tehdejší podobě českého básnictví svým lidovým tónem, úderností, jakousi lehkostí výrazu, za nímž je nepřehlédnutelný **satirický** pohled na skutečnost.

Tyto Havlíčkovy skladby jsou karikaturami, nadsázkami, burleskami, všechno se v nich prostupuje v jeden působivý celek. V naší literatuře se setkáváme s řadou případů, kdy ten či onen autor jako by zázračně vybočil z literárního **kontextu** (např. **Mácha** v Máji, **Bezruč** ve Slezských písních, **Čapek** v RUR aj.) k vrcholně překvapivému tvůrčímu činu. Havlíčkovy básnické skladby k takovým činům nesporně patří.

JAN HERBEN

1857 - 1936

Vystudoval filozofickou fakultu, působil v redakci Národních listů a později začal vydávat vlastní časopis Čas, v němž publikoval i Tomáš G. Masaryk, později dal Herben tento časopis Masarykovi plně k dispozici. Čas se proslavil i tím, že v něm **P. Bezruč** (v **beletristické** příloze Besedy Času) poprvé publikoval Slezské číslo, základ Slezských písní, o jejichž zveřejnění tak měl Herben nesmírnou zásluhu. V době první svět. války a po ní byl Herben činný i politicky, jako redaktor Národních listů, do nichž se vrátil, po válce jako redaktor Lidových novin. R. 1918 byl členem Národního výboru, později senátorem. Přispíval do řady časopisů, např. Obzor, Koleda, Moravská orlice, Zlatá Praha, **almanachů**, sborníků atd., celý život byl velmi aktivní jako

novinář věnující se politickým i kulturním tématům, vystupoval proti zbytkům rakušáctví, ale napadal i prázdné vlastenčení, vždy věren masarykovskému kritickému, realistickému myšlení.

Jako spisovatel se Herben zaměřil především na drobné **prózy** ze života venkovských lidí na Slovácku a z rodné Moravy vůbec. Napsal však i dvě díla rozsáhlá. Do třetího a čtvrtého pokolení (1889 až 1892) je název **kroniky** Hodonínska, jdoucí až hluboko do minulosti a podávající realistický obraz vývoje kraje. Svědecká hodnota tohoto díla je dodnes nedocněná. Román Hostišov (1 díl 1907, 2. díl 1933) čerpá z Táborska, kde Herben řadu let žil. I v tomto případě se jedná o realistické vyprávění osudů venkovských lidí, obraz jejich souvislostí i tradic.

Herben nebyl jako prozaik žádný formální experimentátor, a ani mu o to nešlo. Chtěl podávat věrné, lidsky procítěné a pravdivé svědectví pro budoucnost, a v tom byl vynikající. Jeho přátelství s T. G. Masarykem (o němž sám napsal řadu knih, statí aj.) však způsobilo, že dlouhá desetiletí po r. 1948 se o něm u nás takřka nemluvilo a tím byl potichoučku bezmála odstraněn z české literatury. Nebylo by spravedlivé, kdyby takovýto přístup k Herbenovi pokračoval.

FRANTIŠEK HERITES

1851 - 1929

Kdysi čtenářsky oblíbený autor tzv. **žánrových obrázků**, původně lékárník, počátkem století redigoval časopis Máj a byl redaktorem stejnojmenného nakladatelství, psal do Lumíru, Zlaté Prahy, Květů aj.

Těžiště jeho tvorby spočívalo v příbězích z maloměsta, většinou podaných bez větších nároků na čtenáře, realisticky psaných, často v podobě komediální (např. Maloměstské humoresky). Herites nám může v ledaščem připomínat **I. Herrmana**. Drobné zážitky, všední události, jednoduché milostné pří-

běhy, běžné lidské radosti i tragédie. Na rozdíl od Herrmanna je ale Herites takřka nikdy nedovedl do poloh, kde by se staly souhrnně výmluvným obrazem, také jeho způsob podání šel spíše po povrchu, rozhodující pro něho byla **epizoda**, nenáročná a nesložitá zápletky.

Snad právě to mu získávalo čtenáře nejvíce mezi těmi, kteří od četby o moc víc ani nechtěli. Nezapomínejme, že v Heritesově době hrály např. časopisecky vydané povídky podobnou roli, jako nyní televizní seriály či situační komedie. I tak však u tohoto autora najdeme ještě dnes živý postřeh, nápad, vtip a ironii (např. v Maloměstské šlechtě), otevřený vztah k dobovému životu (Tajemství strýce Josefa). Heritesovy povídky vycházely v několika souborech a nedá se jim upřít jistá bezprostřednost a přirozenost pohledu, které se však poněkud ztrácely tam, kde autor usiloval, např. v románech Jan Příbyl či Kremen a hlína o prózu se širším záběrem a bohatší dějovou stavbou.

IGNÁT HERRMANN

1854 - 1935

Tento mlynářský synek v mládí často střídal zaměstnání, až se stal redaktorem Národních listů a brzy poté založil vlastní humoristický časopis Švanda dudák. Sám do něj často psal, psal i do Lumíru, Květů, Zlaté Prahy, Zvonu, tj. do časopisů, s jejichž názvy se můžeme setkat u mnoha autorů na sklonku 19. stol.

Z jeho časopiseckých příspěvků vyplývá, že Hermannovým hlavním předmětem zájmu byla povídka. Celkem není divu. Tehdy se časopisecké povídky četly ve velké míře, **beletristických** časopisů bylo také poměrně dost a Herrmann ovládal s přehledem povídkový **žánrový obrázek**, podaný v realistických rozměrech. Jeho soubory (Z chudého kalamáře, Pražské figurky, Z pražských zákoutí, Bodří Pražané, Domácí štěstí a řada dalších) ukázaly, že si vytvořil, řečeno dnešními slovy, dobrý standard, nad nějž některé jeho drobné **prózy** i vynikly, v některých případech (např. v románu Vdavky Na-

nynky Kulichovy) naopak autor podbízivé drobnokresbě až příliš podlehl. Jak je z názvů vidět, psal hlavně o Praze a Pražanech (i když sám pocházel z venkova), a dost se učil na [Nerudových](#) Povídkách malostranských, čímž nemá být řečeno, že se jim někdy vyrovnal.

Nejvýznamnější Herrmannova [proza](#), román U snědeného krámu (1890), tuto obecnou autorovu polohu překračuje. Tady nechce být humoristou, nechce jen pobavit nenáročného čtenáře v neděli po obědě, jeho román je skutečné lidské drama, jímž se snad nejvíce přiblížil Nerudovi jako svému vzoru.

Zajímavý osud měla dvojice Herrmannových románů Otec Kondelík a ženich Vejvara (1898, zfilmováno), Tchán Kondelík a zeť Vejvara. Obě knihy celkem laskavě, i když místy ironicky líčící život pražského měšťanstva si ihned získaly velkou čtenářskou popularitu, nejvíce právě u těch, kteří se podobali Herrmannovým postavám a kteří autorovi odpustili nějakou tu jízlivost výměnou za bezpočet veselých situací. Intelektuálněji zaměření čtenáři a literární modernisté se ale postavili proti. „Kondelíkovština“ se stala výrazem přízemnosti, malosti, duchovní prázdnoty. Jako by obě strany, ti „pro“ i ti „proti“, viděly jenom onu Herrmannovu vlídnost, nikoliv jeho ironii.

ADOLF HEYDUK

1835 - 1923

Učitel kreslení na reálce v Písku, pak v Praze, po smrti svých dvou dcer odešel na odpočinek do Písku a věnoval se jen [poezii](#). Literárně patřil k [májovcům](#), stejně jako např. [J. Neruda](#), [V. Hálek](#), [K. Světlá](#), [J. Arbes](#). Heydukova básnická tvorba jako by se dělila na dva okruhy, mezi nimiž jsou ovšem vztahy a přechody.

První tvoří autorova [lyrika](#), zahrnutá např. do svazků Básně, Lesní kvítí, V zátíší, Hořec a srdečník, Zaváté listy, Na vlnách, Obrázky, Šípy a paprsky, Ptačí motivy, Zpěvy pošumavského dudáka a řada dalších, druhou jeho [epika](#), často s náměty his-

torickými, podle **pověstí**, **pohádek** apod., např. Píseň o bitvě na Moravském poli. Nepochybné je, že zřetelnější životnost své **poezie** prokázal Heyduk v **lyrice**, často tvarem připomínající lidovou píseň, vyjadřující dojmy z přírody, rodného kraje, osobní pocity a nálady. Zde, i když se některé motivy u básníka vracejí, je bezprostřední, vyslovuje to, co má skutečně na srdci. Jeho **epika** může naproti tomu zejména dnes působit vykonstruovaně a chtěně.

Zvláštní místo v Heydukově tvorbě mají dvě jeho nejznámější knihy ze sedmdesátých let, Dědův odkaz a Cimbál a husle (1879 a 1876). Především druhá z nich si i dosud uchovává sílu, kterou měly v době vzniku. Pro Heyduka se touha po svobodě, volnosti, jakémsi vnitřním osvobození, ale i osvobození politickém od rakouské nadvlády vtělovala do variací cikánských písní a v Cimbálu a huslích do veršů, věnovaných Slovensku a Slovákům. Tady básník, jinak často hlavně v pozdějších letech zádušný, uzavřený do vlastního života, smutků, zklamání a vzpomínek, dává plný průchod své tvořivé energii a přenáší ji na čtenáře.

JAROSLAV HILBERT

1871 - 1936

Na přelomu století a ve dvacátých letech známý český **dramatik**, který přispíval do Zlaté Prahy, Moderní revue, Venkova aj.

Psal i verše, avšak jeho dobový význam spočíval především v divadelních hrách (Hodinu manželi, Falkenštejn, Podzim doktora Marka, Druhý břeh, Doma aj.), převážně dramaticky vyjatých či historických, zaměřených k ideálním představám mravnosti, z nichž vynikla Vina. Je autorem i několika veseloher (Irena, Sestra aj.). V Hilbertově době bylo jeho dílo v popředí zájmu, novější dramaturgie se k němu však už nevrací.

HISTORICKÁ PRÓZA, HISTORICKÝ ROMÁN

Tvoří poměrně vyhraněnou žánrovou variantu hlavně povídky a románu, a to především v tvorbě starší, v novějších dílech se často její „dějepisnost“ stává spíše obraznou příležitostí pro vyjádření jiných významů. Ve strohém žánrovém vymezení je **beletristickým** zpracováním událostí minulých, což samo o sobě klade zásadní otázku: které děje jsou natolik minulé, aby byly historické. Např. koncem 20. stol. byla už zřejmě historií první svět. válka, ale za historii sotva mohla být pokládána druhá svět. válka, i když byla minulostí. V praxi se tedy za historii v próze přijímá nejčastěji takové období, které je nejméně o dvě generace zpět, resp. které už nemá nejen přímé pamětníky, ale ani ve větším počtu dochované ústní svědectví pamětníků. Což ovšem např. právě o první svět. válce neplatí, takže jednodušší je prostá odpověď, že za historické události jsou pokládány takové, které jsou jako historické převážnou většinou lidí pocítovány. Skutečná historická próza v obvyklém slova smyslu se však převážně obrací do minulosti ještě starší.

Často jsou za předchůdce historické prózy považovány starověké **mýty**, **legendy**, **kroniky** **eposy** apod., v tomto případě je ovšem skutečně možno mluvit pouze o zdrojích, tak jako jsou hledány dávné zdroje např. **science fiction** či **fantasy**. Vlastní historická próza (tj. původní tvorba, nikoliv převyprávění v **rytířském románu** či povídce) začíná až **romantismem** a prvním jejím výrazným autorem byl Walter Scott (1771 - 1832, např. romány *Ivanhoe*, *Pověst o Montrosovi*, *Rob Roy* aj.). Celková obliba romantismu ve středověkých kulisách apod. dovoluje připojit ke Scottovi i některé autory tzv. „románu hrůzy“ (např. Horace Walpole, 1717 - 1797, *Otranský zámek*), ale to už není docela přesné, neboť významová poloha románu hrůzy či jinak nazývaného gotického románu nespočívala v obrazu minulosti jako právě u W. Scotta, kterého zajímaly historické děje, osoby, události atd., v románu hrůzy byly středověké kulisy vskutku jen kulisami.

Romantický základ poznamenal však historickou prózu na dlouhou dobu. Především v ní šlo převážně o obsáhlé, často mnohadílné romány (nejznámější je pochopitelně Alexandre Dumas, 1802 - 1870, Tři mušketýři, Hrabě Monte Christo a řada dalších), zadruhé historická věrnost nebyla její nejsilnější stránkou, i když to zní jako protimluv. Teprve v druhé pol. 19. stol. se začaly objevovat i při romantickém základu historické romány hlubšího významového zaměření a také s větším smyslem pro dějinnou skutečnost, např. u Victora Huga (1802 - 1885, Chrám Matky boží v Paříži, Devadesát tři aj.), a do historické prózy pronikalo realistické vidění. Světově proslulým a se vši pravděpodobností vrcholným dílem realistického historického románu 19. stol. je Vojna a mír (Lev Nikolajevič Tolstoj, 1828 - 1910), i když právě v tomto případě nešlo v době vzniku o minulost tak dávnou, aby byla pociťována, jak tu bylo řečeno zpočátku. Dílo Tolstého tedy ukazuje, že pro historický román je zřejmě ze všeho nejpodstatnější sám pohled autora. V druhé pol. 19. stol. se historická próza, románová i povídková, rozvíjela ve většině evropských zemích, u nás je čtenářsky dobře znám např. polský autor Henryk Sienkiewicz (1846 - 1916, Ohněm a mečem, Potopa, Pan Wołodyjowski aj.), pro něhož historie Polska byla především dokladem práva polského národa na vlastní bytí. Teprve ve 20. stol. se historická próza dostávala do jiných poloh, minulé události jsou spíše klíčem k pochopení současných lidských problémů. Z autorů takto citících jsou významní např. Lion Feuchtwanger, (1884 - 1958, Ošklivá vévodkyně aj., později zejména Lišky na vinici), Thomas Mann (1875 - 1955, Josef a bratři jeho, Mladý Josef, Josef v Egyptě, Josef Živitel) a další.

Do značné míry podobný vývoj jako jinde měla historická próza i u nás, a to zvláště zřetelně v prvním českém původním románu vůbec, který napsal [Josef Linda](#) (Záře nad pohanstvem), jenž byl však spíše předchůdcem této literární oblasti. Ve svých skutečných počátcích, po svérázném díle [K. Sabiny](#), byla např. u

V. Beneše Třebízského a A. V. Šmilovského romanticky vlastenecká, zvláštním případem byl J. Svátek, který pojal historickou tematiku spíše komerčně, protože hbitě vystihl její značnou (a dodnes trvajíc) čtenářskou oblibu. Odborně poučenou historickou prózu psali jako první Z. Winter a A. Jirásek, i pro ně, zejména pro Jirásku, byl ovšem historický román zároveň výkladem dějin v tom smyslu, který pokládali za podstatný pro národní sebeuvědomění. Méně významné historické romány či kratší prózy v té době psali S. Podlipská, K. V. Rais, F. A. Šubert a řada jiných autorů, naproti tomu značného významu dosáhla díla J. Zeyera, od obvyklé historické prózy té doby zcela odlišná.

Její zcela svébytné pojetí pak přinesla první pol. 20. stol. v díle J. Durycha, v Klíčích království F. Křeliny, a opět jiné např. v Markétě Lazarové V. Vančury. Ve třicátých a čtyřicátých letech nabývá historická próza nové podoby např. v trilogii V. Martínka, v trilogii Jiřího Mařánka (Barbar Vok, Romance o Závišovi, Petr Kajícník), v trilogii Čestmíra Jeřábka (Legenda Zlatého věku) aj., značný čtenářský úspěch dosáhl historický a zároveň životopisný román F. Kožíka (Největší z pierotů, autor později v próze toho typu pokračoval). Svým způsobem vrcholem a také závěrem české historické prózy před okupací byly nedokončené Obrazy z dějin národa českého V. Vančury. V době okupace se věnovali této literární oblasti další autoři, např. M. V. Kratochvíl (Osamělý rváč, Král obléká halenu aj.), L. Mašínová (Milíč z Kroměříže, Hořící sloup), V. Kaplický (Kraj kalicha), F. Kubka (Skytský jezdec, Pražské nokturno, Karlešteinští vigilie), a řada dalších. Strhujícím dílem byl v této době román Kámen a bolest K. Schulze.

Po r. 1945 psali historickou prózu spisovatelé známí z meziválečné doby, mj. V. Kaplický (Železná koruna), K. Nový (Nehasnoucí ohně), L. Mašínová (Mladá léta Jana Amose, Do labyrintu světa, Planoucí pochodeň), M. Hanuš (Osud národa, Poutník z Amsterodamu), Čestmír Jeřábek (Sága našeho rodu) F. Kubka (cyklus Velké století, Říkali mu Ječmínek, Ječmínkův

návrat). Také však prozaici v meziválečné době a během okupace začínající, jako M. V. Kratochvíl (Pochodeň, Mistr Jan aj.), V. Neff (Srpnovští páni, cyklus Sňatky z rozumu, Císařské fialky, Zlá krev, Veselá vdova, Královský vozataj, [trilogie](#) Královny nemají nohy, Prsten Borgiů, Krásná čarodějka), [J. Toman](#) (Po nás potopa, Sokrates; s M. Tomanovou) aj. Často se k ní však obraceli i autoři, kteří do literatury vstoupili až po r. 1945, např. Nina Bonhardová (1907 – 1981, Tanec rabů, 1949; Selský mor, 1957; Polyxena, 1959; Královský úděl, 1971), Vladimír Körner (nar. 1939, Písečná kosa, 1970; Lékař umírajícího času, 1984; Smrt svatého Vojtěcha, 1993) a mnozí další.

Jak se postupně od třicátých let historická próza měnila, byla stále zřetelněji u mnoha autorů chápána jako zástupné vyjádření existenciálního prožitku doby, nebo se naopak zejména v padesátých letech stávala širokým obrazem starších dějin, s řadou postav a událostí, pojatých v realistickém duchu.

HISTORIE O BRATRU JANOVI PALEČKOVÍ

1. pol. 16. stol.

Jan Paleček, šašek krále Jiřího z Poděbrad, vystupuje v těchto dvanácti historkách jako lidový hrdina, zastánce prostých a chudých, vtipný, bystrý a veselý. Není jenom obvyklým panovníkovým rozveselovačem, ale často a hlavně dobrým rádcem, majícím před ostatními tu výhodu, že si může dovolit říct, co jiní nemohou, protože jim to dvorní mravy nedovolí nebo protože je to ani nenapadne. V historkách o Palečkovi jako bychom slyšeli náznak pohádkového „chytrého Honzy“, především je tu ale vyjádřeno cenění přirozené lidové moudrosti.

Historie patří mezi zábavné rozprávky, oblíbené v [renesanci](#) i později, určené lidovým posluchačům. V české literatuře této doby se objevovaly častěji, většinou však vznikaly buď překladem či převyprávěním cizích předloh. Historie o bratru Janu Palečkovi je dílo po všech stránkách původní, a to nejen svým

literárním zpracováním, nýbrž i svou látkou. Je proto pokládáno za jednu z necennějších českých slovesných památek 16. stol.

KAREL HLAVÁČEK

1874 - 1898

Tento zcela neprávem pozapomínaný básník z konce 19. století je vůdčím představitelem české **dekadence**, vedle **J. Karáska** a **A. Procházky**. Jako ostatní dekadenti, publikoval především v *Moderní revui*, která měla ovšem širší okruh autorů (psali do ní i **S. K. Neumann**, **A. Sova**, **O. Březina**, **V. Dyk**), a stala se v té době časopisem usilujícím o nové pojetí české literatury, stojícím proti **realistické próze** i proti **lumírovcům** a **ruchovcům** v **poezii**. „Praví“ dekadenti kolem *Moderní revue*, tj. K. Hlaváček, J. Karásek a A. Procházka, usilovali o poezii jaksi aristokratickou, povznesenou nad všední život, malicherné události, přízemní politické spory, o tvorbu nadčasovou. Jejich odtažitost od všednosti byla ovšem také svého druhu protestem proti ní, i když jiným než třeba u Neumanna nebo Dyka.

U Hlaváčka se tento nesouhlas s dobou projevoval silným pocitem vyděděnctví, melancholie, smutku, marnosti. Jeho odpor nebyl odporem revoltujícím jako např. u **F. Šrámka**, či dokonce revolučním jako u **Neumanna**. Byl to výraz životní pasivity. Nejen to. Pro Hlaváčka jako by životní pasivita byla právě znakem oné aristokratičnosti, o níž tu byla řeč, oné povznesenosti nad věci každého dne. Básnické zaznamenání jednoho pocitu, jedné, na první pohled neuchopitelné touhy, jednoho dojmu prchavého okamžiku, bylo pro něho víc než cokoliv jiného. Dvě sbírky, které vydal v druhé pol. devadesátých let (**Pozdě k ránu**, 1896; *Mstivá kantiléna*, 1898), ovlivnily, upřímně řečeno, více další literaturu než čtenáře.

Hlaváček určitě nepatřil k autorům, kteří by si přáli velký čtenářský úspěch, něčím takovým pohrdal. A přece, přečíst si po stu letech některou Hlaváčkovu báseň znamená nechat k sobě

hovořit dojmy možná vzdálené, možná jednostranné, ale určitě vyjádřené s mimořádným mistrovstvím slova.

Je trochu zvláštní, že takto vyhraněný básník byl vášnivým přívržencem sokolství (vydal i Sokolské sonety), tedy hnutí, které programově zdůrazňovalo aktivitu, zdatnost, výkonnost, spojení mnoha jednotlivců v celek se stejnými cíli. S básnickovou životní skepsí to jaksi nejde dohromady. Ale žádný člověk není upečen jen z jednoho těsta, ani dekadent.

ŠEBESTIÁN HNĚVKOVSKÝ

1770 - 1847

Purkmistr v Poličce a jeden z prvních, kdo vedle [A. Puchmaje-ra](#) či [V. Tháma](#) usilovali v druhé fázi národního [obrození](#) o česky psanou literaturu, jmenovitě [poezii](#).

Jeho Básně drobné jsou sbírečkou dokazující, jak to šlo zpočátku ztuha a těžko. Chybělo skutečné básnické nadání (takové, jaké měl o málo později [J. K. Tyl](#) či dokonce [K. H. Mácha](#)), ale chyběla i česká slova, vyjadřovací schopnost. Jazyk jako by byl neohebný a nedovedl mluvit. Přesto se však Hněvkovský a jemu podobní pustili do zápasu, který vypadal předem jako prohraný. Jenomže oni vyhráli. Byli to průkopníci asi tak, jako ti, kdo u nás první začali hrát fotbal nebo hokej. Což není nedůstojné srovnání. Průkopník je vždycky průkopník, a má jediný cíl, aby ti po něm došli dál.

Hněvkovského Básně drobné (1820) jsou svým průkopnictvím dnes až dojemné. Hlupák se jim možná bude smát. Tedy, velký hlupák. Každý jiný pochopí, co nadšení, víry a oddanosti své věci museli tihle lidé mít, vždyť takový purkmistr si mohl pohodlně žít i bez básnictví. Hněvkovský ale bojoval, hledal, zkoušel to. Podle cizích předloh, podle látek [pověstí](#), podle starých [kramářských písní](#). Když si dnes přečteme jeho Doktora Fausta a srovnáme ho s Goethovým Faustem, uvědomíme si, že bez lidí jako Hněvkovský bychom asi neměli tvorbu, která se světovou úrovní srovnání opravdu snese.

ADOLF HOFFMEISTER

1902 - 1973

Malíř, karikaturista, básník, diplomat, vysokoškolský profesor. Občanským povoláním právník, protože práva vystudoval a byl advokátem až do své emigrace před nacisty. Už v šestnácti ale publikoval první verše, v osmnácti měl připravenou k tisku první knížku, ještě jako gymnazista byl zakládajícím členem [Devětsilu](#), a celé meziválečné období byl všestranně kulturně činný. Publikoval v Kmeni, Domovu, Červnu, Tribuně, Lidových novinách, Trnu, Rozpravách Aventina aj. Spolupracoval s [E. F. Burianem](#), s [J. Voskovcem](#) a [J. Werichem](#).

Byl neodmyslitelným členem poválečné [avantgardy](#), což se projevilo nejen v jeho prvních básnických sbírkách (Podmořské hvězdy, 1922; Abeceda lásky, 1926), ale i v románu [Obratník Kozoroha](#) (1926) a v povídkové knize Hledá se muž, který má dost času. Už jeho kniha z poloviny dvacátých let nazvaná Cambridge - Praha ovšem ukázala, že pro Hoffmeistera je bližší volnější literární projev [fejetonu](#), [eseje](#), [epigramu](#), doplněný osobitými karikaturami. Stejně i tvar umělecké reportáže, např. ve svazcích Světobol (1931), Americké houpačky (1937) aj. Více-méně takovému tvůrčímu projevu zůstal věrný až do svého odchodu z republiky, vedle vtipně vedených rozhovorů (Kalendář, Piš jak slyšíš).

Po nacistické okupaci se vrátil, pracoval v diplomatických službách (mj. byl velvyslancem ve Francii), pak učil na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Přitom stále kreslil karikatury, a protože hodně cestoval, psal knihy reportáží, jejichž bystrost byla pro čtenáře osvěžující. Patří mezi ně např. Turistou proti své vůli (1946), Pohlednice z Číny (1954), Vyhlídka z pyramid (1957), Made in Japan (1958), Mrakodrapy v pralese (1963), ale také cestopisně reportážní kniha pro mládež Dalekohled.

Z toho všeho se může zdát, že básnické sbírky mladého A. Hoffmeistera byly jen hledáním místa v kulturním dění, které pak našel jinde. Šestisvazkový autorův výbor z díla, vydaný

v letech 1958 až 1963, tomu také nasvědčuje. Těžko říct. Jeho Abeceda lásky vzbuzuje dojem, že byly něčím víc.

VLADIMÍR HOLAN

1905 - 1980

Jedna z nejosobitějších, nejvýraznějších a také nejuzavřenějších osobností české **poezie** 20. století, básník, který procházel literaturou od poloviny dvacátých let až do doby po druhé svět. válce, kterého nelze dost dobře zařadit k žádnému proudu a jehož poezie je v pravém slova smyslu buď a nebo: Holanovi čtenář buď zcela podlehne, nebo ho prostě není schopen číst. Vladimír Holan byl krátce úředníkem Penzijního ústavu, potom redigoval časopis Život, ale už jako pětatřicetiletý se začal věnovat pouze literatuře. Přispíval do různých časopisů, jako byly např. Listy pro umění a kritiku, Život, Kvart, Lidové noviny, Kritický měsíčník, později do časopisů poválečných.

Jestliže jeho **debut** Blouznivý vějíř z r. 1926 mohl budit dojem, že má něco společného s **poetismem**, už Triumf smrti dokázal opak a sbírka Vanutí představila básníka jako někoho, kdo mluví jen svým vlastním vnitřním hlasem, i když je často řazen mezi básníky **spirituálního proudu**. Pro první Holanovy sbírky (následovaly: Oblouk, Kamení, přicházíš; 1934 a 1937) bylo příznačné napětí mezi životem a smrtí, vědomí smrti jako konečnosti. S touto konečností je podle Holana třeba počítat, je třeba o ní vědět, ale nelze jí pasivně podléhat. Svět kolem, pouhá skutečnost života, ji nepřemůže. Co ji může přemoci, je síla básnické představivosti, obraz, slovo.

Pro Holana se stává slovo něčím, co není jen pojmenováním věci, ani jen výrazem pocitu. Slovo žije samostatně, ve spojení s jinými slovy, v novotvarech, v strhujících metaforách, vytváří cosi jako čtvrtý rozměr. Slovo je schopno vyjádřit, ale také objevovat, odkrývat, nebo i popřít, relativizovat. Obrazně řečeno, Holan je v poezii kdosi jako Einstein ve fyzice. Jde si svou cestou, nevadí mu, že ho mnozí nechápou, protože ví, že má prav-

du. Jeho pravda se však náhle a nečekaně střetává s realitou konce třicátých let, a tou realitou je Mnichov.

Podobně jako pro [F. Halase](#), je i pro Holana tato realita příliš silná, než aby ji nechal za okny své pracovny. Píše v rychlém sledu básnické sbírky, které se řadí do popředí bojovného hlasu tehdejší [poezie](#): *Září* 1938, *Sen* (1938 a 1939), r. 1940 ještě vychází *První testament*, v němž vyjadřuje své vidění Prahy, nad níž vlála vlajka s hákovým křížem. Ale píše i básně, které za okupace už vyjít nemohly a které po válce zařadil do sbírky *Havraním brkem* (1946). Zde se katastrofa básníkovy národa stává obrazem možné katastrofy celého světa.

Po osvobození Holan vydává svou básnickou skladbu *Cesta mraku*, která také vznikla ještě za okupace, v několika dalších (*Dík Sovětskému svazu*, *Panychida*, *Rudoarmějci*) reaguje na aktuální situaci doby. V r. 1949 je shrnuje do svazku *Dokument*, v r. 1947 vychází dvacet pět básní ve sbírce *Tobě*. V padesátých letech se Holanova poezie, nepřizpůsobivá dobovým představám, dostává do ústraní.

V r. 1963 se však objevil výbor z jeho starší tvorby *Noční hlídka srdce*, který Holana přiblížil nové čtenářské generaci a v širším významu představoval průlom do možností poezie těchto let. Téhož roku básník vydává *Příběhy a Bez názvu*, v r. 1965 *Bolest*, sbírky zahrnující tvorbu z let čtyřicátých a padesátých. Novou epochu svého básnictví zahajuje tedy až díly následujícími, i v nich se však objevují verše vzniklé dříve. Pozornost na sebe strhují epicky stavěné skladby *Noc s Hamletem* (1963), *Noc s Ofélií* (1973), sbírky *Na sotnách* a *Asklépiovi kohouta* (1967 a 1970). Až posmrtně byly vydány sbírky *Předposlední* a *Sbohem*, od r. 1965 vycházejí i básníkovy *Sebrané spisy* a postupně se objevila řada dalších výborů.

Holanova tvorba posledních desetiletí jeho života znamená pokračující básníkovy hledání, a to ve dvou polohách. V poloze básnického výrazu je pro tohoto umělce příznačná

urputná práce se slovem, důraz, jaký je kladen na každý obraz, na každý novotvar či zdůrazněné použití slov starých a téměř nepoužívaných, vědomí tvůrčí zodpovědnosti za každý verš: Noc s Hamletem psal sedm let. V poloze básnického významu pak je to Holanovi stále vlastní hledání smyslu lidského bytí.

Hledání, o němž básník sám tuší (či ví), že nemůže nikdy dojít ke konci. Podstata lidství je nepostižitelná, protože jakmile bychom ji mohli pojmenovat, ztrácelo by své tajemství a možná i svůj důvod. Je možné jenom usilovat o to, aby toto lidské bytí bylo důstojné a hodné člověka, aby se nepropadlo ve víru času a aby se neznehodnotilo hanbou.

JOSEF HOLEČEK

1853 - 1929

Prozaik a slovanofil, který hodně cestoval do Srbska, Hercegoviny, za bojů s Turky byl v Černé Hoře zpravodajem Národních listů, několik cest podnikl i do Ruska aj. Jako žurnalista pracoval v Poslu, Slovanských listech, Národních listech. Své **prózy** tiskl v Lumíru, Osvětě, Ruchu, Květech, patřil k autorům čtenářsky oblíbeným na sklonku století a před první svět. válkou. Vedle prací cestopisných (zejména z prostředí Černé Hory, kterou zvláště miloval, dále Bosny a Hercegoviny), polemických a politických článků, **fejetonů** apod. psal hlavně **realistickou prózu**, v níž jednak námětově čerpal ze svých cest (např. Černo-horské povídky), jednak z jihočeského venkova, odkud pocházel.

Vrcholným Holečkovým dílem je románová **kronika** Naši (1898 až 1930), která je snad nejrozsáhlejší prózou české literatury vůbec, má totiž deset svazků. Z nich je nejznámější díl první, **Jak u nás lidé žijí a umírají**. V celku díla se propojují nebo i volně na sebe navazují nejrůznější příběhy, epizody, zážitky, vzpomínky, směřující všechny k jednomu cíli: Autor tu chtěl podat obraz pomalu, ale jistě mizející tradiční české vesnice, a záro-

veň chtěl oslavit starobylý venkovský způsob života, lidovou moudrost, smysl pro mravnost, svědomí a čest. Zajisté že tento záměr vedl Holečka k určité zaujatosti, byť v tom nejlepším smyslu.

Na rozdíl např. od [T. Novákové](#) či [J. Herbena](#) nebo [K. V. Raise](#), kteří viděli (podobně jako před nimi už [K. Světlá](#)) venkovský život bez příkras, Holeček v něm nalézal jakýsi základ češství, naději a pevnou oporu národa. Pro trochu té jednostrannosti se na něho nemůžeme zlobit. Bylo to jeho upřímné přesvědčení a v době, kdy velkoměstský život s sebou nesl víc než dost stinných stránek, měl na ně právo. Podstatné je, že svědectví, které ve své kronice přinesl, je zejména pokud jde o lidové zvyky, tradice, společenské vztahy apod. pohledem na cosi, co už sice pominulo, ale nač bychom zapomínat neměli.

JOSEF HORA

1891 - 1945

Básník a překladatel, který sice vystudoval práva, ale jako mnoho spisovatelů jeho doby se živil redigováním, nejprve v Právu lidu, pak v Rudém právu, od r. 1929 (kdy společně s mnoha jinými českými spisovateli, např. [J. Seifertem](#), [M. Majerovou](#), [H. Malířovou](#), [V. Vančurou](#) aj., vystoupil s protestem proti Gottwaldovu vedení a byl vyloučen z KSČ) v Českém slově. Hodně místa by nám zabralo, kdybychom chtěli vyjmenovat, kde všude Hora publikoval časopisecky: např. v Kmeni, Listech pro umění a kritiku, v ReDu, U-Bloku, Hostu, Reflektoru, Proletkultu, Rozpravách Aventina, Literárních novinách a dalších. Většinou šlo o [poezii](#), která se pak objevovala v jeho svazcích.

Hned po prvotině Básně (1915) se přihlásil od počátku dvacátých let k vlně tzv. [proletářské poezie](#) několika brzy po sobě vycházejícími sbírkami (Strom v květu, Pracující den, [Srdce a vřava světa](#), Bouřlivé jaro). Hora patřil k básníkům, které silně

poznamenala zkušenost první svět. války. Jako mnoho jiných, i on docházel k pocitu, že krutostmi války prokázal starý svět svou neschopnost, zločinnost, bezperspektivnost, a že lidstvo musí hledat nějakou novou, lepší cestu. Spatřoval ji v revoluci a novém společenském uspořádání, a to i dvěma romány (Socialistická naděje, 1922; Hladový rok, 1926). Prvotní nadšení vlny **proletářské poezie** však u většiny jejích vyznavačů netrvalo dlouho, což byl i případ Josefa Hory.

To naznačuje už jeho sbírka Itálie z r. 1925. Hora tu několika básněmi, velice silnými a působivými, odsoudil italský fašismus, a snad ho už tehdy napadlo, že každá bezvýhradně hlásaná doktrína v sobě skrývá nebezpečí. V každém případě další sbírka Struny ve větru (1927) předznamenává básníkovu cestu zaměřenou k vnitřním pocitům lidského bytí. Člověk se u něho objevuje jakoby v zrcadle nadosobního, věčného, trvalého. Po sbírce Mít křídla (1928) je to zvláště zřejmé ve sbírce Tvůj hlas (1930). Ta představuje zásadní zlom v Horově poezii. Konečnost člověka stojí proti nekonečnosti plynutí času a je s ním srovnávána. Rozhodujícím činitelem se básníkovi stává vnitřní svět, prožitek, vědomí domova, vzpomínka na dětství. To vše, ačkoliv je hluboce osobní, vypovídá zároveň cosi víc. Z pohledu vycházejícího od člověka jako jedince Hora procitňuje smysl člověka jak jako jedince, tak v tom, co je nadosobní a trvalé. Tato odvěká otázka vskutku hluboké, niterné **lyriky** vystupuje zřetelně i v následujících sbírkách (Tonoucí stíny, 1933; Dvě minuty ticha, 1934; Popelec, 1934). Zvláštní naléhavost dostává ve sbírce Máchovské variace (1936), kde se samotným připomenutím K. H. Máchy jakoby násobí, i pro Máchu to byla otázka zcela zásadní.

Sbírkou Zahrada Popelčina (1940) vrcholí Horův stále zřetelnější příklon k **spirituální** poezii. Zároveň se zde objevuje i vidění osudovosti doby, ztráty národní samostatnosti na počátku okupace. Básník zužovaný osudem národa i osobní trýzní nemoci jako by zkoumal hranice, k nimž nemůže dohlédnout. Vyjadřuje

však některé záchytné body, mezi něž patří souvztažnost jedinečnosti lidské bytosti a řádu vesmírného dění, souvztažnost prožívaného okamžiku a plynutí času, intenzita citovosti jako vnitřního vodítka našich postojů.

Avšak přijmout to, co J. Hora vyjadřoval svými verši jak v prvním období **proletářské poezie**, tak od sbírky Tvůj hlas, není možné z nějakého shrnutí básnickovy tvorby. Ať zde či jinde. Podstata jeho (jako ostatně každé) poezie je ve vyjádření, v básnickové verši. Teprve když je čteme, když se vžijeme do jejich melodie, obraznosti slova i básně jako celku, přiblížíme se i my Horovým pocitům a prožitkům. Asi k nám bude hovořit i lyrickoepická básnická povídka Jan houslista. Zapomenout však nelze ani na jeho četné překlady: A. Blok, M. J. Lermontov, A. S. Puškin, L. N. Tolstoj, J. W. Goethe a F. Schiller byli autoři, které J. Hora nejčastěji svými převody přibližoval našim čtenářům.

JINDŘICH HOŘEJŠÍ

1886 - 1941

Vystudoval Filozofickou fakultu pařížské Sorbonny, pak studoval v Dijonu, po návratu domů se musel účastnit války. Po válce byl členem **Devětsilu**, publikoval v časopisech Červen, Host, Rozpravy Aventina, ReD, Listy pro umění a kritiku aj.

Byl ještě před první svět. válkou osobním přítelem **F. Gellnera** a **K. Tomana**, jako člen Devětsilu se na počátku dvacátých let svou sbírkou Hudba na náměstí (1921) přihlásil k proudu **proletářské poezie**, podobně jako **J. Hora**, **J. Wolker** a řada dalších mladých básníků, pro něž se představa společenské revoluce kryla s představou revoluce v umění, kteří pokládali básnictví starších generací za překonané, tzv. **parnasismus** v **poezii** za vyumělkovaný a chtěli od umění něco víc, totiž aby vyslovovalo jasnou představu lepší budoucnosti.

Tu však Hořejší neviděl (a s ním podobně většina ostatních jemu blízkých mladých básníků) nijak plakátově, jako soubor agitačních hesel. Nová budoucnost pro něho byla především

sociálně a lidsky spravedlivou. A jestliže představy o ní byly u tehdejší **avantgardy** spíše ideální, u Hořejšího tomu tak bylo dvojnásob. Spravedlivá budoucnost pro něho byla snem, vizí, něčím, k čemu člověk má směřovat. Ve sbírce Korálový náhrdelník (1923) se tato vize propojuje s verši intimními, s verši o lásce, která nalezne své skutečné naplnění až v oné spravedlivé společnosti. Tedy láska nikoliv jako útěk od života, ale jako jeho součást, viděná zcela jinak, než odpovídalo způsobům obvyklého staršího milostného veršování. Téměř o deset let po prvé básnickové sbírce vychází jeho kniha poslední, Den a noc (1930), později shrnutí všech tří jeho sbírek do svazku **Básně** (1932). Nadále se věnoval hlavně překladům francouzské poezie, **prózy** i divadelních her.

Těžko vědět, zda poměrně brzké básnické odmlčení J. Hořejšího bylo výrazem zklamání z příliš zidealizovaných představ proletářských básníků, nebo prostě důsledkem toho, že co chtěl říct, řekl ve svých třech sbírkách. V každém případě patřil k výrazným osobnostem onoho nového nástupu české **poezie** po svět. válce, která se postavila proti tradici **ruchovců**, **lumírovců** i jejich následovníků, přičemž však nerozsáhlé vlastní básnicko dílo zůstává v české literatuře nejen jako svědectví generace.

EGON HOSTOVSKÝ

1908 - 1973

Po nedokončených univerzitních studiích pracoval v různých nakladatelstvích, byl přítelem **F.X. Šaldy**, **S. K. Neumanna**, **J. Hory**, **I. Olbrachta**, **V. Vančury**, do literatury vstoupil v polovině dvacátých let sbírkou povídek Zavřená dveře. Od r. 1937 pracoval v diplomatických službách a po okupaci Československa zůstal v emigraci. Po válce se vrátil, ale po r. 1948 odešel opět do zahraničí, žil v Norsku, Dánsku, potom trvale do konce života v USA.

Jeho prozaická tvorba byla od počátku přijata s velkými nadějemi. Výrazné proměny české literatury dvacátých let se odehrávaly převážně v **poezii** a Hostovský patřil k těm autorům, kteří i do **prózy** přinášeli něco nového. V jeho dílech bylo patrné výrazné zaměření k **psychologické próze**, opřené o pevný děj a jeho zřetelnou příběhovost. Zároveň však v nich bývá nalézán vliv pražského německého spisovatele Franze Kafky (1883 – 1924, Proces, Zámek, Proměna aj.), ruského prozaika Fjodora M. Dostojevského (1821 – 1881, Idiot, Zločin a trest, Dvojník aj.), **R. Weinera**, ale i **I. Olbrachta**. Později byla jeho próza spojována nikoliv neprávem s myšlením existencialismu či přinejmenším s existenciálním prožitkem skutečnosti.

U Hostovského tomu nasvědčoval především nový typ hrdiny nebo spíše antihrdiny. Člověka, který obtížně hledá své místo v životě, který vidí více jeho rozpory, stíny a problémy, který se nesnadno „zařazuje“ mezi ostatní nebo se zařadit nedovede či nechce. Neklid, úzkost, rozpolcenost, tíseň, zklamání, pokoření, neuspokojení: to jsou slova, kterými by se dala nejnázve vyjádřit hlavní linie autorovy tvorby.

Hostovský zvláště tíživě pociťoval nesnáze doby, v níž žil. Sotva skončila první svět. válka, nastalo neúspěšné utváření nového řádu, objevil se fašismus, okupace, nová válka, a hned po ní rok 1948 a komunistický režim, který nikdy nepřijal ani vnějškově, tím méně vnitřně. V tom všem jsou jeho hrdinové ztraceni, tato ztracenost se však promítá (a zde právě je velikost autorova psychologického vidění) z velkých dějinných událostí do každodennosti, do všedních skutečností, do běžných pocitů. Jeden Hostovského román, vydaný po druhé světové válce, se jmenuje Cizinec hledá byt (1947). Název románu jako by byl ve zkratce vyjádřením celého autorova myšlenkového světa. Jeho hrdinové jsou cizinci, marně hledající své místo v životě.

Tímto duchem se nesly už předválečné knihy, povídkový svazek Zavřené dveře (1926), dále Ghetto v nich, Cesty k pokla-

dům, Tři starci, romány Stezka podél cesty, Danažský dar, Černá tlupa, Žhář aj. Zvlášť příznačný je z tohoto období román Případ profesora Körnera (1932). Je to román s „dvojnickým“ námětem (tím připomíná částečně Dostojevského či Olbrachta), stavebně velmi vyzrálý a naprosto osobitý v zobrazení ztracenosti, bezmocnosti hlavní postavy, která nedovede, avšak v samé podstatě věci ani nemůže čelit tomu, co ji potkává. Druhým takovýmto vrcholem autorovy předválečné tvorby je Dům bez pána (1937).

Hostovský snad nejvíce z prozaiků dvacátých a třicátých let odhalil nejen krizi, ale i bezvýchodnost situace člověka, který touží po jiném světě, dovede si jej představit, ale cítí jeho neuskutečnitelnost. Stejně je tomu u próz z první emigrace za války (např. Sedmkrát v hlavní úloze, 1942; Cizinec hledá byt, 1947), kde se „vrženost“ jedince do světa lhostejnosti ještě násobí osamělostí exulanta.

Nejinak jsou prožitkově pojaty autorovy prózy psané v emigraci po r. 1948 (zejména Nezvěstný, 1956; Půlnoční pacient, 1958, zfilmováno; Dobročinný večírek, 1958). Především je pro toto období E. Hostovského výmluvný rozsáhlý román Všeobecné spiknutí (1969), příběh českého spisovatele v exilu, která má zřejmé [autobiografické rysy](#). Hrdina tohoto díla se s obtížemi snaží překonat rozpad své osobnosti, vyvolaný jak vnitřními příčinami, tak okolím. Vůbec v těchto knihách vzniklých během druhé emigrace spisovatel nejčastěji námětově čerpá ze života vyhnanců různých zemí a skupin, lidí vykořeněných ze svého domova, ale nenacházejících domov nový. Do jeho próz vstupuje víc ironie, někdy až sarkasmu, ale základní životní pocit zůstává.

To, že Hostovský u nás jako emigrant nesměl vycházet (s výjimkou Všeobecného spiknutí koncem let šedesátých) připravilo českého čtenáře nadlouho od autora, který je od naší literatury neodmyslitelný jak svou tvorbou předválečnou, tak novější.

HRADECKÝ RUKOPIS

viz [Satiry Hradeckého rukopisu](#)

FRANTIŠEK HRUBÍN

1910 - 1971

Básník, [dramatik](#), jeden z nejznámějších českých autorů, na čemž se v nemalé míře podílela jeho tvorba pro děti. Hrubínovo rozsáhlé dílo vzniklo převážně v letech poválečných. Zde si proto všimneme hlavně jeho literárních začátků ve třicátých letech, kdy třemi sbírkami ([Zpíváno z dálky](#), Krásná po chudobě, Země po polednách, 1933, 1937, 1940) ovlivnil rozměr české poezie a tvorby z doby okupace. Pracoval tehdy (po nedokončených studiích práv a filozofie) v Městské knihovně pražské, teprve po válce se věnoval výhradně literární tvorbě a byl krátce činný jako redaktor nakladatelství Čs. spisovatel. Do literatury vstoupil příspěvky ve Studentských listech, Listech pro umění a kritiku, Akordu, Řádu, Lidových novinách.

Hrubínovy básnické sbírky z let třicátých byly [lyrickým](#) vyjádřením pocitů mladého člověka, v němž se jakoby mísí milostný cit, nadšení, touha, a zároveň úzkost z budoucnosti, nejasné tušení nesnází života. Byly to jen tři útlé svazečky [poezie](#), které vydal, ale byly velice výmluvné, prožité. Zejména třetí z nich, Země po polednách, ho ukázal jako autora nejen výrazného básnického projevu, ale také svým příklonem ke [spiritualistické poezii](#) jdoucím pod povrch věcí. Jak tomu často bývá, už v prvních knihách vyjádřil podstatu své básnické osobnosti: hlubokou citovost, smysl pro duchovní rozměr člověka, vlastní vnímání světa kolem sebe. V jistém smyslu můžeme dokonce říct, že právě v nich (a ve Včelím plástu z r. 1940) vnesl básník do české poezie nejvíce své mladické bezprostřednosti a otevřenosti, toho, nač pak navazoval v nejlepších dílech tvorby další.

Nebylo by proto spravedlivé, aby se na tuto předválečnou Hrubínovu tvorbu, i když tehdy ještě nepatřil k předním literárním osobnostem, zapomínalo pod dojmem jeho velkého tvůr-

čího rozmachu později, kdy po válce a pak zejména v letech šedesátých přicházejí jeho další díla.

Těsně po osvobození jsou to především sbírky Chléb s ocelí, Řeka nezapomnění, Nesmírný krásný život (1945, 1946, 1947) a skladba Jobova noc (1945, přepracováno 1948). Básník zde ještě žije prožitkem okupace, jenž se spojuje s nadějí na život v míru. Zároveň se tu však objevuje i silící úzkost o tento život a jeho hodnoty. To je patrné zejména ve strhující, přesvědčivé básnické skladbě Hirošima (1948), která je výrazem pochyb o schopnosti lidstva uspořádat si svůj svět. Později se tyto pochyby a básníkův strach o lidstvo promítají i do sbírky Proměny (1957). V této době se však Hrubín věnuje především tvorbě pro děti (např. Šípková Růženka, Nesu, nesu kvítí, Mánesův orloj, Špalíček veršů a pohádek aj., výbor Dětem vyšel r. 1974).

Sbírka Až do konce lásky (1961) zahajuje období básnickovy zralosti, vrcholící v poezii Romancí pro křídlovku (1962). Nyní se však Hrubín stále častěji obrací k lyrickoepické **proze**, např. U stolu a Zlatá reneta (1958, 1964). Zároveň získává široký ohlas svými dvěma divadelními hrami Srpnová neděle a Křišťálová noc (1958, 1961). Pochybnosti a úzkosti, příznačné pro jeho tvorbu po r. 1945, jsou tu vystřídávány základními otázkami prožívání života, úcty k němu a oceňování těch nejprostších skutečností i vztahů (U stolu, Srpnová neděle).

U Hrubína tak můžeme najít jakousi křivku poezie, která i při své osobitosti a nezaměnitelnosti není nepodobná vývoji tvorby některých jiných básníků, vstupujících do literatury v meziválečných letech. Směřuje od počátečního bezprostředního pohledu na život, vedeného především snahou poznat jeho podstatu, přes díla zobrazující pochybnosti o tomto životě a tíseň z něj až k soustředění k několika pevným jistotám, umožňujícím tíhu života snášet. Tato křivka není náhodná. Odpovídá lidskému zrání a v poezii odpovídá tomu, že moderní básník už pouze „neskládá“ básně, jak tomu bylo za časů **lumírov-**

ců a **ruhovců**, ale promítá do nich sebe sama. Hrubínův tvůrčí vývoj po r. 1945 by byl proto těžko myslitelný bez jeho sbírek z třicátých let a z okupační doby.

ŘEHOŘ HRUBÝ Z JELENÍ

asi 1460 - asi 1514

Patřil mezi české humanisty, studoval v Itálii a překládal autory, jako byl Cicero (106 - 43 př. Kr.), Francesco Petrarca (1304 - 1374), ale také Erasmus Rotterdamský (1466 - 1536), jeho Chválu bláznovství. Přeložil i některé texty **B. Hasištejnské-ho z Lobkovic**, sám napsal česky Napomenutí Pražanům (1513). Hrubého literární práce tak na přelomu 15. a 16. stol. přispívala nejen k šíření humanistických myšlenek, ale i k obohacování literární češtiny té doby.

HUMANISMUS

Obecně znamená humanismus (z lat. humanitas = lidství, lid-skost, také lidská povaha) skutečně lidský přístup, řekneme-li o někom, že je humanista, říkáme, že se chová podle lidských mravních zásad. Od tohoto obecného významu jsou odvozeny výrazy jako humánní, humanitární. Ale už slovo humanitní poukazuje k termínovému smyslu „humanismu“. Humanitními obory studia jsou míněny obvykle např. filozofie, historie, archeologie, literární věda, teorie umění, jazykověda apod., ale ne technické obory, dokonce ani medicína, ačkoliv jsou samozřejmě také „lidské“. Jde o to, že humanismus jako termín znamená něco jiného než humanita.

Humanismem je nazýváno myšlenkové a umělecké hnutí počínající v Itálii ve 14. stol. a šířící se po Evropě v tomto i následujícím století. Humanističtí autoři usilovali o jedno: překonat jistou strnulost středověkého životního postoje, který se projevoval pouhým naplňováním určitých náboženských pravidel, opakováním ustálených tvrzení. Pro obnovu lidské tvořivé myšlenkové síly (a zde je zdroj termínu humanismu) šli huma-

nisté až ke starověku, k tzv. antickému humanismu, k literatuře a filozofii starého Řecka a Říma. Křesťanství a **středověká literatura** uznávaly ze starověkých filozofů pouze řeckého Aristotela (384 či 383 - 322 či 321 př. Kr., jeho Poetiku však středověk neznal, byla nalezena až r. 1498), humanisté znovuobjevovali i Řeky Platona (427 - 347 př. Kr.), Sokrata (469 - 399 př. Kr.) aj., myslitele antického Říma, básníky Vergilia, Ovidia a další. Proudů humanismu souvisely ovšem s hlubšími změnami života v **renesanci**, s novými objevy ve vědě a v technice, s námořními plavbami apod. Proto se mluví často o „renesančním humanismu“ a někdy bývají oba výrazy zaměňovány, i když renesance má význam širší, častěji se užívá v souvislosti s výtvarným uměním a pokud jde o literaturu spíše u tvorby pozdější.

V Itálii byli autory humanismu zejména Dante Alighieri (1265 - 1321, Božská komedie), Francesco Petrarca (1304 - 1374, sbírka **sonetů** Zpěvník), Giovanni Boccaccio (1313 - 1375, povídkový soubor Decameron), ve Francii básník Francois Villon (asi 1431 - po r. 1463, sbírky Odkaz, Závěť), v Anglii Geoffrey Chaucer (1344 - 1400, **epos** Canterburské povídky) aj. Čechy se setkaly s humanismem už za Karla IV., kdy Prahu navštívil jeho přítel, italský básník Petrarca.

Během husitských válek však byly jiné starosti, a tak se u nás humanismus rozvíjel až po nich, významnými českými humanisty byli např. **Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic**, Jan z Rabštejna (1437 - 1473), kteří psali latinsky, dále biskup-jednoty bratrské **Jan Blahoslav**, obránce široké vzdělanosti, a zakladatel české právnické literatury **Viktorin Kornel ze Všehrd**, překladatel z latiny **Řehoř Hrubý z Jelení** (1460 - 1514), další osobnosti doby viz **renesance**.

JAN HUS

asi 1371 - 1415

Náboženský, ale i společenský reformátor, který v tomto směru předcházel celoevropským reformačním proudům, zejména Martinu Lutherovi. Jeho upálení v Kostnici vyvolalo v Čechách dějinné období husitství, v němž náboženská reformace přerostla svůj původní rozměr.

Hus vystudoval pražskou univerzitu, na níž působil jako profesor, byl vysvěcen na kněze, stal se kazatelem ve známé Betlémské kapli a pod vlivem anglického autora Viklefa (John Wycliffe, mezi 1320 a 1330 - 1384, O království božím) si kladl základní otázku, jak se představitelé církve shodují s původním „božím zákonem“ a s učením evangelistů. Betlémská kaple J. Husem navázala na tradice Jana Milíče z Kroměříže (zemř. 1374) a Konráda Waldhausera (1320 - 1369), kterého pozval do Prahy Karel IV. J. Hus kázal prostou, srozumitelnou češtinou bez složitých a zastaralých tvarů, při jeho kázáních zněly často duchovní písně, v době svého působení v Betlémské kapli napsal řadu **traktátů**, které společně s jeho dalšími díly nejen myšlenkově, ale i literárně předurčily ráz **husitské literatury**.

V popředí nesouhlasu Jana Husa stály tehdejší zlořády církve, které bychom dnes možná označili jako korupci a zneužívání úřední moci: sebeobohacování, prodávání odpustků, odklon od poctivé služby kněze k rozmařilému životu, k vlastním zájmům a pomíjení základních náboženských ideálů. Hus nebyl ve své kritice církevních představitelů ani u nás jediný, vystupoval však zvláště neoblomně a horlivě a ve svých kázáních se obracel k široké veřejnosti, jeho námitky nezůstávaly uzavřeny na půdě univerzity. To si církev nenechala líbit, nejprve na něho uvalila klatbu, takže musel opustit Prahu, později ho povolala na koncil do Kostnice, kde však odmítl odvolat své myšlenky, byl prohlášen za kacíře a upálen. Na cestu do Kostnice měl Hus glejt (list zajišťující mu bezpečí) od císaře Zikmunda, a

jeho smrt vzbouřila celý národ, dokonce nejen kališníky, ale i mnohé, kteří se dál hlásili ke katolictví.

Husovo dílo je psané jednak latinsky, jednak česky. Latinsky např. zásadní pojednání O církvi (De ecclesia), pobuřovalo představitele katolické církve především tím, že podle Husa měl křesťan právo odmítnout poslušnost knězi, jenž sám žil ve hříchu, což se vztahovalo i na samotného papeže. Katolická církev naopak zastávala stanovisko, že kněžský úřad je vysvěcením dán od Boha a jako takový platí absolutně, bez ohledu na osobnost svého nositele. Hus tu přišel s myšlenkou, která se vlastně v různých obměnách v dějinách vrací stále: kdo hlásá mravnost, musí být sám mravným, jinak nemá morální právo mravnost hlásat.

Z česky psaných Husových děl jsou nejvýznamnější ta, jež vznikla v r. 1413: Knížky o svatokupectví, 1413; Výklad Viery, Desatera a Páteře, 1412; O šesti bludiech (1413, původně latinsky, De sex erroribus), a dále Postila, 1413, sbírka jeho kázání (plným názvem Postila, to jest Výklad svatých čtení nedělních). Pozoruhodná je Husova práce **Dcerka** (O poznání cesty pravé k spasení), která má výchovně vzdělávací ráz. Přechíst si v naší době např. právě Dcerku může být zajímavé pro každého, je z ní totiž zvlášť vidět, jak se Hus svým výrazovým projevem už tehdy blížil běžnému jazyku, jímž hovořili prostí lidé, jak se vyhýbal složité stavbě věty, německým či latinským výrazům, jak usiloval o srozumitelnost.

Avšak i když si dnes cokoliv z J. Husa přečteme, těžko můžeme docenit, jak zásadní význam mělo nejen jeho dílo, ale i jeho osobnost na počátku 15. století. Ani následující husitské hnutí a **husitská literatura** u nás nám to neukáží v plné šíři. Jan Hus byl totiž především jedním z prvních, kdo naprosto důsledným odporem, s vědomím důsledků, které to pro něho přinese ztrátou vlastního života, kladl odpor stále ještě středověké autoritě církve, jež takový odpor nejen nechtěla připustit, ale která cítila, jak zhoubný vliv na ni má i z hlediska budoucnosti.

Proto se koncil v Kostnici ze všech sil snažil Husa přesvědčit, aby ty své výroky, s nimž se církev nebyla ochotna smířit, odvolal. Kajícíné přiznání chyby by ji spíše posílilo, Husova neoblomnost znamenala trhlínu, která se dále mohla jen rozšiřovat.

HUSITSKÁ LITERATURA

Literatuře doby husitské předchází snahy o nápravu církve, ovlivněné názory anglického kazatele Viklefa (John Wycliffe, mezi 1320 a 1330 - 1384, O království božím), učené rozpravy a přednášky na pražské univerzitě i kázání v kostelech. Od r. 1394 především v pražské Betlémské kapli, kterou dal postavit Jan Milíč z Kroměříže, aby bylo kde kázat česky, protože ve většině kostelů se kázalo německy.

Zaměření celého kulturního života na reformní hnutí mělo za následek i změny v podobě literatury. Už v předhusitské době a zejména během ní mizí takřka ze slovesnosti zábavné čtení, [rytířské romány](#) a povídky, ale i světská [lyrika](#), převládají [traktáty](#) a [postily](#), ale významná je už v době Betlémské kaple a Husových kázání i duchovní píseň (např. Jezu Kriste, šedý kněže, Navštěv nás, Kriste žádúcí, Králi slavný, Kriste dobrý), která se později stává nedílnou součástí samotného husitského hnutí a lidové účasti v něm.

Předhusitskou dobu charakterizují tři kazatelé: Konrád Waldhauser (1320 - 1369, do Prahy ho povolal sám Karel IV., kázal německy a latinsky, název jeho latinského díla zní v překladu Postila studentů svaté pražské univerzity), Matěj z Janova (1350 - 1393, psal latinsky, podnítil však překlad bible do češtiny, název jeho lat. díla zní v překladu Pravidla Starého a Nového zákona) a Jan Milíč z Kroměříže (zemř. 1374), který jediný kázal česky, ale psal také latinsky, názvy jeho latinských děl znějí v překladu Milost boží, Nedonošený plod. Nejvýznamnější z Husových předchůdců byl ovšem [Tomáš Štítňý ze Štítného](#), představující u nás výrazný přechod od [středověké literatury](#) k tvorbě předhusitské.

Pro husitskou literaturu byly obecně důležité čtyři znaky: zaprvé to byla laicisace, tzn. že měla být pokud možno určena nejen kněžím, ale jejím cílem bylo oslovovat co největší okruh i lidových vrstev; zadruhé to byl kritický postoj k církvi, k jejímu bohatství, prodeji odpustků, rozmařilému životu kněžstva atd., zatřetí to byla aktualizace, vše se vztahovalo k životu té doby a k jejím pro každého živým problémům, a začtvrté konečně zaměření na kázání, náboženské písně, **traktáty**, díla psaná formou tzv. **sporu** a **kroniky**.

Osobnost a dílo **Jana Husa** bylo pro celé toto období rozhodující, z působení po jeho smrti byla významná kázání **Jakoubka ze Stříbra**, J. Želivského, později **J. Rokycany** aj., z literatury té doby se dochovaly jen zlomky. Byly to především písně a chorály (např. Ktož jsú boží bojovníci, Povstaň, povstaň velké město pražské, Slyšte rytíři boží aj.), z nichž mnohé jsou zapsány v **Jistebnickém kancionálu** (15. stol., objeven byl však až v 19. stol. na faře v Jistebnici), kde jsou ale i např. koledy, kostelní písně apod. Asi nejvýznamnější (samozřejmě kromě vlastního Husova díla) jsou tři skladby **Budyšinského rukopisu** (říká se mu tak, protože byl objeven v Budyšině): **Hádání Prahy s Kutnou Horou**, Žaloba koruny české a Porok koruny české (porok = výtka, stížnost), veršovaná díla psaná bohatým jazykem a s přesvědčivým řečnickým uměním, zaměřená výrazně proti císaři Zikmundovi. Z **postil** této doby nelze zapomenout na Dochovaná kázání Jana Želivského (české překlady osnov jeho lat. kázání z r. 1419) a na soubor kázání **Jana Rokycany** Postila nedělní a sváteční (kolem r. 1450).

Významnou součástí husitské doby byly kroniky, zejména lat. psané dílo Chronicon (Husitská kronika), jejímž autorem byl **Vavřinec z Březové**, tato kronika zachycuje dobu od r. 1414 do r. 1422. Dále vznikla řada kronik menších, např. **Kronika velmi pěkná o Janu Žižkovi**, Život kněží táborských aj. Závěr Husova života zpracoval v latinsky psaném textu Zpráva o mistru Janu

Husovi v Kostnici jeho žák Petr z Mladoňovic (asi 1390 - 1451). K husitské literatuře je třeba počítat i Hádání Pravdy a Lži o kněžském zboží a panování jejich, **alegorický** spor, který napsal r. 1467 **Ctibor Tovačovský** z Cimburka a samozřejmě dílo **Petra Chelčického**, jímž se takřka symbolicky literatura doby husitské uzavírá, tak jako se otevírala ještě před Husem Tomášem Štítným.

PETR CHELČICKÝ

asi 1390 - po 1460

Jihočeský zeman nebo svobodný sedlák, o němž nevíme nic bližšího, protože většinu života žil v rodných Chelčicích u Vodňan. Znal se s **J. Husem** a četl jeho spisy, ale i knihy **T. Štítného** a především bibli, která mu byla zdrojem víry i jeho vlastních postojů. Patřil k nejvýraznějším autorům husitské doby, přemýšlení nad biblí ho vedlo k ostré kritice současného stavu církve a k hlásání křesťanské rovnosti. Odmítal sociální rozdíly, ale i násilí všeho druhu.

Ačkoliv měl blízko zejména k tábořským husitům, soudil, že věc pravé víry se nemá zastávat zbraní, jen duchovními prostředky. Tento svůj názor vyjádřil především v **traktátu** O boji duchovním (1421), ve spisku O trojiem lidu řeč (asi 1425) se postavil ostře proti dobovému rozlišování společenských stavů (panského, duchovního a poddanského) a hlásal rovnost všech lidí. Důležitým dílem Chelčického je jeho Postila (asi 1435). U Chelčického však nejde o sbírku kázání v pravém slova smyslu, neboť nebyl kněz, ale je to jeho vlastní výběr a výklad různých biblických úryvků, umožňujících mu vyslovit stanoviska k závažným náboženským otázkám. Snad nejvýznamnější dílo Chelčického, Siet' viery pravé (asi 1440), vyjadřuje jeho představu pravé víry, která se má projevovat v duchovním společenství věřících a kterou podle něho kazí jak světská, tak církevní moc, přisvojující si práva, jež jí z pravé víry nepatří.

Chelčický byl lidový myslitel, nikoliv univerzitní mistr či duchovní. Z toho pramenilo jeho vidění víry jaksi „odspoda“, z pohledu správného křesťana, který není zapojen do učených, tím méně mocenských sporů. K jeho myšlence křesťanského nenásilí se později přihlásil např. známý ruský spisovatel Lev Nikolajevič Tolstoj (1828 - 1910, zejména *Vojna a mír*, *Anna Kareninová*), především však ještě na konci padesátých let 15. stol. nově vzniklá jednota bratrská. Její představitelé ho ještě znali a vycházeli z jeho stanovisek. Jednota bratrská tím, jak dodržovala Chelčického učení, byla pochopitelně nepohodlná každé světské moci, protože v samém základu narušovala zvyklosti doby, mocenské, ale i správní postavení. Postavil se proti ní i Jiří z Poděbrad, později, po bělohorské porážce, museli její členové (např. [Jan A. Komenský](#)) odejít do exilu. Dílo Chelčického samo o sobě je vyjádření ideálních snah, důsledných v autorově představě. V literárním smyslu patří k vrcholům husitské a pohusitské doby.

JOSEF KRASOSLAV CHMELENSKÝ

1800 - 1839

Vystudoval filozofii, byl soudním úředníkem, ale to není tak důležité, jako že patřil k prvním literárním kritikům ([literární věda](#)) národního [obrození](#) u nás. Psal do *Časopisu Českého musea*, *Čechoslovana*, *Květů* aj., o divadle do *České včely*.

Chmelenský bývá připomínán především tím, že byl autorem nesouhlasného článku o [Máchově](#) Máji, který údajně nepochopil. Spíše se můžeme domnívat, že jej sice pochopil, ale příliš podléhal [Jungmannovu klasicistickému](#) pojetí [obrození](#), než aby viděl v [Máchově romantismu](#) tu pravou cestu. Sám ale romantismus přijímal v jeho jiných zřetelích, zejména v zájmu o [lido-vou slovesnost](#), vydal např. písňový [almanach](#) *Kytka*. Jeho *Básně* (1823) jsou už dnes zapomenuté, zapomenuto však není autorovo [libreto](#) ke známé opeře Františka Škroupa *Dráteník*.

ICH FORMA, ER FORMA V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

viz **slohotvorné (stylotvorné) prostředky prózy a poezie**

IMPRESIONISMUS

Nejprve malířský směr poslední čtvrtiny 19. stol. a počátku 20. stol., který vznikl ve Francii. Jeho zastánci (malíři Edouard Manet, Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissaro, Edgar Degas, Paul Cézanne aj.), odmítání na pařížském Salonu konaném každé dva roky jako oficiální přehlídka uznávaných hodnot, se postavili proti akademismu ve výtvarném umění, vyžadujícímu náboženské a historické náměty a řemeslně pečlivou malbu bez osobního zaujetí. Scházeli se v kavárně Guerbois na Montmartru a po bouřlivých diskusích došli k tomu, že moderní umění má vyjadřovat náladu, dojem, impresi (impressio = dojem), umělcův vlastní pocit. Poprvé společně někteří vystavovali r. 1874 a vzbudili doslova pobouření. Veřejnost ještě nebyla připravená na umění, v němž přímé smyslové vnímání, umělcova nálada a jeho pocity hrají roli.

Postupně se však malířský impresionismus prosadil. Místo popisnosti a topornosti naaranžovaných scén přinášel hru barev, světla, zážitků, místo ustálených námětů pohledy na Paříž, krajinu, lidské tváře, do kaváren a tanečnic. Malířský impresionismus zvítězil na celé čáře. Nejen to. Jeho zásadně pocitové ladění ovlivnilo i jiné umělecké oblasti. Nejprve hudbu (např. Clauda Debussyho), již bylo přirozeně zvlášť blízké, brzy ale také literaturu.

Anatole France (1844 - 1924, např. Historie našich dnů, Ostrov tučňáků) a Marcel Proust (1871 - 1922, Hledání ztraceného času aj.) opouštějí v próze dějovou strohost **realismu**, uvolňují celkovou stavbu díla, zdůrazňují **epizody**, úvahy, odbočky, hlavně však vlastní postoj, vlastní prožitek, ale i své postavy vidí zorným úhlem jejich pocitovosti, takže uplatňují některé podstatné rysy **psychologické prózy**. V poezii se impresionis-

mus projevoval souběžně s francouzskými „**prokletými básníky**“, jako byl Charles Baudelaire (1821 - 1867, Květy zla) či Jean Arthur Rimbaud (1854 - 1891, Illuminace), dále jsou to např. Francouz Paul Verlaine (1844 - 1896, Písně beze slov, sám mezi prokleté básníky patřil a označil je tímto výrazem), Rakušan Reiner Maria Rilke (1875 - 1926, Kniha hodinek aj., lyrická próza Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka) a jiní. Dosahují nového výrazu **lyriky**, který je výpovědí o vnitřním stavu duše a bezprostředním vnímání smyslů, v níž hraje svou roli sám zvuk slova a barvitost verše. Je zřejmé, že v celkové zobrazivosti, postavené proti popisnosti, vliv impresionismu na literaturu připravoval cestu **psychologické próze** (pokud ji vlastně už sám nevytvářel) a v poezii navozoval značnou blízkost **symbolismu**.

V naší literatuře se projevil impresionismus právě takto v prózách **V. Mrštíka**, **R. Svobodové**, ve verších **A. Sovy** a **dekadentů**, zejména **K. Hlaváčka**. To však jsou jenom příklady přímého vlivu. Nepřímo ovlivnil ve světě i u nás impresionismus literaturu daleko víc, např. počátky **A. M. Tilschové**, **R. Svobodové**, **M. Pujmanové**, **prózy** a **dramata F. Šrámka**, avšak jeho zřetelné stopy najdeme i u četných autorů dalších: tak jako v malířství, ani ve slovesnosti nebylo „po impresionistech“ možné vrátit se zpátky.

INTERLUDIA

Doslova „mezihry“, ve **středověké literatuře** krátké **frašky**, které se vkládaly mezi jednotlivé akty do značné míry podobně, jako je tomu u moderních her s předscénami, kdy dva herci vystupují před staženou oponou, tj. s něčím, co dovedli u nás k vrcholné dokonalosti **J. Voskovec** a **J. Werich**. Původní interludia se však postupně, zejména v **renesanci** a pak v **baroku**, osamostatňovala v krátké komediální výstupy, provozované na trzích, vesnických zábavách apod., u nás je psal např. **Václav F. Kocmánek**.

Tato podoba interludií měla vyhovovat nejprostšímu vkusu, volila velice lidový slovník, jejich postavy sloužily hlavně tomu, aby se měl divák čemu smát. Osobitým způsobem využil povahu interludií W. Shakespeare: samostatné komické scény zařadil přímo do hry, takže jimi přerušoval často i vážný děj, v jistém smyslu jej „odlehčoval“, ale zároveň zpestřoval. To samozřejmě zvyšovalo zájem jeho tehdejších diváků, kteří na příležitost ke smíchu nedočkavě čekali, a dodnes to dodává jeho hrám nenapodobitelnou bohatost přechodů. Zde už ovšem nemůžeme mluvit o interludiích v pravém slova smyslu, tak jako ne v případě předscén V + W aj.

JAKOUBEK ZE STŘÍBRA, JACOBELLUS

asi 1371 - 1429

Husitský kazatel, profesor pražské univerzity, přítel [J. Husa](#), účastnil se stanovení tzv. čtyř pražských artikulů, které vyhlašovaly svobodu hlásání slova božího, přijímání pod obojím (tj. chleba i vína), zákaz světského panování kněží a trestání smrtelných hříchů, basilejská kompaktáta z nich přijala jen přijímání pod obojím.

Jakoubek je autorem četných kázání a [traktátů](#), řady latinských prací a českého textu Výklad na zjevení sv. Jana. Byl jedním z čelných představitelů husitství těsně po Husově smrti, později ustupoval do pozadí.

JARMAREČNÍ PÍSNĚ

viz [kramářské písně](#)

HANUŠ JELÍNEK

1878 - 1944

Studoval francouzštinu v Praze a v Paříži na Sorbonně, učil na obchodní škole, byl zpravodajem Národních listů, později úředníkem ministerstva zahraničí. Do literatury vstoupil v devadesátých letech a postupně do třicátých let vydal něko-

lik sbírek, z nichž vyniká Konec karnevalu (1902), i **próz** (např. Sentimentalita mládí, 1902); psal pozoruhodné **eseje** (svazek Melancholické aj.).

Podstata Jelínkova významu však spočívá především v jeho díle překladatelském. Přeložil do češtiny více než padesát francouzských **próz** a zejména zpřístupňoval našim čtenářům francouzskou **poezii** (svazky Má Francie, Zpěvy sladké Francie, Nové zpěvy sladké Francie aj.). Pro Jelínka bylo pozoruhodné, že ačkoliv sám pocházel z generace spíše starší, překládal moderní francouzské autory (např. Ze současné francouzské poezie od **symbolismu** k **dadaismu**) a jeho výběr dával u nás možnost sledovat proměny francouzského básnictví. To mj. i ovlivnilo moderní poezii českou, hledající ve Francii své vzory. Naopak byl propagátorem naší kultury ve Francii, vydal např. francouzsky třísvazkové dějiny české literatury.

Jako básník patří Jelínek k téměř zapomenutým. Přečteme-li si Konec karnevalu, uvidíme, že ne tak zcela právem. Jeho verš není nijak průbojný, novátorský, má v sobě však jisté kouzlo.

ČESTMÍR JEŘÁBEK

1893 - 1981

Syn **Viktora K. Jeřábka**, právník, účastnil se první svět. války, po ní publikoval ve Zvonu, Cestě, v Lidových novinách, Rozpravách Aventina, Červnu, Hostu; patřil ke členům brněnské **Literární skupiny**. Ve svých literárních začátcích měl blízko k **expresionismu**, později k **psychologické próze**, psal však i **sociální romány**.

Po prvních prózách z dvacátých let, v nichž měly své místo i ryze fantaskní prvky (Výzva, Lidumil na kříži, Firma prorokova), a divadelních hrách (Cirkus Maximus, Nové vlajky) upoutal pozornost válečným románem Svět hoří (1927). Na rozdíl od autorů přistupujících k první světové válce s určitou postojovou zobrazivostí, byť u každého přirozeně jinou (např. **V. Van-**

čura, J. Hašek, K. Konrád, J. John aj.), Jeřábek především podává syrové zážitky jak z fronty, tak z válečných let v Brně, přičemž dosahuje, že realita sama nabývá značné působivosti.

V psychologických románech let třicátých (Pekelný ráj, 1930; Světlo na přidi, 1933; Cesta pozemská, 1935) se v obměnách vrací k problému, který tehdy zajímal a vlastně stále zajímá hodně prozaiků, totiž ke vztahu jedince a jeho okolí, ke způsobu, jakým člověk sám v sobě přijímá vlastní život buď jako daný či jako cosi, co on vytváří. Od těchto otázek, jež byly asi nejvíce blízké jeho vlastnímu postoji k světu, přešel v polovině let třicátých k historickým námětům, a to v **trilogii** z doby Přemyslovců Legenda ztraceného věku (1938 - 1939) a trojdílným románem Sága našeho rodu (1959) z doby knížete Václava a knížete Boleslava. Po válce vyšly jeho třisvazkové vzpomínky nazvané Zelená ratolest.

Zejména ve své psychologické a historické tvorbě se autor ukazuje především jako **epik** budující příběh, děj, zápletku, sled událostí, to, co čtenář mívá rád a očekával, tak tomu bylo i v jeho novelách. S výjimkou svých začátků nepřinášel do literatury tvárné výboje, chápal **prózu** především jako způsob, jímž lze představit jiné osudy, než na jaké je člověk zvyklý, a zároveň ho vést i k tomu, zda v těch jiných osudech není vlastně někde skryto kus jeho osudů vlastních.

VIKTOR KAMIL JEŘÁBEK

1859 - 1946

Moravský prozaik, původním povoláním učitel, první předseda Moravského kola spisovatelů, vydavatel časopisu Niva, psal do Zlaté Prahy, Vesny, Máje aj. Delší čas učil v Litomyšli a zde také začal literárně tvořit, zřejmě pod vlivem **A. Jiráska**.

Jeho oblíbeným tématem byly realisticky pojaté příběhy **žánrového realismu**, drobné maloměstské historie, ale také příběhy z vesnice, vycházející od devadesátých let 19. stol. převážně

v povídkových souborech (Obrazy života, Z minulých dob, Ze světa prostých lidí aj.), pokračujících až do konce let dvacátých 20. stol. (Špetka koření, Černý chléb, Trýzeň duše, Perun a jiné povídky, Magnáti Růžové ulice, Hospoda zbožných příkladů aj.). Jak je vidět z těchto příkladů, Jeřábek byl velmi plodný povídkář a měl i široký čtenářský ohlas. Uvádíme tu v souvislosti s **F. Heritesem**, že povídková četba v té době zejména ve sféře drobných **žánrových obrázků** plnila ve veřejnosti podobné poslání, jako dnes televize, a Jeřábek byl přesně ten autor, který čtenáře příliš nezatěžoval, ale také nepodléhal plané povrchnosti, v jeho povídkách se vždy našlo nějaké významové jádro.

Kromě nich vydal i řadu obsáhlejších románů (Anna Bystřická, Dobytí Podolan, 1898 a 1908), z nichž nejvýše asi stojí **Otcovství** (1932), zralá, vypravěčsky dobře zvládnutá **proza** z počátku třicátých let. Svým typem ovšem Jeřábek patří k autorům starší generace, z přelomu století, nikterak neusiloval sledovat moderní proudy české poválečné prózy.

Nebyl autorem hledačským, novátorským, přináleží spíše k těm, kterým se někdy říkalo s nádechem přezíravosti autoři pro „lidové“ čtenáře. Osudem takovýchto autorů ovšem bývá, že splní svou úlohu ve svém čase, a protože literatuře nerazili nové cesty, se svým časem odcházejí. Ne vždy je to tak v pořádku. V řadě případů, jako u Jeřábka, mají i dnešním čtenářům co říct.

JIDÁŠ

poč. 14. stol.

Z této české veršované skladby zpracovávající legendu o Jidášovi se dochovalo necelých 300 veršů. Přesto jde o literární památku velice významnou. Je pravděpodobné, že se jedná o část většího cyklu veršovaných skladeb z oné doby, a jde tedy mj. o doklad tehdejšího vyzrálého básnického jazyka, umožňujícího zvládat i náročné látky. Námětově Jidáš vychází z prozaických latinsky psaných **legend** Jakuba de Vora-

gine, takovéto přejímání a nové zpracování bývalo tehdy zcela obvyklé. Významné však je, že zlomky legendy o Jidášovi obsahují i narážky na domácí poměry (např. zavraždění krále Václava III.), že tedy nejde jenom o veršované zpracování předlohy.

Skladba byla zřejmě určena šlechtickému čtenářstvu či posluchačstvu, zachycuje i motivy bližší rytířskému světu než náboženské původní látce, např. scény z lovů, bitev apod. Z tohoto hlediska je zajímavé její srovnání s českou **Alexandreidou**. Pro nás je dnes dokladem nejstarší české epické poezie. Opravdu jenom dokladem, a to dost ojedinělým. Nemůžeme si totiž ani přesně představit, kolik literárních děl z oněch časů se ztratilo nebo bylo zničeno.

ALOIS JIRÁSEK

1851 - 1930

Pravděpodobně nejznámější a také nejplodnější český autor **historické prózy**, původně profesor dějepisu v Litomyšli a pak v Praze. R. 1917 podepsal Manifest českých spisovatelů, v němž se společně s jinými autory přihlásil k vytvoření samostatné republiky. Časopisecky publikoval ve Světozoru, v Osvětě, Květech, Zvonu, Zlaté Praze aj., a to i své rozsáhlejší prózy na pokračování.

Už jeho první texty ze sedmdesátých let (Viktora, Skaláci, Povídky z hor) ukázaly Jiráska jako výrazného autora **realistické prózy** s náměty z národních dějin, který se v mnohém odlišoval od svých předchůdců i současníků. Jednak ve smyslu literárním, stylistickou vyzrálostí, stavbou příběhu, jednak historickou poučeností, tím, že dějiny nejen zobrazoval, nýbrž také vykládal. To bylo ovšem něco zcela jiného než naopak později např. historické prózy **Durychovy**: Jiráskovi šlo ve většině případů o to, aby na dějovém příběhu čtenář poznal podstatu českých dějin, jak ji chápal on sám. Proto se také vedle próz **Filosofova historie**, Psohlavci, Na dvoře vévodském, vedle Sta-

rých pověstí českých, později divadelní hry Lucerna aj. soustředil od osmdesátých a zejména devadesátých let, kdy jeho tvorba vrcholila, především na tři období, jež pokládal v našich dějinách za rozhodující.

Prvním z nich bylo husitství (zejména **trilogie** Mezi proudy (1887-1890), dále román Proti všem (1893), trilogie Bratrstvo (1900-1909), nedokončený Husitský král, 1919 a 1920), druhým doba pobělohorská (román Temno, 1915) a konečně národní **obrození** (pětidílný román F. L. Věk, 1888 - 1906; čtyřdílná **kronika** U nás, 1896-1903). Jirásek kladl vysoko dobu husitskou a samotným názvem svého románu vyjádřil, jak se dívá na období po Bílé hoře. Druhým vrcholem českých dějin mu bylo národní obrození, které chápal v plném smyslu tohoto výrazu, tj. jako opětné zrození národa, jeho možností a perspektiv.

Ve všech svazcích této vrcholné tvorby Jirásek zřetelně odhaluje své tvůrčí postupy, jimž nelze upřít čtenářskou působivost. Samotné historické události se mu stávají totiž jakýmsi širokým dějovým pozadím, z něhož vystupují jednotlivé konkrétní postavy, prožívající vlastní osudy jakoby v průsečíku „dějinného“ a „osobního“. Tím dosahují přesně toho, oč autorovi šlo. Stávají se sice nositeli, abychom tak řekli, historického sdělení, určitého nadosobního významového poselství, tedy z hlediska poselství díla nejvlastnějšího důvodu toho, proč byly napsány, zároveň ale jsou lidmi „z masa a krve“, mají své vlastní radosti a starosti, lásky, zklamání, cíle, touhy, atd., jak je patrné zejména v F. L. Věkovi. Autor tak pozoruhodně zvládl základní problém staršího historického románu, který se táhl touto literaturou od dob W. Scotta.

Šlo o problém spočívající v tom, že historie byla buď jen kulisou, před níž se odehrávaly romantické osobní příběhy, či naopak, že postavy byly jen prostředníky, jakýmsi „tlampači“ k vyjádření historických tvrzení. Právě tímto pojetím postavy v **historické próze** pokročil dál od dob předchozích, a nové po-

jetí historické prózy po něm mohla přinést vlastně až už zmíněná tvorba **Durychova**, nemluvě o tom, že se k Jiráskově koncepci z řady důvodů i mimouměleckých později mnozí spisovatelé vraceli.

Jirásek patřil ve své době k autorům nejčtenějším, protože většina jeho tvorby vznikala na sklonku 19. stol. a počátkem století dalšího, lidé chápali, že tady nejde jenom o umělecký obraz z dějin a jejich příběhové ztvárnění, ale i o určitou proklamaci národních práv a historických souvislostí. Stejně působilo Jiráskovo dílo za nacistické okupace.

Od počátku padesátých let poskytlo ovšem Jiráskovi medvědí službu, že vzhledem ke svým sympatiím k husitství se velice shodl s dobovým pojetím dějin a stal se jakýmsi oficiálním, čítankovým historickým spisovatelem, přičemž nikterak nevadilo, že za svého života byl spíše pravicově orientovaným (určitou dobu byl i senátorem za národně demokratickou stranu).

Být v čítankách je jistě dobře, být čítankovým autorem a autorem oficiálním je ošidné. Jiráska to stavělo někam jinam, než kam skutečně patří, a čtenáře to spíše odrazovalo, než získávalo. Autor, který býval čten z nadšení, byl nyní čten z povinnosti. Nebo spíše vůbec. To však už pominulo a dnes může Jirásek opět hledat své čtenáře bez jakýchkoliv předsudků.

JISTEBNICKÝ KANCIONÁL **pol. 15. stol.**

Sborník husitských písní, nalezený na faře v Jistebnici, jedna z nejvýznamnějších památek **husitské literatury**. Obsahuje liturgické (= bohoslužebné) texty, písně zpívané při poutích, ale i koledy, bojové husitské písně apod. Většina z nich je zapsána česky, několik i latinsky. Řada písní je zajímavá tím, že touto dosti neobvyklou formou vlastně vysvětlují některé náboženské zásady husitství, např. přijímání podobojí. Kancionál

obsahuje písně pražanů i táboritů. Jsou zde mj. písně: Ktož jsů boží bojovníci, Povstaň, veliké město pražské.

Jako celek je Jistebnický kancionál svědectvím běžné, každodenní skutečnosti husitů, toho, čím žili a čím se zabývali. Je samozřejmě nedocenitelným dokladem nejen vlastního husitského hnutí, ale kultury jeho doby.

JAROMÍR JOHN

(vl. jm. Bohumil Markalous)

1882 - 1952

Prodělal první svět. válku, po ní působil jako středoškolský profesor, redaktor, univerzitní docent, **prozaik**. Často publikoval v Lidových novinách i jinde. Pod svým občanským jménem se věnoval zejména estetice užitého umění, bytové kultury a výtvarnému umění, pořádal četné přednášky, psal články, odborné stati apod.

Literárně tvořit začal už jako student, po prvních **prózách** upoutal knížkou pro mládež Listy z vojny, jež jsem psal svému synovi (1917). Skutečně strhujícím úspěchem, a to zcela oprávněným, byla jeho kniha Večery na slavníku (1920). John se tímto prozaickým svazkem povídek rázem zařadil mezi autory nejosobitěji ztvárňujícími válečné události, např. **V. Vančuru**, **J. Haška**, **V. Kaplického**, **K. Konráda** aj. Každý z nich se díval na válku z jiného uměleckého, ale často i společenského zorného úhlu. John v drobných příhodách snad přímo odpozorovaných a odposlouchaných ukazuje válku v zážitcích těch neprostších jednotlivců, a jeho kniha je mezi ostatními nepominutelná. Objevují se v ní prvky humoru i bolesti, zábavy i stesku po domově. Má svou pravdivost bezprostřednosti, kterou asi není možné ničím nahradit.

V dalších svých prózách, ať už kratších (Zbloudilý syn, 1934; Eskamotér Josef, 1946) nebo obsáhlejších románech (Výbušný zlotvor, časopisecky 1933 až 1934, knižně 1958; Estét, časopisecky 1935 až 1936, knižně 1970) se J. John soustředil na

zkoumání lidské povahy, lidského jednání a lidských vztahů. I když ho nemůžeme počítat plně mezi spisovatele tzv. **psychologické prózy**, protože jeho záběr zasahuje širěji i prostředí a společnost, ve středu autorova zájmu stojí vždy obraz lidských předností či slabostí, radostí či nezdarů. Spíše však slabostí a nezdarů.

Postavy Johnových knih jsou totiž lidé často od přírody podivní, jindy s patrnými povahovými kazy, určujícími zvraty jejich životní cesty. Např. hrdina novely Zbloudilý syn se za války projevuje sadisticky, pak žije zdánlivě počestně, posléze však je opojen nacismem a tím se v kruhu vrací, či přesněji, odhazuje svou přechodnou masku. Výbušný zlotvor je román o muži, kterého ničí auta. Estét je do značné míry románem ironizujícím to, čemu se sám autor (pod občanským jménem Markalous) věnoval, totiž estetiky, smyslu pro krásu, jež se zvrhá v plané estétství, což je vlastně hanlivý výraz pro totéž. Pozoruhodné je, že ačkoliv Výbušný zlotvor a Estét časopisecky vycházely v Pestrém týdnu, který byl hodně čtený, žádného nakladatele za autorova života tyto dva romány nezlákaly ke knižnímu vydání.

Působil zde pravděpodobně mj. náročný Johnův prozaický výraz. Tento autor většinou (snad všude, kromě Večerů na slavníku a knih pro mládež) nebudoval obvyklý sled děje, a tím kladl na čtenáře značné požadavky. Je tomu tak i v nejlepším díle tohoto jeho období, v románu Moudrý Engelbert (1940), jehož hrdina je poznamenán neschopností vyrovnat se se složitostmi a nástrahami života a kde prostřednictvím úryvků z dopisů, dokumentů aj. vstupují do prózy i postupy známé později z **literatury faktu**. Po r. 1945 obdobně v obsáhlém románu Pampovánek (1948), kde se mladý muž sám trestá za to, že „zhřešil“ amputací té části svého těla, jež se hříchu dopustila, dále v Hondovi Cybulků i v autorových kratších prózách.

Zatímco Večery na slamníku takřka zlidověly, snad i proto, že tragické prvky se tu vyváženě střídají s humornými situacemi, většina ostatní Johnovy tvorby zůstala proto vyhrazena spíše intelektuálnějším čtenářům, schopným ocenit např., jak autor v Hondovi Cybulků (román vyšel posmrtně a nedokončen), psaném rýmovanou prózou, dává nový smysl některým prvkům **jarmarečních písní**.

Celkově je totiž pro toho spisovatele důležité, co bychom nazvali „podtextem“: vlastní význam díla je skryt pod svrchní příběhovou vrstvou a čtenář jej musí sám najít. Jako by protiváhou tohoto Johnova prozatérství jsou jeho knihy pro děti a mládež, např. Tátovy povídačky, román Rajský ostrov (1940), zejména pak jeho známá adaptace Cervantesova románu (Miguel de Cervantes, 1547 - 1616, Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha) Příběhy Dona Quijota.

JOSEF JUNGSMANN

1773 - 1847

Jako představoval **J. Dobrovský** nejvýznamnější osobnost prvního období českého národního **obrození**, byl jí v období druhém J. Jungmann. Základní posun mezi Jungmannem a Dobrovským (či jinak, mezi prvním a druhým obdobím obrození) spočíval v tom, že Jungmann a obrozenci shromáždění kolem něho měli už plnou důvěru v možnost znovuvzkříšení české řeči a literatury, a dále, že samo češství už chápali nikoliv pouze vymezené místopisně, ale skutečným užíváním českého jazyka, čtením české literatury atd. Tento posun by samozřejmě byl nemožný bez předchozích zásadních prací Dobrovského. Vedl nicméně k dalšímu zvýšení národních aktivit, k většímu okruhu těch, kteří společně s J. Jungmannem o novou českou národní kulturu usilovali.

Jungmann k tomu přispíval především jako jazykovědec. Jeho pětisvazkový Slovník česko-německý, na němž se účastnilo i několik spolupracovníků, se stal základním dílem pro jazyko-

vou zásobu nové češtiny až po současnost. Jungmann v něm musel např. řešit nepřítomnost některých výrazů v jazyce tvorbou **neologismů** nebo odvozováním dalších slov od stejného základu, přičemž projevil neobyčejný cit pro přirozeného ducha jazyka, který později chyběl mnoha tzv. „brusičům“. Slovník česko-německý vycházel v letech 1834 - 1839, s potřebou bohatší jazykové zásoby se však jeho tvůrce setkal i jako překladatel (hlavně Francois R. Chateaubriand 1768 - 1848, Atala; John Milton, 1608 - 1674, Ztracený ráj, překládal však i básně J. W. Goetha, 1749 - 1832, F. Schillera, 1759 - 1805, Voltaira, 1694 - 1778, z ruštiny přeložil **epos** z 12. stol. Slovo o pluku Igorově, aj.), a v omezené míře jako autor (sám napsal pouze několik básní).

Propojenost jazyka a literatury, kterou pociťoval **Dobrovský**, byla vlastní i Jungmannovi, proto napsal Historii literatury české (1825), kde podal i členění české literatury do sedmi období, podobně jako Dobrovský cenil vysoko tvorbu pozdní **renaissance**, tzv. „zlatý věk“ veleslavínské doby. Značný vliv na obrození jeho časů měla studie O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české, v duchu **klasicismu** chápal výraz „klasický“ jako totožný s výrazem „dokonalý“.

Významným rysem J. Jungmanna a celého druhého období obrození bylo i větší obrácení k veřejnosti. Nejen že začal vycházet první český vědecký časopis Krok, ale sám Jungmann dbal o šíření znalostí národního jazyka a literatury i pochopení pro ni. Způsobem blízkým tradiční formě **sporu** napsal dvě stati O jazyce českém, v nichž proti sobě stojí přívrženci českého a německého jazyka, hlavně však vydal příručku Slovesnost aneb Sbírka příkladů s krátkým poučením o slohu (1820), která sloužila později jako učebnice na gymnáziích. Právě svým zájmem o popularizaci myšlenek obrození připravoval J. Jungmann půdu pro jeho třetí období o nic méně než svou prací badatelskou.

MARTIN KABÁTNÍK

? - 1503

Nebyl to ani spisovatel, ani učenec, nýbrž prostý krejčí, který dokonce neuměl číst a psát. Z podnětu jednoty bratrské však podnikl v letech 1491 - 1492 pozoruhodnou výpravu Malou Asií a do Egypta, a po návratu zážitky z ní nadiktoval. Kniha Cesta z Čech do Jeruzaléma a Egypta vyšla až po jeho smrti a je dodnes zajímavá tím, že Kabátník se na všechno díval obyčejnými očima českého člověka, vše srovnával s domovem a posuzoval podle měřítek, na něž byl zvyklý. Kabátník se nepouští ani do složitého náboženského uvažování, ani do historických souvislostí, jenom vypráví, co viděl. Tím se dosti liší od jiných cestopisů ze 16. stol., většinou šlechtických osobností, např. [Kryštofa Haranta](#) a [Václava Vratislava z Mitrovic](#), či vzdělanějších autorů, např. [Oldřicha Prefáta](#).

Je to vskutku prosté vyprávění, zápis toho, s čím se setkal člověk, kterého nikdy ani nenapadlo, že by se dostal tak daleko od rodné Litomyšle, který ani neznal jazyky zemí, jimiž procházel, který se jenom díval. Právě to však dává jeho cestopisu trvalou svěžest a místy i jakési kouzlo nechtěného.

JOSEF VLASTIMIL KAMARÝT

1797 - 1833

Kněz, obrozenecký básník a sběratel lidové poezie, patřící k oné druhé vlně národního [obrození](#), jež se snažila vytvářet takřka z ničeho opět českou poezii. Kamarýt pod vlivem [F. L. Čelakovského](#) obrátil svou pozornost k činnosti [folkloristické](#), sbíral hlavně písně náboženské (České národní duchovní písně, 2 sv.; 1831 a 1832), psal do České včely, Rozmanitostí, Čechoslava aj.

Vlastní jeho tvorba byla [lidovou slovesností](#) dost ovlivněna (sbírky Smíšené básně, Písně v národním českém duchu, Pomněnky; 1822, 1833, 1834), ale zároveň se snažil do těchto básniček vložit cosi svého. Většinou to byla výchovná tenden-

ce, moralizování, vlastenecký duch. Dnes jsou Kamarýtovy verše podobně jako básně **Puchmajerovy** či **Hněvkovského** spíše dokladem upřímného úsilí než básnického talentu, ale platí o nich, co zde je řečeno právě u Hněvkovského: Smát se jim bude jen hlupák.

VÁCLAV KAPLICKÝ

1895 - 1982

Bojoval v první světové válce, vstoupil do legií, dostal se do sporů s jejich velením a byl vězněn v Gornostaji, po návratu do Čech pracoval jako redaktor, psal hlavně do Obrody, Národní politiky, později především do levicových časopisů. Jeho první velký román, **Gornostaj**, líčící boj legií i rozpory v nich a vyhraněně zaměřený proti idealizaci legií, vyšel až v polovině třicátých let, po řadě **próz** ovlivněných Kaplického žurnalistikou (Princezna z Košíř, Bomba v parlamentě a dalších) a autor v něm tvůrčím způsobem uplatnil některé rysy **literatury faktu**. Gornostaj představoval jeho rozhodující dílo předválečné doby, i když vzbudil, jak ostatně Kaplický jistě očekával, mnoho odporu, polemik a nesouhlasu.

Gornostajem se stává tento spisovatel nepominutelný v české literatuře, co do počtu vydaných knih leží však těžiště jeho tvorby v době pozdější. V okupačních letech vydává své romány Pozor, zlý člověk! (1941), Ještě nehřmí (1942), Něžný manžel (1943) aj., v nichž se objevuje místy tón humorný, místy satirický. Publikuje ale také svou prvou velkou **historickou prózu**, román Kraj kalicha (1945).

Na něj navázal řadou rozlehlých historických próz z let padesátých (Čtveráci, Železná koruna, Smršť, Rekruti, Zaťatá pěst). V těch sahal nejčastěji k námětům selských bouří, povstání a odporu proti vrchnosti, v posledním z nich čerpal z událostí r. 1848. Širokým **epickým** záběrem a často s použitím kronikářských postupů usiloval o zobrazení historické síly mas, o vyjádření jejich postavení jako skutečného nositele dějin. Li-

terárně se zde zřetelně hlásil k [Jiráskovu](#) pojetí historické beletrie, přičemž v pojetí událostí samotných byl bezpochyby ovlivněn dobovými postoji. Tento vliv do značné míry vyvažoval širí příběhů, kresbou postav a jejich osudů, dramatickostí svého tvůrčího stylu. Nicméně přesto působí po předchozím vývoji české [historické prózy](#) tyto jeho knihy málo svébytně.

V r. 1963 však vydal další historickou prózu, která se i díky filmovému zpracování stala značně populární: *Kladivo na čarodějnice*. Její úspěch nicméně asi nelze přisuzovat jen filmu. Kaplický tu totiž po předchozích „ilustracích dějin“ dosahuje skutečně působivého vyjádření velkého dramatického střetu, toto jeho dílo přesahuje k trvalým otázkám etickým i mezilidským. V Táborské republice (1969) se sice vrátil ke svému předchozímu pojetí historického románu, v letech sedmdesátých se ale jeho literární projev opět uvolňuje v prózách jako *Nalezeno právem*, *Veliké theatrum*, v r. 1980 *Život alchymistův* aj.

I tak však zůstává Gornostaj nejbezprostřednější autorovou tvůrčí výpovědí. Je to kniha silně osobně zaujatá a není třeba s ní ve všem souhlasit. Je to však dílo, v němž je autor sám sebou, a o to asi v literatuře jde vždy především.

JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC

(vl. jm. Antonín Jiří Karásek)

1871 - 1951

Básník blízký [A. Procházce](#) a [Karlů Hlaváčce](#), jeden z představitelů české [dekadence](#), tak důsledný ve svém tvůrčím aristokratismu, že si pro literaturu doplnil jméno šlechtickým predikátem, ačkoliv povoláním byl poštovní úředník. Spoluzakladatel časopisu *Moderní revue*, který byl jakýmsi centrem dekadentů.

Dekadenty si však nemůžeme představovat v doslovném překladu slova jako „úpadkové“ autory. Šlo většinou o básníky a prozaiky mající už dost [epigonů ruchovců](#) a [lumírovců](#), jakých

v té době bylo třináct do tuctu. Byli vzdělaní, měli evropský přehled, imponoval jim francouzský **symbolismus** a např. autoři jako Polák Stanislaw Prybyszewski (1868 - 1927), Angličan Oscar Wilde (1854 - 1900) apod., lákaly je pocity marnosti, bezútěšnosti, beznaděje, bezpochyby i v reakci na povrchní sladkost a líbivost části **poezie** starší generace. Pro ně byla poezie něčím jiným, byla výrazem ducha, inspirace, vnuknutí, neměla usilovat o široký čtenářský ohlas, ale vyjádřit zásadní otázky lidského bytí, pomíjivost jsoucna, prchavé okamžiky, ducha čehosi nadosobního a metafyzického.

Odpor **k epigonům** měli dekadenti společný s **buřiči**, šli však na věc z druhé strany a přirozeně s menším ohlasem, který je ani příliš nezajímal. Své tvůrčí uspokojení hledali sami v sobě a mezi sebou. To způsobilo, že o českých dekadentech můžeme číst v knihách o literatuře, ale málokdy se s nimi setkáme. Naše škoda. V Karáskových sbírkách vydaných v letech 1893 až 1900 (např. Zazděná okna, Kniha aristokratická, Písně tulákovy o životě a smrti), ale i v **prózách** (**Mimo život**, 1890; **Gotické duše**, 1900; kde se hlásí k odkazu **J. Arbesa**) najdeme obrazy, které nás nenechávají lhostejnými.

Pod jednou podmínkou. Že toto dílo nebudeme číst jako obrázkový časopis, ale s upřímnou vůlí nechat se unášet tu představami, tu přeludy.

KAREL IV.

1316 - 1378

Český král, římský císař, syn Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny, vzdělaný panovník, za jehož vlády zažilo České království nebývalý rozkvět. Zakladatel pražské univerzity, nechal vybudovat Karlův most, Nové Město, řadu kostelů a klášterů atd. atd. Karel IV. byl i literárně činný, sám sepsal např. Legendu o sv. Václavu, sbírku latinských **traktátů** (Moralitates), Korunovační řád aj.

Nejvýznamnější jeho dílo je latinský vlastní životopis **Vita Caroli** (Život Karlův), v němž píše o tom, v jak zbláznělém stavu zemi převzal a jak usiloval o její povznesení. Novočeský překlad Karlových pamětí dává víc než historické publikace nahlédnout do povahy, myšlení a životních ideálů této osobnosti našich dějin, ale také do něčeho, nač se u korunovaných hlav obvykle nemyslí: do jeho vnitřních pochyb, námahy a překážek, s nimiž se musel potýkat. Až teprve když si přečteme Karlův vlastní životopis, poznáme, jak velký muž to byl a jak to neměl snadné.

KATOLICKÁ MODERNA

V proudech **moderny** devadesátých let 19. stol. má vlastní postavení Katolická moderna, v jejímž čele stál básník a kněz **Sigismund Bouška** (např. Legendy, Duše v přírodě). Katolická moderna měla svůj vlastní manifest Niva (1895) a její program se postavil proti tradici dosavadní katolicky zaměřené literární tvorby, která byla příliš mravoučná, výchovná, umělecky nevýrazná, **v próze** zřetelně směřující k náboženskému poučení, v poezii příznačná více veršováním než verši.

Katolické moderně šlo o to, aby se nějak vyrovnala s novými proudy světové literatury i s novými směry u nás, nepochybně na ni působilo, že např. ve Francii se alespoň přechodně někteří významní básníci (např. Charles Baudelaire či Paul Verlaine) přimkli ke katolicismu. Katolická moderna vydávala časopis Nový život (1896 - 1907), její autoři psali do Obzoru, a bohosloveckého časopisu Muzeum a publikovali v revui Hlídka literární.

Vedle Sigismunda Boušky byli jejími nejzajímavějšími autory Xaver Dvořák (1858 - 1939) a Karel Dostál Lutínov (1871 - 1923), který i redigoval Nový život. Autoři Katolické moderny však navazovali výrazově spíše na **Vrchlického** či lidovou poezii, novost básnictví jejich francouzských vzorů jim byla vzdálena, proto jejich snahy nebyly příliš průkazné. Literárně výraz-

nějšími osobnostmi byli nepochybně autoři, kteří s Katolickou modernou pouze sympatizovali, jako např. [O. Březina](#), [J. Zeyer](#), [J. Š. Baar](#). Přesto však Katolická moderna sehrála důležitou úlohu: zřetelně se distancovala od starší, účelově pojaté katolické literatury, a připravovala tak půdu mladším autorům [katolického směru](#).

KATOLICKÝ SMĚR

Na rozdíl od [avantgardy](#), [proletářské poezie](#), [poetismu](#), [sur-realismu](#) aj. nemá tvorba katolických autorů prvé poloviny 20. stol. pevné označení: přestože se mnoho katolicky orientovaných spisovatelů hlásilo k [ruralismu](#), neboť venkov se jim jevil jako nejpevnější a nejjistější zázemí víry, není možné ruralismus zevšeobecňovat na všechny katolicky zaměřené autory. Proto se hovoří obecněji o katolickém směru, případně o katolickém proudu. Jeho tvůrčí možnosti ovšem končily rokem 1948, po němž byla řada katolických autorů perzekvována nebo přinejmenším přestali vycházet, případně si museli jako [J. Čarek](#) a další hledat ideově neutrální prostor v dětské literatuře.

Po nepříliš úspěšném pokusu [Katolické moderny](#) zůstal její zásadní přínos v tom, že katolicky zaměření autoři hledali nový způsob vyjádření svého přesvědčení, že boží řád na zemi je silnější než nedostatky, kterými je člověk ve své povaze obdařen, a že samy lidské slabiny jsou projevem boží vůle, že smysl lidství spočívá v přijetí této boží vůle a v hledání takových duchovních hodnot, jež by byly silnější než omezenost člověka. Zde byl zásadní zvrat nové katolické tvorby proti 19. stol.: v něm věřícím autorům stačilo přesvědčovat čtenáře, aby přijali katechetní (katechismus = stručné vyložení základních pouček náboženství) pravidla víry, nyní šlo právě o hledání této víry, vnitřní zápas o ni.

Bezpochyby tu působila i zkušenost první svět. války, i když jinak než např. u [buřičů](#) nebo [avantgardy](#): zatímco nekatoličtí

autoři chápali hrůzy války jako selhání lidské společnosti, katoličtí spisovatelé si je uvědomovali přirozeně také, viděli v nich však boží zkoušku člověka a v jistém smyslu potvrzení, že pozemský život není konečným naplněním lidského bytí.

Nová katolická literatura 20. stol. nalézala potvrzení této myšlenky ve dvou rovinách. Jednak právě v prostém, chudém a dělném venkovském životě, jehož určitá neměnnost a pravidelnost je nejlepším prověřením síly člověka snášet svůj zdejší osud pro život věčný (např. [J. Čarek](#), [J. Čep](#), [F. Křelina](#)), jednak v samotné nejtěžší zkoušce člověka, jíž je smrt, v tomto „okamžiku pravdy“. Tato druhá rovina vedla značnou část katolických autorů (např. [J. Deml](#), [J. Durych](#), [K. Schulz](#), v poezii zejména [J. Zahradníček](#)) ke zvýšenému zájmu o [baroko](#), v němž bylo vědomí smrti pociťováno v podobných rozměrech, ale také k návaznosti na duchovní obrazové pojetí např. [O. Březiny](#), v próze na [J. Zeyera](#). Nalezneme ovšem katolické autory, u nichž se oba tyto rysy prostupovaly (např. [V. Renč](#), [B. Reynek](#)). U řady z nich jsou zřetelné rysy [symbolismu](#) či [expresionismu](#), umožňující jim, co bylo pro ně nejpodstatnější: obrazově bohaté a působivé vyjádření jejich vnitřního světa, zaměření na duchovní hodnoty člověčenství, přesahující nejen hranice jednotlivce v řádu celého lidstva, ale i hranice pozemského života.

Právě toto zaměření na hodnoty duchovního rázu způsobovalo, že ke katolickému směru měli přinejmenším v některých svých sbírkách blízko i autoři, kteří k němu programově nepatřili (např. [F. Halas](#), [V. Holan](#), [V. Závada](#), ale po druhé svět. válce i řada autorů mladších). Po r. 1948 byl ovšem katolický směr prohlášen za ideově scestný, řada jeho autorů byla uvězněna, jako např. J. Zahradníček, jiní nesměli publikovat, a vliv tohoto literárního hnutí na další literární skutečnost se projevoval jen nepřímo a nepřiznaně, i když např. u Holana, Závady i některých mladších autorů byl patrný.

V souvislosti s katolickým směrem nemůžeme však pominout jeho dva hlavní teoretiky, literárního kritika Bedřicha Fučíka (1900 - 1984) a historika Zdeňka Kalistu (1900 - 1982), ani časopisy, v nichž autoři tohoto směru nalézali nečastěji prostor (Akord, Rozmach, Řád, Listy pro umění a kritiku, Tvar). Nemůžeme však pominout ani působení Josefa Florianana (1873 - 1941), středoškolského profesora a redaktora Nového života, časopisu [Katolické moderny](#), který se od r. 1913 ve svém rodišti Stará Říše (nedaleko Telče) věnoval nakladatelské činnosti. Zde, v jeho malém venkovském vydavatelství, vyšlo postupně 140 knih, 131 sborníků a řada výtvarných publikací. Florianovy edice se vyznačovaly důrazem na krásnou podobu knihy a souvisely těsně s katolickým směrem v literatuře té doby. I když převahu v nich tvořily práce vzdělávací a teologické či překlady katolických autorů francouzských a německých, vyšly zde vedle starší české slovesnosti také např. knihy [J. Dem-la](#), [J. Durycha](#) a [K. Schulze](#).

KLASICISMUS

Toto slovo pochází z latinského classicus, kde znamená vynikající, vzorový. Výraz klasicismus se nám pak může poněkud plést s výrazy „klasika“, „klasický“, které ovšem mají při stejném původu jiný význam. Klasická, klasický znamená vše, co je ve své oblasti vynikající a vzorem, takže můžeme mluvit o „klasické české literatuře 19. stol.“, ale klasikou jsou třeba i Beatles. Klasicismus a klasicistní či klasicistický však znamená určitý umělecký směr, který působil v umění 17. a 18. stol. nejprve v návaznosti na [renesanci](#) jako samostatný proud, později jako směr souběžně s [preromantismem](#) přijímající myšlenky [osvícenství](#).

Do jeho názvu se ovšem ono latinské „classicus“ nedostalo náhodou. Pro klasicismus, který se opíral o víru v lidský rozum, bylo příznačné, že se hlásil ke starověkým klasickým vzorům, ke střízlivému, přemýšlivému řešení, k pevným pravidlům,

jež se dají rozumem zdůvodnit. Nápadně je tento rys klasicismu vidět v architektuře, která je vždy přesná, spolehlivá, vyrovnaná a uspořádaná, vedle např. **baroka** možná právě proto až strohá. Ale svou obdobu má i ve slovesném umění, usilujícím o tvarovou kázeň, o výrazovou čistotu a jednoduchost. Zde se vracejí myšlenky řeckého filozofa Aristotela (384 či 383 - 322 či 321 př. Kr.), který stanovil pro umění přesný řád, dělil je na „vyšší“ a „nižší“, odmítal směšování různých žánrů, stylů apod. Na klasicismus 18. stol. působil také francouzský filozof René Descartes (1596 - 1650, např. Rozprava o metodě) a jeho racionalismus, což je výraz od latinského slova ratio, znamenajícího opět rozum. Do uměleckých programů literatury převedl myšlenky klasicismu Francouz Nicolas Boileau (1636 - 1711, Umění básnické), a ve Francii se klasicismus také nejvíce prosadil.

Předními klasicistickými spisovateli 17. stol. byli dva autoři **tragédií**, Pierre Corneille (1606 - 1684, např. Cid, Horatius aj.) a Jean Racine (1639 - 1699, např. Faidra), a jeden autor **komedií**, Molière (vl. jm. Jean-Baptiste Poquelin, 1622 - 1673, např. Lakomec, Tartuffe, Měšťák šlechticem, Misanthrop, Škola pro ženy, Učené ženy, Zdravý nemocný aj.). Zajímavé je, že zatímco Molière se stále často hraje, Corneille a Racine takřka nikoliv. V tragickém **dramatu** je pro dnešního diváka rozumová strohost asi strohá až příliš, naproti tomu Molière ji přes všechna pravidla klasicismu často překračoval. Z dalších klasicistických literátů Francie je stále živý La Fontaine (1621 - 1694, **Bajky**), z novějšího klasicismu, vznikajícího už pod vlivem osvícenství, je bezpochyby nejvýznamnějším představitelem filozof a spisovatel Voltaire (vl. jm. Francois-Marie Arouet, 1694 - 1778, Candide aj.), vedle něho **dramatik** Pierre Beaumarchais (1732 - 1799, např. Lazebník sevillský, Figarova svatba).

O klasicismu, přesněji řečeno „výmarském klasicismu“, se však také hovoří v souvislosti se zralou tvorbou německých autorů J. W. Goetha (1749 - 1832), F. Schillera (1759 - 1805),

G. Lessinga (1721 - 1781). Tito tvůrci (viz [preromantismus](#)), kteří začínali s myšlenkami hnutí „Sturm und Drang“ (Bouře a vzdor), dosáhli ve svých vrcholných dílech (např. Goethe v Ifigénii na Tauridě či ve Faustovi, Schiller v [trilogii](#) Wallenstein aj.) čistého výrazu, který je zároveň klasický a zároveň klasicistický. V ruské literatuře klasicismus ovlivnil Michaila V. Lomonosova (1711 - 1765).

Na českou literaturu působil klasicismus v době národního [obrození](#), např. na [P. J. Šafaříka](#) a [V. Tháma](#), jeho zastáncem byl však i [J. Jungmann](#), [Š. Hněvkovský](#), [J. Puchmajer](#) a [J. Kollár](#).

ANTONÍN KLÁŠTERSKÝ

1866 - 1938

Připomínáme si jej jako jednoho z nejznámějších [epigonů J. Vrchlického](#), autora bezpočtu básnických sbírek, jejichž názvy není třeba uvádět, ale i několika veršovaných knížek pro děti. Klášterský je přímo vzorovým příkladem autora, který si s literární činností nedělal moc tvůrčích starostí. V každém případě měl literaturu rád, byl jí oddaný, staral se o literární spolek Svatobor, účastnil se založení spisovatelského spolku Máj atd. atd., ale ve svých vlastních knihách nijak nevynikl. Celkem snadno pochopil způsob, jímž píše [poezii](#) Vrchlický či [Sládek](#), a řídil se jejich vzorem, který rozměľňoval, sentimentalizoval, ve vlastních básních opakoval, co řekli jiní před ním lépe. Stal se tak na přelomu století téměř symbolem toho, co nesnášeli na jedné straně [dekadenti](#), na druhé [buřiči](#). Tzn. symbolem planého veršování bez vlastního uměleckého smyslu. Stačí si přečíst pár jeho básniček, a pocítíme to sami. (Na tomto CD najdete sbírku [Sonety tiché pohody](#))

Nic však není tak jednoduché. Klášterský měl své skutečné literární zásluhy jako překladatel, zejména anglické a dokonce i americké (u nás do této doby takřka neznámé) poezie, dokončil překlad celého Shakespeara, s nímž začal [J. V. Sládek](#).

VÁCLAV KLIMENT KLICPERA

1792 - 1859

Profesor na gymnáziu v Hradci Králové (kde učil i J. K. Tyla), potom v Praze, jeho žáci byli např. V. Hálek, J. Neruda, J. V. Frič, G. Pfeleger-Moravský, A. V. Šmilovský aj. Psal vlastenecké verše, deklamovánky apod., také vlastenecké povídky se vzrušujícím dějem, jakoby navazující na tradici rytířské povídky, často však předcházející **romantismus** (Točník). Ale podstata jeho díla je jinde.

Bez přehánění se dá říct, že Klicpera stál u zrodu českého divadla v druhé fázi **obrození**, ještě před J. K. Tylem a dalšími. Tylova osobnost později Klicperův význam zastínila, jak to bývá, Tyl se prostě stal „reprezentantem“ a Klicpera jaksí ustoupil do pozadí. Jeho doba ho cenila bezpochyby výše, než kolik se o něm ví dnes.

Přitom nejlepší Klicperovy **komediální** hry (Divotvorný klobouk, 1821; Rohovín Čtverrohý, 1830; Každý něco pro vlast, 1835) se však objevují na jevištích stále a stále s diváckým úspěchem. Byl v nich asi šťastnější než v hrách historických, v **dramatech** (Soběslav, Blaník, Boleslav), v nichž splácel svou daň snaze vylíčit národní minulost co nejbarvitěji. Ani zde se však nebrání komediálními prvky, a hlavně je vlastně prvním českým **dramatikem**, který dovede hru vystavět, jak svědčí zvláště zřetelně Hadrián z Římsů (1843). Ostatně: E. F. Burian provedl ve svém „Děčku“ **adaptaci** Klicperovy hry Každý něco pro vlast a jeden z nejznámějších moderních českých skladatelů Bohuslav Martinů (1890 - 1951) použil jeho hry Veselohra na mostě jako **libreta** pro svou stejnojmennou operu.

BENJAMIN KLIČKA

1897 - 1943

Lékař, přítel V. Vančury, začínal r. 1921 jako básník, ale hned po prvé sbírce se věnoval **proze**. Zpočátku byly jeho povídky (Vzpouza nosičů, Pestré osmero) laděny spíše **lyricky**, Klička

se představoval jako autor lidské intimity, dojmů a nálad. Od sklonku dvacátých let však u něho převládá cosi, co bychom mohli přibližně nazvat pohledem od postav k jejich prostředí. Jednotlivé osudy dostávají širší společenský rámec (a tím i svým způsobem vysvětlení), jsou vsazovány do souvislostí, přičemž autor uplatňuje i postupy **psychologické prózy**.

Je to patrné už v dějově i výrazově pozoruhodném románu **Divoška Jaja** (1925), kde se u Kličky také poprvé objevuje stylizický vliv **Vančurův**, ještě zřetelněji potom v povídkách **Pest-ré osmero** a v **trilogii** **Generace** (*Jaro generace*, 1928; *Jedovatý nůž*, 1932; *Na vinici Páně*, 1938), v níž se autor vyrovnává s obdobím po první svět. válce a s tehdejšími celoevropskými myšlenkovými zmatky, nepřímo umožňujícími nástup fašismu. Generací se dostáváme k autorově tvorbě let třicátých. Z této doby je v popředí jeho román *Ejhle občan!* (1934), reagující na hospodářskou krizi, a vskutku vrcholným autorovým dílem je román *Do posledního dechu* (1936), příběh smrtelně nemocného člověka, který se nechce své chorobě vzdát. Oba tyto romány v sobě nesou sociální hledisko své doby, působící dnes poněkud odtažitě, ale i v nich stojí v popředí lidské osudy.

V Kličkově tvorbě je pravděpodobně nejbarvitější a pro současného čtenáře nejvděčnější román *Divoška Jaja*, příběh mladé černošky, která se po válce dostává do Paříže a vyrovnává se s evropskou civilizací. Nebo, z jejího hlediska, spíše „civilizací“ v uvozovkách. V současné době, kdy se tolik hovoří o třetím světě, globalizaci atd., dostává tato Kličkova próza pozoruhodný ráz jasnozřivosti a určitě nezestárla.

LADISLAV KLÍMA

1878 - 1928

Jedna z nejpozoruhodnějších, ale také nejsložitějších osobností české kultury z období kolem první svět. války. Jako mladík opustil gymnaziální studia a živil se příležitostně. Občas něco napsal (do *Tribuny*, *Českého slova*, *Práva lidu*, *Filozofic-*

kého ruchu, Pramenu, Tvorby), občas našel přechodné zaměstnání (řidič, hlídač). Veškerý jeho zájem se však soustředil k filozofii, v níž na něho působil Arthur Schopenhauer (1788-1860, např. Svět jako představa) a Friedrich Nietzsche (1844-1900), od jejich myšlenek se dopracoval k naprosté životní skepsi, k popření možností poznání, jistot a jakéhokoliv řádu života.

Na rozdíl od jiných filozofů, kteří podobné myšlenky jen hlásali v pohodlí svých vysokoškolských pracoven, Klíma je vzal za své a opravdu podle nich žil. Přijímal svou často až bezhraničnou chudobu, opuštěnost, samotou, a byl přesvědčen, že jen v takovýchto podmínkách člověk, nezátížený jakýmkoliv balastem, může uvolnit své duchovní možnosti, protože jinak se jaksi sám „vyplýtvá“ na shánění peněz, kariéry, společenského postavení atd. atd.

Literárně tvořil (myslíme nyní **beletrii**, nikoliv jeho filozofické stati a úvahy) Klíma málo. Próza pro něho byla především čím-si, do čeho promítl svou filozofii, obvykle s notnou dávkou sarkasmu, ironie, absurdity. I přímo výsměchu. Jeho **prózy** Soud boží a Utrpení knížete Sternenhocha ze sklonku dvacátých let (obě vyšly v roce autorovy smrti) jsou však příkladem ducha, který se nezastavil v půli cesty.

KAREL KLOSTERMANN

1843 - 1923

Autor **venkovské prózy**, námětově čerpající prakticky výhradně ze Šumavy. Občanským povoláním byl redaktorem ve Vídni a v Praze, profesorem na něm. reálce v Plzni. Protože se narodil ve Vídni, kde původně žil a studoval lékařství, není divu, že psát začínal německy. To se však týkalo jen jeho prvé povídkové knihy. Už svůj románový **debut V ráji šumavském** vydal na počátku devadesátých let česky, a možno říct, že jím předurčil celou svou další tvorbu.

K. Klostermann je autor, který se dokonale „našel“ v poměrně úzce vymezeném prostoru, jehož se držel celý život a

z něhož neuhýbal. To mu umožnilo jít do hloubky. Od prvního svého česky psaného románu V ráji šumavském (1893), o rok později vydaném románu Ze světa lesních samot (1894) a povídek V srdci šumavských hvozdů (1896) zůstal Šumavě věrný i v celé řadě povídkových souborů nebo větších **próz** psaných od počátku 20. století (např. Pošumavské rapsodie, 1909; Urvané listy, 1908; Ze šumavského Podlesí, 1908; román Mlhy na blatech 1909, což jsou jen příklady jeho knih nejznámějších) a jen zcela výjimečně se při hledání svých námětů obrátil jinam. Líčí především přírodu, ale i všední život venkovanů svého kraje, jemuž je hluboce oddán. Nevyhýbá se přitom ani motivům sociálním, chudobě, vedoucí často k vystěhovalectví, ani otázce národnostní, soužití Čechů s Němci. Jeho obraz přírody je vyvážený s kresbou postav a jejich osudů. Dobu daleko pozdější předjímá tím, že příroda pro něho není jen prostředím, v němž se cosi „odehrává“, ale čímśi, co k člověku neoddělitelně patří, čeho je třeba si vážit, co je třeba chránit a k čemu je třeba mít vztah.

Klostermannova námětová vyhraněnost mu dává v naší literatuře zvláštní postavení. Je to **prozaik**, kterého prostě budou vždy rádi číst ti, které láká jeho tematika, kteří mají nějaký vztah k Šumavě, jež tohle vše zajímá. Ostatní kolem jeho díla přejdou mlčky. Klostermann však není autor pouze či vyhraněně regionální. Jeho líčení přírody patří v naší literatuře k vrcholným a může zaujmout i toho, kdo na Šumavě není zrovna doma.

JOSEF KNAP

1900 - 1973

Po studiu filozofie byl pracovníkem Národního muzea, za okupace totálně nasazen, v letech 1951 - 1955 protiprávně jako jeden z vůdčích představitelů **ruralismu** uvězněn, od r. 1956 pracoval v Památníku národního písemnictví. Publikoval mezi oběma válkami v Ruchu, Cestě, Hostu, Rozhledech, Brázdě aj., redigoval časopis Sever a východ, věnoval se i literární kri-

tice (např. Alej srdcí) a dějinám divadla (např. Umělcové na pouti z r. 1961). Redigoval také sborník Básníci selství (1932), do něhož přispěli přední **ruralisté**, např. J. Čarek, J. Čep, F. Křelina, A. C. Nor aj.

Ve svých raných **prózách** byl ovlivněn **Šrámkovou** citovostí, brzy se však programově přiklonil k ruralismu nejen ve vlastní tvorbě, nýbrž i teoretickými úvahami (např. knižní prací Literatura české půdy z r. 1939). Jeho nejznámější romány z dvacátých a třicátých let (Ztracené jaro, 1922; Réva na zdi, 1926; **Muži a hory**, 1928; Cizinec, 1934; Pusztá, 1937) a z let čtyřicátých (Dívčí hlas, 1940), ale i povídkové soubory (Píseň na samotě, Zaváté šlépěje, Polní kytice aj.) zdůrazňují základní ruralistické myšlenky. Je to návrat k půdě, hledání životních jistot v trvalých tradicích venkova. Knap byl v těchto svých postojích z českých ruralistů snad nejdůslednější, až jednostranný. Jeho příběhy jsou většinou bolestné, často tragické, plné lidských vášní, které mnohdy či takřka vždy špatně končí. Možná že na něho měla v tomto směru jistý vliv i severská literatura (o níž napsal několik studií) svou známou pochmurností.

Dramatičnost, životní osudovost, ale i mezilidské napětí jsou příznačné pro dva jeho romány, které do jisté míry opouštějí předem dané ruralistické základy a dobírají se širších pohledů na lidské bytí. Je to Vysoké jarní nebe (1932), založené na rozporu muže a ženy a odhalující hlubší povahové rysy člověka, dále s odstupem víc než deseti let Věno (1944), kde obraz venkovského života přerůstá opět v podstatnější pohled na obecné stránky lidských prožitků skutečnosti.

Po r. 1948 let patřili ruralisté k té sféře **prózy**, která se ideově „nenosila“. Jejich lpění na tematicke venkova bylo spojováno s někdejší agrární stranou a ruralisté byli viděni jako nepřátelé režimu. Doplatil na to i Josef Knap, jenž mohl svůj další román Vzdálená země vydat až r. 1969. Pozoruhodné však je, že právě v tomto svém díle (vedle povídek Čas kopřiv, 1970) opouští někdejší ruralistický postoj, v té době ostatně už přežil, a roz-

hodující pro něho je vlastně vnitřní konflikt člověka „sama se sebou“.

Možná, že právě Vzdálená země by měla být poučná pro náš přístup k tomuto autorovi vůbec. Dnes by asi měl být čten nikoliv jako hlasatel nějakého programu, nýbrž jednoduše jako vyhraněný prozaik, jenž se dovedl ponořit do lidských osudů.

VÁCLAV FRANTIŠEK KOČMÁNEK

(také Kozmanecius, Kozmanides)

1607 - 1679

Bakalář pražské univerzity, kantor, učil ve vých. Čechách, pak působil v Praze. Po Bílé hoře neemigroval, přestoupil na katolictví a patřil k těm nemnoha, kteří v době **baroka** psali česky verše i divadelní hry. Ačkoliv Kocmánek napsal řadu básní (např. Naříkání a pláč sprostých a ubohých sedlákův českých), koled, písní i historických skládání o třicetileté válce apod., smysl jeho tvorby byl právě v těchto hrách. Vedle hry o narození Páně to byly především takové, jimž se říká **interludia** a jichž se od tohoto autora dochovalo sedm. Nebyly to ani hry v dnešním slova smyslu, jen krátké **komedie** či spíše komediální výstupy, **frašky** určené nejprostším divákům při různých venkovských slavnostech, posvíceních apod. Tomu odpovídala i jednoduchá témata interludií, jejich přímočaré, často obhroublé vyjadřování.

Šlo o drobné scénky z každodenního života, situačně přehnané a vyhraněné. Dnešní čtenář však z Kocmánka pozná, čím se tehdy bavil tzv. „obyčejný“ lid na venkově, pro něhož interludia byla povětšinou jediným setkáním s nenáboženskou slovesností.

JAN KOLLÁR

1793 - 1852

Evangelický kněz původem ze Slovenska, dva roky žil v Jeně, potom v Praze a v Pešti (Budapešti). V Maďarsku (tehdy se

říkalo v Uhrách, k nimž patřila ovšem i tzv. horní země, tj. Slovensko) působil také jako sběratel slovenských národních písní (svazek Národné zpievanky aneb Písne světské Slováků v Uhrách), od r. 1849 byl profesorem na vídeňské univerzitě. Hodně cestoval a věnoval se studiu slovanských dějin.

Jeho nadšení pro Slovanstvo vůbec se promítlo do jediné Kollárovy knihy, **Slávy dcery**, velice obsáhlého díla, majícího kromě úvodního Předzpěvu několik „zpěvů“ (I. Sála, II. Labe, Rýn, Vltava, III. Dunaj, k nim později autor připojil IV. Lethe a Acheron).

Slávy dcera vyšla v druhém období národního **obrození**, byla jím poznamenána a zároveň sama toto období poznamenala. Kollár psal své dílo kromě předzpěvu formou **sonetů**, tedy básnickým tvarem poměrně náročným, vyžadujícím značné zvládnutí jazykového materiálu. Celá básnická skladba byla nesena právě snahou dokázat, že v češtině lze už i tak objemné básnické dílo napsat. Naopak zpět na obrození Kollár působil svou zdůrazněnou slovanskou myšlenkou. Je třeba říct, že někdy až idealizovanou, přehnanou, ale v zásadě vyjadřující vztah jedince k národu, národa k lidstvu a naopak. Slávy dcera se tak stala v české obrozenecké **poezii** monumentálním činem. Poprvé vyšla r. 1824, v době, kdy jiní autoři teprve nesměle zkoušeli malé knížečky veršů a ve větší skladbě se projevil zatím pouze **M. Zdirad Polák** svou Vznešeností přírody. Kollár však vydal dílo značného rozsahu, když ne celoevropského významu, tedy přinejmenším rozměru.

Tak velké dílo, navíc tak vyhraněně dobově zaměřené svými myšlenkami, přineslo však s sebou zvláštní vedlejší důsledky, které samozřejmě Kollára v nejmenším nenapadly. Po celou druhou polovinu 19. stol. i na nějaký čas později se stala Slávy dcera povinnou školní četbou a gymnazisté nad ní skřípěli zuby, opravdu od nich vyžadovala hodně trpělivosti. Většinou proto jen biflovali její obsah, což jim způsobovalo v hlavách zmatek a vůči autorovi ne právě nadšený obdiv, i když jeho čin tenkrát

v roce 1824 obdivuhodný byl. Dnes už tato skladba povinnou četbou není, takže si z ní můžeme nějaký zpěv nebo tu či tam některý **sonet** přečíst podle vlastního výběru.

KOMEDIE

Podle obvyklého členění má **drama** dva základní žánry, komedii (veselohru, což je český výraz, který se užívá) a **tragédii** (truchlohru, což je český výraz, který se neužívá).

Jednoznačnost tohoto rozdělení byla jasná ve starověkém Řecku, kde byli významnými autory komedií např. Aristofanes (445 - 385 až 6 př. Kr., Žáby, Ptáci, Lysistrate aj.) či mladší Menandros (342 - 292 př. Kr., také je uváděno 342 - 293, 342 - 291; Dyskolos či Takový protiva, Ostříhaná), ale už v římském divadelnictví se vše trochu komplikovalo tím, že vedle „čisté“ komedie (jaké psal např. Publius Terentius Afer, známý i jen jako Terentius, 185 - 159 př. Kr., Tchyně, Kleštěnec) vznikala tragikomédie, která spojovala prvky tragična i komična (psal ji např. vedle komedií Titus Maccius Plautus, 254 - 184 př. Kr., Chlubivý voják, Komedie o strašidle, Lišák Pseudolus aj.): buď komická hra měla tragické vyústění, nebo vážný děj končil komediálně. Původní starověká komedie byla satirická a její humor byl přímočarý, hrála se o různých slavnostech a její děj připomínal **frašku**, která ostatně také do oblasti komedie patří.

Rozvoj dramatické literatury v komplikaci pokračoval ještě dál tím, jak „čistá“ komedie měla často vážný významový podtext, který si divák mohl uvědomit a nemusel, jak mu bylo libo. To se projevovalo už v komediích Williama Shakespeara (1564 - 1616, např. Komedie plná omylů, Mnoho povyku pro nic, Zkrocení zlé ženy) a u klasika francouzské komedie Moliéra (vl. jm. Jean-Baptiste Poquelin, 1622 - 1673). Mnohé jeho hry, např. Lakomec či Měšťák šlechticem, jsou samozřejmě veselé, ale když se domyslí, jsou vlastně smutné, nemluvě o takovém Tartuffovi. Totéž platí o jedné z nejslavnějších (asi úplně nejslavnější) ruské komedii, hře Nikolaje V. Gogola (1809 - 1852) Revizor,

nebo o komediích, které psal Angličan Oscar Wilde (1854 - 1900, Jak je důležité mít Filipa, dále Ideální manžel, Bezvýznamná žena, Vějíř lady Windermere), nebo také Angličan George Bernard Shaw (1856 - 1950, nejznámější je Pygmalion, dále např. Svatá Jana, Živnost paní Warrenové), nebo o známé hře Bertolda Brechta (1898 - 1956) Žebrácká opera. A to už ani nemluvíme o hrách takových autorů, jako byl Francouz Alfred Jarry (1873 - 1907, Ubu králem, také překládáno Král Ubu) nebo o komediálních prvcích absurdního divadla.

Naproti tomu italský komediální klasik Carlo Goldoni (1707 - 1793, např. Sluha dvou pánů, Poprask na laguně, celkem však napsal více než 250 her!) nás nenechá na pochybách: jeho komedie jsou také satirickým výsměchem, ale každému je jasné, že jde o zábavu, v níž je legrace to hlavní a v níž nechybí ani kopance a různé jiné žertíky, které známe např. z němých grotesek. Ta pravá komedie je tak trochu lehčího ražení, od diváka nechce příliš, slouží trochu jako ventil. Proto je mnohdy ve srovnání s tragédií podceňována, vážné umění se vždy těšilo větší vážnosti. Ale napsat dobrou komedii je možná těžší než napsat truchlohru, v níž to jen duní prázdnými slovy a gesty, komedie musí mít spád, živost, pohyb, smysl pro slovní vtip. Z podrobnějšího členění komedií tu byla řeč o [frašce](#), zvláštní oblast tvoří tzv. crazy (bláznivá komedie), plná nečekaných zvrátů, a vaudeville, veselohra se zpěvy a často i tanci, či tzv. konverzační komedie, v níž se toho moc neděje a všechno se jen odmluví, na ni dost navazují některé dnešní televizní sitkomy (tj. situační komedie).

V české dramatické tvorbě psal komedie už [V. K. Klicpera](#) a jejich smysl jako lidového divadla dokonale pochopil [J. K. Tyl](#). Z pozdějších autorů psali komedie (nepočítáme-li nyní frašky a [interludia](#) starší literatury) např. [E. Bozděch](#), [V. Štech](#), ještě později a s vyššími uměleckými nároky [F. Langer](#), ale také [V. Vančura](#) a [V. Nezval](#) (Manon Lescaut). Autory naprosto svébytných komediálních her, které nelze zařadit do žádné „žá-

nrové“ škatulky beze zbytku, byli [J. Voskovec](#) a [J. Werich](#). Asi bychom měli čistě na okraj připojit, že v meziválečných letech u nás vznikaly často dodnes divácky kromobyčejně úspěšné komediální filmy (s Vlastou Burianem, Oldřichem Novým, Hugo Hassem, V + W aj.).

JAN ÁMOS KOMENSKÝ

1592 - 1670

Pedagog, filozof a náboženský myslitel, který dosáhl celosvětové proslulosti. Studoval na protestantských univerzitách v Německu, po návratu učil na škole jednoty bratrské v Přerově a pak ve Fulneku. Po bělohorské bitvě musel odejít do exilu, žil nejprve v Lešně v Polsku, kde mu zemřela jeho druhá manželka a kde při požáru přišel o třicet let shromažďované podklady pro slovník českého jazyka. Z Lešna na delší čas odcestoval do Anglie, Švédska a Uher (Maďarska), ale opět se tam vrátil. Při svém pobytu ve Švédsku hájil zájmy českých pobělohorských emigrantů, marně usiloval o to, aby směli zpět do vlasti. Teprve v r. 1656 přesídlil do Amsterdamu v Holandsku, kde žil až do své smrti.

Komenského dílo je rozsáhlé a zasahuje do několika oblastí. Nejznámější je jako pedagog svými latinsky psanými spisy *Janua linguarum reserata* (Dveře jazyků otevřené, 1631), *Orbis sensualium pictus* (Svět v obrazech, 1658), *Schola ludus* (Škola na jevišti, 1654), *Didactica magna* (Velká didaktika, 1657) a čtyřdílným souborem *Opera didactica omnia* (Sebrané spisy vychovatelské). K nim se pojí práce drobnější, např. *Informatorium školy mateřské* (pro rodiče a chůvy, tedy nikoliv mateřskou školu v dnešním smyslu) a celá řada dalších. Komenský se otázkami výchovy a vzdělávání zabýval už v Přerově a Fulneku, soustavně dál při svém pobytu v Uhrách (v Blatném Potoce, maď. Sarospatak), kde byl po dva roky přímo pověřen zavedením změn ve školství. Své práce z tohoto období zařadil později do sebraných spisů Ope-

ra didactica omnia (Sebrané spisy vychovatelské, 1657), už v Blatném Potoce však vypracoval pojednání Schola pansophica (Škola vševědná, o jeho pojetí vševědy viz dále).

Pro Komenského přínos pedagogice je podstatných hned několik jeho zásad. Patří mezi ně, že raný dětský věk (už mezi druhým a čtvrtým rokem) je pro další vývoj nejdůležitější, tedy poznatek, k němuž psychologie došla až daleko po něm a který má význam přímo klíčový. Další zásadou Komenského bylo, že v žákovi je třeba nejprve projevit o učení zájem, že nemá být jenom „předmětem“ vzdělávání, ale má mu být dána příležitost uplatnit přirozenou touhu po poznání, která je v každém člověku skryta. Konečně pak jeho zásadou třetí bylo, že učivo nemá být podáváno nezáživně, nudně, ale co nejzajímavěji („škola hrou“) a že žák má mít možnost sám se ve škole projevit. Tyto Komenského vzdělávací zásady nám asi připadají takřka samozřejmé. V tehdejší době, kdy se žák jenom učil na paměť a nikoho nezajímalo, zda učivu rozumí, byly však natolik revoluční, že trvalo velmi dlouho, než se vžily. Mnozí pedagogové i žáci ostatně soudí, že se doopravdy nevžily dodnes.

Světový význam Komenského jako pedagoga neprávem překrývá u mnoha lidí jeho význam náboženského myslitele, patrný např. v díle Centrum securitatis (Střed bezpečnosti, česky častěji Hlubina bezpečnosti), vydaném už v Lešně r. 1633, a také jeho význam filozofa. Komenský usiloval o sjednocení lidského poznání v souhrnu pansofie, „vševědy“, pansofie pro něho však nebyla jen souborem poznání, ale i zdrojem nápravy chyby člověka.

K takovému pojetí směřovaly mj. spisy Pansophiae prodromus (Předchůdce vševědy, 1639), Pansophiae diatypolis (Plán vševědy). V Anglii napsaném díle Via lucis (Cesta světla, 1668) vyslovil myšlenku, že poznání je „světlem“, vedoucím lidstvo k lepšímu životu. To může budit dojem, že Komenský, sám hluboce věřící člověk (byl nejen knězem, ale i biskupem jed-

noty bratrské), překračuje náboženské hranice k racionalismu, ke zdůraznění rozumu. Jinými slovy, že ačkoliv za myslitele, který měl na něho největší vliv, je pokládán vedle několika dalších zejména Mikuláš Kusánský (Nicolaus Cusanus, 1401-1464), žádající v duchu **renesance** studium přírody a jejích zákonů, uvažuje Komenský v mnohém blízce svému francouzskému současníkovi Descartovi (1596 - 1650, např. Rozprava o metodě). Právě Descartes mu však vyčítal, že vědu podřizuje náboženství.

Jenomže pro Komenského mezi vírou v Boha a poznáním nebyl rozpor. Rozum a schopnost poznávat chápal jako něco, čím je člověk vybaven od Boha, a čeho by tedy měl užívat k prospěchu lidstva, které samo je dílem božím. Souhrnně své myšlenky pansofismu vyjádřil v díle *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica* (Obecná porada o nápravě věcí lidských, často bývá užíván zkrácený název *De rerum humanarum*, v češtině *Obecná porada* či jen *Porada*), které zahájil r. 1644, ale zůstalo nedokončeno, z něhož vycházely jen některé části a další byly objeveny až dlouho po jeho smrti, dokonce až ve 20. století.

Z česky psaných děl Komenského se vedle kratších textů, jako je *Retuňk*, *Listové do nebe*, *Kšaft umírající matky jednoty bratrské* či *Truchlivý dochoval Labyrint světa a Ráj srdce*. Komenský v něm vystupuje jako poutník, který jde světem, shledává v něm dobré i špatné, pátrá po jeho smyslu i po tom, jak on sám v něm má žít. Poutník má své průvodce, poznává život různých lidí a stavů, prožívá pochybnosti i jistoty, z nichž závěrečnou a nejpevnější mu skýtá víra v Boha.

Když dnes, téměř čtyři století po vzniku *Labyrintu* (1623) čteme toto dílo, psané navíc s velkou barvitostí a se značným osobním zaujetím, uvědomíme si, že jeho autor si kladl otázky, které se, třeba v jiné podobě a s jiným vyzněním, vracejí v literatuře stále. A nejen v literatuře.

KOMERČNÍ LITERATURA

Znamená literaturu usilující o úspěšnost nikoliv uměleckou, ale obchodní. Ačkoliv jde o nový termín, otázka komerčnosti hrála v literatuře nebo alespoň v její značné části vždy svou úlohu, neboť zejména pro nakladatele, knihkupce atd. byla od vynálezu knihtisku v r. 1445 vždy zbožím. Tento rys nikoliv samotné literární tvorby, ale spíše tržního uplatnění knihy se časem zesiloval, jak rostly náklady obchodně úspěšných děl, překlady apod., zejména pak ve 20. stol., kdy se ujalo sestavování žebříčků bestsellerů nikoliv podle umělecké hodnoty, nýbrž podle počtu prodaných výtisků. Na komerčnost literatury měl velký vliv i film a později televize, protože jen komerčně úspěšné dílo mohlo být zfilmováno a naopak film či televizní zpracování obvykle vedly k novému vydání.

V těchto souvislostech ovšem nemůžeme jednoduše ztotožňovat „komerční úspěch“ a komerční literaturu. Komerční úspěch může mít a často má i dílo umělecky svébytné, jehož výpověď z toho či jiného důvodu oslovila velký počet čtenářů, aniž by o její tvůrčí novosti a hodnotě bylo pochyb. V naší meziválečné literatuře tomu tak bylo např. u knih [K. Čapka](#), [K. Poláčka](#), [J. Haška](#) aj. Přirozeně stále nová a nová vydání měla a mají díla [B. Němcové](#), [J. Nerudy](#), [Máchův](#) Máj aj., přestože, stejně přirozeně, autorům to už žádný obchodní zisk nepřináší. Naproti tomu (jak je patrné už z první věty předchozího odstavce) komerční literatura je taková, která je předem na obchodní úspěch vypočítaná a s tímto záměrem psaná. Např. známý soudobý americký autor bestsellerů A. Hailey (nar. 1920; Letiště, Nemocnice, Kola aj.) má prý spočítáno, jakých počtů výtisků musí celosvětově dosáhnout, aby se mu vyplatily dlouhodobé přípravné práce na novém románu.

S komerčním úspěchem ovšem počítá [konzumní literatura](#), s tím souvisí právě její netvůrčí, nehledačský ráz, komerční charakter mají také např. četné televizní seriály apod., pro něž je rozhodující tzv. „rating“, tj. hodnocení sledovanosti. Zcela a

nepokrytě pak mají komerční cíle některé „senzační“ publikace na rozhraní **prózy** a **literatury faktu** o slavných osobnostech, které víc než jejich veřejné činnosti či u umělců jejich herecké práce si všímají různých skandálů, odhalování soukromí apod. Zdá se nám, že jde o jev nový a příliš se nám nelíbí. Historik by nás poučil, že podobné skandalizující texty byly tištěny už před Velkou francouzskou revolucí, i když většinou formou letáků a samozřejmě tehdy bez fotografií, nanejvýš s kresbami.

KAREL KONRÁD

1899 - 1971

Jako mnoho jeho generačních druhů prožil první svět. válku na frontě, studoval filozofickou fakultu a krátce učil, jinak však žil jako spisovatel z povolání a žurnalista. Přispíval do U-Bloku, Činu, Tvorby, Panoramy, Kmene a levicových časopisů. Byl členem **Devětsilu** a Bloku, zejména v jeho prvních **prózách** (Robinsonáda, Rinaldino) se projevil vliv **poetismu**.

Byly to prózy uvolněné námětově i jazykově, plné revolty proti tradicím **realismu**, jenž ovšem celkově ve dvacátých letech stále v próze převažoval, protože do ní pronikalo nové pojetí pomaleji než do **poezie** a jen u některých autorů, jako např. u **V. Vančury**. Konrád, ačkoliv ho s Vančurou spojoval nejen **Devětsil**, nýbrž i osobní přátelství, psal však jinak. Nebyla mu vlastní Vančurova jazyková a stylistická kázeň a sevřenost, spíše chtěl provokovat **parodii**, ironií, nečekanými souvislostmi a hlavně překvapující až šokující nápaditostí, která ukazovala z dosud nezvyklého úhlu lidskou citovost i prožitky autorovy generace. Pod Konrádovým vtípem se tak často našel smutek, možná zřetelněji, než kdyby autor volil jiné výrazové postupy. Že Konrádův styl nebyl nahodilý, ukázalo jeho vrcholné dílo z r. 1934, román Rozchod!. Autor v něm, byť poněkud opožděně, reaguje na válečné zkušenosti, takže jej můžeme řadit mezi prózy např. **V. Vančury**, **J. Johna**, **J. Haška**, **V. Kaplického** aj.

Konrádův *Rozchod!* je románem protestu proti válce (nejen té, kterou prožil, ale všeobecně), stejně jako jím jsou díla právě jmenovaných autorů. A jako ona, i *Rozchod!* je psán vlastním, osobitým způsobem, v tomto případě jako příběh bytostného „nevojáka“, z kterého žádná uniforma bojovníka neudělá. V *Rozchodu* se projevil výrazně jeden podstatný a sympatický Konrádův rys osobnostní, totiž jeho odpor k autoritářství, jeho jakési „kacířství“. To bylo vlastní i dalšímu, čtenářsky oblíbenému románu *Postele bez nebes*, vydanému těsně před druhou svět. válkou, v r. 1939. Během ní vydal několik **próz** drobnějších (např. *Epištoly k nesmělým milencům*, 1941). Poválečné autorovy publikace byly spíše příležitostné či vzpomínkové, např. *Na černé hodince* (1953).

Pro jeho kacířství už jaksi nebylo místo a přizpůsobovat se Konrád moc neuměl. Asi ani nechtěl.

KONSTRUKTIVISMUS

Druh **civilismu** v umění všeobecně, v literatuře jeden z proudů **civilizační poezie**, který se objevil v Rusku po r. 1917. Výrazný byl zejména v architektuře a zde se termín konstruktivismus stal celosvětovým označením pro stavitelství od dvacátých let, vyznačující se strohostí linie, novými technologiemi, nepřítomností ozdobných prvků, zdůrazněním funkce (proto se užívá i výraz funkcionalismus).

Literárně se tento směr prosadil jen v Rusku a usiloval o něco podobného jako konstruktivistická architektura: strohost, soustředění slov na to nejdůležitější, úplný odvrát od lyričnosti, citovosti apod. Po r. 1930 byl stejně jako **futurismus**, resp. kubofuturismus, prohlášen v SSSR za ideově zcestný a přestal existovat.

KONTEXT

Jako mnoho jiných termínů, i toto slovo má latinský původ (contextus = spojení) a v literatuře se uplatňuje na mnoha úrovních.

Např. v poezii se každé slovo projevuje ve spojení s jinými slovy a mnohdy právě a pouze v tomto spojení jednak nabývá smysl, jednak vyniká jeho zvuková stránka, výběr, pojmenovávající schopnost. Stačí si přečíst kousek [Máchova](#) Máje, abychom to pochopili: zvukomalba verše by se ztratila, kdybychom jen jedno slovo nahradili slovem jiným, byť stejného významu. Kontext je přirozeně důležitý pro každý básnický obraz, ať jde o přirovnání či [metaforu](#), básnické [neologismy](#) jsou na kontextu přímo závislé.

Podobně [v próze](#) určitá slova jsou výmluvná právě v kontextu se slovy jinými, např. u [V. Vančury](#) nebo u [K. Čapka](#) (u něho je z tohoto hlediska příznačné spojování přívlastků, sloves nebo i jiných slov sobě významově blízkých, jakési jejich „kupení“ v mnohonásobné větné členy, které není nahodilé ani nadbytečné, ale zesiluje smysl) nebo u [K. Poláčka](#) (u něhož v jazykovém kontextu působí určité obraty, jež se objevují častěji a vytvářejí jisté „záchytné body“, jak to je krásně vidět např. v knížce Bylo nás pět). To ani nehovoříme o tak prosté skutečnosti, že význam některého slova pochopíme jen z kontextu: „kámen“ znamená něco jiného, jde-li o kámen v prstenu nebo o kámen ve zdi. Na jiné úrovni se kontext objevuje v návaznosti motivů, epizod, vypravěčských prvků, zejména v [psychologické próze](#) a v novější literatuře, kde děj mnohdy nemá časovou posloupnost a jeho sled si vlastně čtenář sám „vytváří“ z takového kontextu dílčích prvků díla.

Nejčastěji se však hovoří o kontextu na úrovni ještě vyšší, tj. na úrovni souvislostí a vztahů celých literárních děl. Pak můžeme mluvit o kontextu tvorby [lumírovců](#) či [symbolismu](#) nebo [poetismu](#) (nebo jakékoliv jiné literární „školy“), ale také šířeji o kontextu např. české literatury meziválečné. Opět jinou polohu nám nabízí, hovoříme-li např. o kontextu [surrealismu](#) našeho a světového, či [žánrově](#), např. o kontextu [pohádky](#) apod., nebo o místě W. Shakespeara v kontextu světového [dramatu](#),

či o kontextu české (francouzské, anglické, ruské atd.) literatury všeobecně.

V tomto smyslu je možné vést v literární tvorbě prakticky neomezený počet kontextových „řezů“, jež jsou důležité pro srovnání např. významu určitého díla (či umělecké skupiny, žánru atd.), hodnoty, původnosti, přínosu pro další literární vývoj apod. Odborné kontextové pohledy jsou záležitostmi literární vědy, historie, teorie a kritiky. Každý kulturní čtenář by si však měl vytvářet své vlastní kontextové vědomí jako určitou zcelující rovinu své čtenářské vyspělosti, neboť jinak se mu literatura rozpadá na nahodilou hromadu knížek a bloudí v ní jako Mařenka s Jeníčkem v temném lese.

KONZUMNÍ (TRIVIÁLNÍ) LITERATURA

Tento poměrně nový termín se významově zhruba kryje se starším, ale stále vžitým termínem triviální literatura, označujícím pokleslou literaturu určenou nenáročnému publiku a s širokým čtenářským dosahem. Je používán v souvislosti s texty, které si nekladou vážnější umělecké nároky, ale mají splnit bezprostřední potřebu četby. Důraz je v nich kladen na příběhovitost děje, psychologie postav není důležitá, neboť hraje jasné role, ozvláštňuje je pouze nějaký detail, např. oblečení, vzhled, způsob mluvy, některé návyky aj.

Proto se někdy takovéto literatuře říká poněkud zdvořileji, ale nikoliv terminologicky „čtivo“, v zahraničí jsou používány i výrazy jiné, např. v němčině „Bahnhofliteratur“, tj. literatura prodáváná na nádražích jako četba do vlaku pro rozptýlení a ukrácení dlouhé chvíle. Základním a takřka nepřekročitelným pravidlem konzumní literatury je její předvídatelnost: zločinec v krimi musí být vypátrán, bandita ve westernu musí být potrestán, zamilovaní se musejí sejít apod., konec je dán předem a napětí je vytvářeno tím, jak se k tomuto konci dojde, např. jaké nástrahy jsou kladeny hrdinovi a jak je překonává. Existují však i vžitá pravidla jemnější, např. láska musí překonávat promyšleně

nakupené překážky, kladný hrdina se obvykle v závěru osobně střetne s hlavním padouchem atd. atd.

Konzumní literatura tedy nebývá umělecky hledačská, a to přímo programově. Nejde jenom o to, že značná část jejích autorů by hranice mezi „čtivem“ a uměleckou náročností nepřekročila, ale i o to, že výraznější umělecká svébytnost by v ní překážela. Samotná její existence je totiž zdůvodněna tím, že ji čtou lidé, kteří by nic umělecky náročnějšího nečetli, případně i čtenáři vyspělejší ve chvílích, kdy chtějí jaksí „vypnout“. Z psychologického a sociologického hlediska je obojí pravda, pokud si uvědomíme právě toto předem dané omezení a nebudeme texty tohoto druhu směřovat s jinými, tj. pokud si budeme vědomi jejich místa v širším **kontextu**.

Do konzumní literatury bývají nejčastěji počítány různé sešity westernových příběhů, milostných příběhů (v němčině tzv. „Herzroman“) apod. Konzumní literatura ovšem má prastarou tradici, zrodila se vlastně s vynálezem knihtisku, kdy byly masově vydávány dobrodružné příběhy o rytířích, válkách apod., které si nijak nezdaly s dnešními westerny, kdy se přepisovaly prózou **eposy** a milostné srdceryvné historky, později vycházely hrůzostrašné romány, loupežnické příběhy atd., ještě později, už v 19. a 20. stol., sešitové detektivky. Jak nám naznačuje případ převyprávění eposů, konzumní literatura se často rodila jako určitý „odvar“ literatury náročnější, proto se také často hovoří o literatuře „pokleslé“. Zajímavé je, jak už v 15. a 16. stol. „lido- vá“ převyprávění přijímala určitá zjednodušení děje, která v konzumní literatuře platí dodnes.

Nezřídka tomu však bylo i opačně. Hra Williama Shakespeara (1564 - 1616) Romeo a Julie vznikla podle italského milostného románu své doby, předlohu v lidovém „čtivu“ měl však i Hamlet a říká se to i o dalších Shakespearových hrách. Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832) napsal své proslulé dvoj- dílné **drama** Faust, jedno z největších děl světové literatury, na základě **pověsti** ze 16. stol., zpracované v lidových knížkách a

loutkových hrách, ale také v dramatu Shakespearova současníka, jímž byl Christopher Marlowe (1564 - 1593, Doctor Faustus).

Tento pozoruhodný fakt je někdy vysvětlován tím, že i jednoduchý, předvídatelný příběh v sobě nese možnost složitějších významových vazeb, které v něm skutečná autorská osobnost odhalí nebo pro něž si v něm najde prostor. Ve 20. stol. vedl zájem o sešitové detektivky i renomované autory (u nás např. K. Čapka v Povídkách z jedné a druhé kapsy, E. Vachka aj.) k tomu, aby využili možnosti detektivního příběhu ve vyšší rovině, v odstíněné kresbě postav, k podstatnější významové výpovědi, která by přitom zachovala základní rys napětí v detektivce. K. Čapek ostatně vydal o tomto typu literatury velmi chápavou knížku Marsyas.

Výraz konzumní literatura, který souvisí s označením „konzumní společnost“, neznamena tedy nic v zásadě nového, o čemž ostatně svědčí jeho překrývání se starším termínem triviální literatura. Přesto však spojení tohoto nového termínu s konzumní společností není náhodné. Ještě před několika desítkami let se hodně uvažovalo o tzv. „střední kultuře“, v níž by si náročnější čtenář našel víc a čtenář hledající jen ukrácení dlouhé chvíle by byl uspokojen dějem. Vývoj šel však spíše opačným směrem. Vlivem konzumních filmů (v Hollywoodu jim říkají „béčka“) a seriálů v televizi se i psané slovo dostává do sféry show businessu a konzumní literatura je především **komerční literaturou**, i když se oba termíny zcela nekryjí.

O tom, kdy a jak konzumní literatura hraničí s **kýčem** nebo jím přímo je, se dá uvažovat jen případ od případu, nikoliv všeobecně. Ani u jednotlivých textů nemusí ovšem nastat shoda, žádné pevné vodítko tu neexistuje a v některých zemích (např. USA) se s termínem kýč prakticky nepracuje. Všeobecně, ale nikoliv s bezvýhradnou platností lze říct, že konzumní či triviální literatura stojí přece jen o něco výše než kýč v našem slova

smyslu, protože její přizpůsobivost směřuje sice k širokým vrstvám nenáročného publika, ale její podbízivost nebývá přinejmenším ve všech případech tak značná, navíc pevností určitých vžitých pravidel klade i na autory jisté nároky, když ne jiné, tak řemeslné zručnosti.

MATĚJ KOPECKÝ

1775 - 1847

Proslavený loutkář a zakladatel české loutkářské tradice, sám autor několika loutkových her. Názvy některých se uchovaly, např.: Doktor Faust, Loupežníci na Chlumu, Don Šajn, Oldřich a Božena aneb Posvícení v Hudlicích aj. M. Kopecký skýtal lidovou zábavu nejen dětem, loutková představení se konala i pro dospělé a kočovné loutkové divadlo bylo mnohdy jedinou zábavou.

Jistě si všimneme názvu prvé z her. Pověst o Faustovi lákala nejen anglického [dramatika](#) (Christopher Marlowe, 1564 - 1593, Doctor Faustus), a dramatika německého (Johann Wolfgang Goethe, 1749 - 1832, Faust), ale i prostého loutkáře. U Kopeckého vypadal bezpochyby Faust jinak než u Goetha, ale je dobře si připomenout, že faustovské téma bylo původně jedním z „hrůzostrašných“ témat lidových povídek.

JOSEF KOPTA

1894 - 1962

Po zajetí na ruské frontě vstoupil do legií, když se vrátil, pracoval v Památníku odboje, jako redaktor, po druhé svět. válce na ministerstvu informací a do r. 1949 v Kanceláři prezidenta republiky. Pak doba nebyla legionářské tradici ani trochu příznivá a Koptovi nezbývalo než „odejít do ústraní“: svým legionářstvím se nikdy nijak netajil, v době mezi válkami např. redigoval řadu legionářských sborníků apod.

Přitom však právě ve svém nejdůležitějším díle, v [trilogii próz](#) Třetí rota (1924), Třetí rota na magistrále (1927), Třetí rota doma

(1934), legie nijak neidealizoval. První svazek mu sice získal oficiální uznání, to však sláblo svazky dalšími, zejména posledním, v němž se legionáři po návratu setkávají jako celek se slávou, ale jako jednotlivci ve svých každodenních lidských potřebách a starostech často s lhostejností. Jeho obraz války nepochybně nepatří k těm, které tvořili např. [V. Vančura](#), [J. Hašek](#), [J. John](#), [K. Konrád](#) apod. Kopta podává svědectví bojů, svědectví opravdové udatnosti a osudů mužů v legiích. Válka pro něho není předem absurditou, čímsi bytostně nepřirozeným, nýbrž bolestnou, těžkou a krutou skutečností. Toto pojetí představuje zásadní rozdíl. Na druhé straně však pro něho válka také není plakátovým vlastenčením, určitě nepatřil k autorům, kteří takovéto plakáty vyráběli na běžícím pásu. V pohledu na válku má asi nejbližší k [J. Kratochvílovi](#) a [F. Langerovi](#), i když jakékoliv srovnání může být jen přibližné.

Jakoby protipólem legionářské trilogie je u Kopty trilogie další, Jediné východisko (Jediné východisko, 1930; Červená hvězda, 1931; Chléb a víno 1936). Látkově v ní čerpá ze situace poválečné, pro mnoho lidí sociálně velmi neutěšené. [Trilogie](#) je založena na prvku dvojnictví, s nímž literatura meziválečných let pracuje dosti často (např. [I. Olbracht](#), [K. J. Beneš](#), [E. Hostovský](#), [B. Klička](#)). Dvojnictví je obvykle jako motiv vlastní zejména [psychologické próze](#), neboť poskytuje jakýsi vhled do shod či rozdílů vnitřního světa dvojníků. U Kopty je však spíše záležitostí dějovou. Umožňujeme mu rozvinout příběh, v němž vrah svého dvojníka žije potom jeho životem.

Koptova třetí trilogie Modrý námořník (1936 až 1937: Marnotratná pouť, Zlatá sopka, Věčný plamen) se odehrává na Dálném východě a znamená jistý odklon od společenských problémů k možnostem větší barvitosti a dobrodružnosti. Ve svém důsledku to znamenalo i k větší čtenářské atraktivnosti. Autor zde ustupuje od postupů psychologické prózy, jež se projevovala zejména v jeho textech z dvacátých let, např. v novele Pět hříšníků u Velryby (1925) či v knize [Hlídač č. 47](#) (1929,

zfilmováno), ale i knížce pro děti Antonín a kouzelník (1931, pro něj psal však častěji).

Ačkoliv J. Kopta asi kladl nejvýše své tři **trilogie**, časem se postavení jeho knih v **kontextu** mění, což není v literatuře nijak neobvyklé. Dnes budou zřejmě za vrcholky autorovy tvorby pokládány prózy Hlídač č. 47 a po válce vydaná novela Dies irae (1945), tedy právě ty, v nichž psychologizující zřetel uplatnil nejvíce.

KOSMAS

asi 1045 - 1125

Kronikář, děkan svatovítské kapituly, vzdělaný kněz, který studoval v cizině, podnikl několik cest do Itálie, Německa a Uher. Byl autorem první české latinsky psané **kroniky** Chronica Boëmorum (Kronika česká, začal ji psát r. 1119), zachycující českou minulost od mytických dob až po dobu autorovu.

Kosmas v ní začíná podle dobových zvyklostí už biblickou stavbou babylonské věže a odvozuje původ Čechů od jednoho ze sedmdesáti dvou mužů, kteří se po babylonském zmatení jazyků rozptýlili do světa, předepisuje také stručné zeměpisné umístění Čech. V samotném kronikářském líčení zaznamenává i nejstarší období, jak se podávala v **pověstech** či v ústním vyprávění, a byl první, kdo líčí děje celého národa, nejen v nějakém místním či rodovém omezení. V popředí jeho zájmu přirozeně stojí osudy šlechtické vrstvy a latinská liturgie, nevychýbá se však ani pohledu na prostý poddanský lid. Hodlal končit rokem 1092, smrtí krále Vratislava II., ale sleduje události až do r. 1125. Samozřejmě že u dávných časů tak mohl učinit „bez záruky“, přistupuje však ke svým zdrojům s rozmyslem a střídavě, rozlišuje mezi nimi „báje podání starců“ a „pravdivé zprávy hodnověrných lidí“, mezi nimiž opět rozeznává, čeho byl očitým svědkem (sem počítá ovšem i písemné doklady) a co pouze slyšel.

Ve svém projevu se řídil antickými vzory a příklady středověké historiografie, uplatňuje citáty ze starověkých klasiků, z bible i z křesťanských filozofů apod., ale také česká lidová úsloví, přísloví a pořekadla, převedená ovšem do latiny, velice často používá básnických obrátů, přirovnání, **metafor**, nezřídka dialogů apod. Právě Kosmovo vypravěčství je mimořádně ceněno, autor není jen suchým zaznamenavatelem, ale projevuje např. smysl pro přírodu, hudbu, zpěv (zmiňuje se o písni Hospodine pomiluj ny), nevyhýbá se ani tomu, aby do svého díla zahrnul anekdoty, **bajky**, různá příběhová odbočení apod., pozornost věnuje i takovým prvkům **z pověstí**, jako jsou známé Přemyslovy lýkové střevíce atd. Kosmova Kronika česká se tak stává také ojedinělým literárním dílem, dokladem české středověké latinské **prózy**.

Nadále z ní čerpali snad všichni čeští dějepisci, působila i na **V. Vančuru** v jeho Obrazech z dějin národa českého, který dokonce podal autorův portrét, jenž pochopitelně není historickým popisem, nýbrž uměleckou rekonstrukcí. Bezprostředně pak Kosmova Kronika česká podnítila další kronikáře, kteří na ni navazovali (říká se jim pokračovatelé Kosmovi), např. tzv. Kanovníka vyšehradského, zachycujícího události od Kosmovy smrti do konce 14. stol., a tzv. Mnicha sázavského, jenž Kosmovu kroniku doplnil o dějiny sázavského kláštera a slovanské liturgie, k níž on sám jako kněz římské církve neměl právě nejlepší vztah. Kosmovo dílo se tak stalo nejen první českou **kronikou**, ale zároveň výzvou pro následovníky, v tomto smyslu lze Kosmu pokládat za zakladatele českého dějepisectví. V překladu do češtiny je pak jeho Kronika česká nikoliv pouze historickým poučením, nýbrž i stále vzrušující četbou.

FRANTIŠEK KOŽÍK

1909 - 1997

Po studiích filozofie pracoval v brněnském rozhlasu, pak byl spisovatelem z povolání, po r. 1945 střídavě zaměstnán

v různých kulturních institucích nebo volně literárně činný. Časopisecky publikoval v Indexu, Ruchu, Cestě, Zvonu, Lidových novinách aj., také v řadě časopisů pro děti a mládež.

Ačkoliv většina Kožíkovy tvorby pochází z let čtyřicátých a pozdějších, ještě před druhou světovou válkou vydal jednu ze svých nejúspěšnějších knih a možná nejúspěšnější vůbec, román Největší z pierotů (1939). Jím se, řečeno obrazně, po předchozích básnických sbírkách z třicátých let (Trnitá souhvězdí, Jitřní lov aj.), divadelní hra a próze (Nové srdce) skutečně „našel“.

Kožík už v Největším z pierotů vytvořil osobitý typ prózy, ve které život hlavní postavy probíhá na pozadí historického románu, takže hrdina je zřetelně zasazen do bohatého dění a čtenář získává plastický obraz celé řady různých událostí. Nejvýznamnější autorovy knihy z válečných let i pozdější doby jsou založeny na této stavbě, vyžadující přirozeně schopnost velmi širokého dějového záběru i studium materiálu. V jeho tvorbě ze čtyřicátých let to platí především o románech Básník neumírá (1940), Blázny živí bůh (1943), Lásky odcházejí (také 1943).

Z poválečné doby může totéž říct o dalších životopisně laděných knihách, např. Josef Mánes (1955), Rytíř smutné postavy (1958, jehož hrdinou je Cervantes), Bolestný a hrdinský život J. A. Komenského (1958), Pouta věrnosti (1971, o malíři J. Čermákovi), Na křídlech větrného mlýna a Neklidné babí léto (1977, 1979, o malířce Z. Braunerové), Hejtman Šarovec (1971, kde je ovšem hrdinou postava z lidových moravských pověstí, původně vydáno už r. 1947 pod názvem Na dolinách svítá) a dalších. Z celé řady autorových próz by bylo nesnadné vybrat jednu či dvě knihy, které by byly postaveny jaksi „před“ ostatní. A ve stínu autorových životopisných románů by neměly zůstat jednak jeho novely a romány psychologicky laděné (např. Tříkrát se ohlédni, 1970; Pouta věrnosti, 1971; Normální obraz srd-

ce, 1976) jednak jeho životopisné studie (zejména J. A. Komenský, muž touhy, Kryštof Harant).

F. Kožík totiž dovedl s profesionální vyrovnaností zvládnout takřka každé téma na úrovni přesahující obvyklý průměr. Slovo „profesionální“ je mnohdy v souvislosti s literaturou používáno téměř přezíravě, zde však tak zdaleka míněno není. Naopak. U Kožíka znamená, že každý svůj text, velký román, povídku, studii, připravoval a psal s maximální zodpovědností a nejlépe, jak dovedl. To se projevilo i v jeho obsáhlé tvorbě pro děti a mládež, zahrnující jak knížky pro malé děti (např. Pohádky vánočního stromku, 1957), tak chlapecké příběhy (např. Vlajka vítězů, 1941), či životopisné romány (mj. Cestou lásky, 1958; Světlo v temnotách, 1970). Značnou popularitu si získal i svou knihou o E. Zátopkovi Vítěz maratonský (1952) a dalšími knížkami o sportovcích, takže od padesátých do osmdesátých let patřil bezesporu mezi přední české autory pro děti a mládež.

KRALICKÁ BIBLE, BIBLE KRALICKÁ, BIBLÍ ČESKÁ druhá pol. 16. stol.

Tyto tři názvy (jen třetí je původní) označují jedno z nevýznamnějších děl naší **renesance** a vrcholný výsledek soustředěné práce jednoty bratrské. Kralické bibli se také původně lidověji říkalo Šestidílka, protože měla šest svazků. Před ní byly ovšem překlady jiné: první překlad celé bible byl u nás proveden už v pol. 14. stol., předtím byly překládány její jednotlivé části, hlavně Nový zákon, v 16. stol. byl už různých překladů větší počet a nejznámější byla tzv. „Melantriška“, Melantrichova bible, kterou vydal r. 1549 tiskař Jiří Melantrich z Aventina. Bible kralická se však od všech ostatních liší jak po stránce jazykové, tak po stránce kulturního významu.

Bratrský překlad bible je pozoruhodný slovesnou vyspělostí, která v mnohém sice podržovala zastaralejší výrazy, jak bylo u jednoty bratrské obecně zvykem (vzorem byl pro ni jazyk **P**.

[Chelčického](#)), avšak jako celek usilovala s úspěchem o srozumitelnost, výrazovou prostotu, čistotu a zejména jednodušnost. Podnět k bratrskému překladu dal [J. Blahoslav](#), v Kralické bibli byl také s úpravami použit jeho vlastní překlad Nového zákona.

V době protireformace se stala tato bible přímo posvátnou knihou tajných protestantů a dodnes je pokládána za natolik výraznou českou kulturní památku, že mnozí autoři jí dávají např. v odkazech, citátech apod. přednost před překlady daleko novějšími.

KRAMÁŘSKÉ PÍSNĚ

Svérázná oblast lidové a pololidové literatury, velmi rozšířené od 16. do 19. stol. a pro mnoho lidí dlouho znamenající kromě náboženské literatury (modlitebních knih) téměř jediný styk s tištěným slovem. Kramářské písně byly obvykle vytištěny na samostatných listech papíru menšího formátu, doplněny křiklavým obrázkem, většinou dřevorytem, a kramář nejen že je prodával, ale také hlasitě předčítal či předzpěvoval.

Náměty byly jednoduché a podobné dnešní „černé kronice“: krvavé mordy, tragické události, velké příhody o loupežnících, zhrzená láska končící sebevraždou apod. Časté ovšem byly i kramářské písně o lásce šťastné, jakoby předjímající pozdější milostné romány pro ženy, [adaptace](#) lidových písní, pověstí aj. Vyskytovaly se však i „zpravodajské“, poměrně rychle reagující na dobové události, skandály, válečná střetnutí apod. Protireformace po Bílé hoře využila oblíbenosti kramářských písní (které si lidé doma uschovali, sešívali, příp. dávali vázat) k námětům náboženským, k prepisům scén z [legend](#) (většinou těch drastických o mučení prvních křesťanů) atd. Kramářské písně byly svého druhu [konzumní](#) a zároveň [komerční literaturou](#) doby, prodávaly se na trzích, jarmarcích (proto také se jim často říká jarmareční písně) apod., kramáři s nimi však také obcházeli vesnice dům od domu. Většinou byli všude vítáni.

Kramářská píseň zpestřovala životní jednotvárnost, cenově byla velice dostupná, a hlavně tehdy ještě neexistovala televize. V mnoha případech byly kramářské písně zestručněnými příběhy starší knižní literatury (dnes bychom řekli „digesty“), jindy však jejich historky inspirovaly i velké autory, např. faustovské téma se nejprve objevilo v kramářských písních a v lidových loutkových hrách pro dospělé, které svou polohou s kramářskou literaturou dost souvisely. U nás působily podnětlivě např. na [Š. Hněvkovského](#) i jiné z prvních obrozeneců básníků.

VÁCLAV MATĚJ KRAMERIUS 1753 - 1808

Vždy právem připomínaná osobnost ze samých počátků národního [obrození](#). Zatímco většina obrozenců se tehdy věnovala vědeckému zkoumání jazyka, literatury či dějin, Kramerius byl po všech stránkách „praktik“. Původně tiskař, stal se však svým způsobem prvním českým novinářem, založil vlastní Císařské pražské poštovské noviny, od r. 1791 Krameriovy c. k. poštovské noviny. Z příloh těchto novin sestavoval různé sborníky lidového čtení a kalendáře. Jejich úspěch ho asi povzbudil natolik, že si r. 1790 otevřel vlastní tiskárnu a nakladatelství Česká expedice.

V nakladatelském podnikání se zaměřil na co nejširší vrstvy. Vydával novější i starší knížky zábavného lidového čtení (rytířské příběhy, cestopisy, např. Mandevillův aj., dobrodružné [prózy](#) apod.), ale i výchovnou a naučnou literaturu.

Ačkoliv šlo převážně o texty z doby [renesance](#), podstatné bylo, že se objevily mezi lidmi v počtu do té doby nebývalém a že je Kramerius i jazykově upravoval, přibližoval novým čtenářům. Tím ve skutečnosti vytvářel to, co zakrátko obrozenecská poezie i próza potřebovala, aby měla nějaký smysl: publikum schopné, ochotné a zvyklé číst česky.

KRÁSNÁ LITERATURA

viz **beletrie**

viz **umělecká literatura**

Doslovný překlad francouzského belles lettres (= krásné písemnictví). Významově se v zásadě kryje s termínem beletrie. **Beletrie** se ale dnes říká spíše **próze** než umělecké literatuře jako celku, kdežto výraz krásná literatura takového zúžení nemá. Celkově je však užívání tohoto označení spíše na ústupu. Zprvée vybavuje představu, že krásná literatura se zabývá jen „krásnými“ náměty, tj. svádí k zaměňování termínu týkajícího se tvárné výstavby díla se zřeteli obsahovými. Zadrugé může být směšováno s pojmy jako „krásná kniha“ apod., týkajícími se výtvarné stránky vydaného díla.

Pokud tedy není užíván termín beletrie, je v současnosti dávána častěji přednost označení umělecká literatura či širšímu termínu umělecká slovesnost.

ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ

1847 - 1926

Autorka **próz**, **poezie** i **dramat**, velice činná v úsilí o emancipaci žen, např. při založení prvního českého dívčího gymnázia Minerva. Přispívala do Lumíru, Ženských listů, Květů, Osvěty, Ruchu, ale i Hudebních listů.

Její **lyrická**, ale ani **epická** poezie nebyla nikterak objevná, i když ji nelze označit výslovně za **epigonskou**. V řadě svazků (Z máje žití, Bajky velkých, Zvěsti a báje, Ozvěny doby, Sny o divadle aj.) vynikla snad sbírka Ze Šumavy (1873) a Bajky velkých. Také prozaická tvorba této autorky byla čtenářsky příliš spjata se svou dobou (Zemský ráj, Srdcem i skutkem, Pestré povídky, Prozrazená zrada a další). Krásnohorská ve verších i v próze často podléhala idealizaci, sentimentalitě, přílišnému moralizování.

Je zajímavé, že z méně významných autorů konce 19. století a počátků století 20. si uchovali určitou životnost spíše prozaici

žánrových obrázků, jako např. **F. Herites**, kde drobnokresba obyčejných každodenností a hlavně vtip prokázaly větší životnost než citový patos, vlastní právě Krásnohorské. V pozdní **próze Na svém** (z r. 1924) se slabiny autorky projevují snad nejméně, či přesněji v míře, která čtenáře dnes neruší, přičemž mu text dává poznat i tento druh literárního projevu, který bychom neměli zcela přehlédnout, pokud chceme mít představu o skutečné šíři tehdejší literatury.

Krásnohorská psala i **dramata**, jež časem zapadla, a je autorkou řady knih pro děti, hlavně **pohádkových**. Pojmem v naší dívčí četbě byla kdysi její mnohasvazková Svěhlavička, kterou chtěla bránit překladům podřadné cizí literatury. Jak se ale v podobných případech stává, byla nucena vyhovět očekávání právě těch schémat, jimž zamýšlela čelit. Zůstává však v české kultuře trvale přítomná a stále znovu se vracející na operní scény jako **libretistka** některých našich nejznámějších oper: Smetanovy Hubičky, Tajemství a Čertovy stěny, Fibichova Blaníku, Bendlova Břetislava aj.

JAROSLAV KRATOCHVÍL

1885 - 1945

Prozaik, lesní úředník, za první svět. války legionář, který se nepohodl s velením legií a byl internován. Po válce publikoval v Průlomu, Literárních novinách, Středisku, Indexu, Tvorbě, Přítomnosti, v Rudém právu aj. Účastnil se protifašistické fronty, kongresu spisovatelů v republikánském Španělsku, za okupace byl činný v odboji. Gestapo ho zatklo na samém sklonku války (10. 1. 1945) a zahynul v Terezíně.

Kratochvíl vydal nejprve počátkem dvacátých let Cestu revoluce (1922), která je dílem historicko-dokumentárním, v mnoha ohledech používajícím postupy **literatury faktu**, krátce poté povídky **Vesnice** (1924), ty však vznikaly ještě před válkou a zdánlivě navazují na linii české **venkovské prózy**. Pro dnešního čtenáře jsou zajímavé především ve srovnání s klasiky **venkov-**

ského realismu, jako byla K. Světlá, T. Nováková, K. V. Rais, J. Holeček, J. Herben, ale i ve srovnání s tvorbou ruralistů. Kratochvíl vesnici nikterak neidealizuje, je ostřejší v kritice sociálních vztahů, zároveň ale jde hlouběji v pohledu na své postavy a jejich životní postoje. S trochou přibližnosti bychom mohli říct, že tato osobitá knížka je jakoby na průsečíku tradic venkovské prózy a psychologické prózy a v mnohém předjímá polohy moderní prózy pozdější.

Nejznámější je ovšem Kratochvíl svým dvojdílným (třetí díl zůstal nedokončen, autor zamýšlel dílo jako pětidílné) válečným románem Prameny (1934). Patří tedy k těm českým autorům, kteří první světovou válku zažili a cítili potřebu se s ní vyrovnat. Vzhledem k plánovanému rozsahu Pramenů se značná část románu odehrává ještě v zajateckých táborech a při počátečním formování legií. Spisovatel se však neomezuje na tento svět Čechů v cizí zemi, zařazuje jej do širokého záběru rozkladu ruské monarchie a při vzniku legií ukazuje střety protichůdných zájmů. Osvědčil zde značnou schopnost skloubit jednotlivé osudy s celkovým obrazem, tedy něco, co je v románové tvorbě snad nejobtížnější. Základem je mu reálný pohled na válečné dění, proto jeho román nelze srovnávat např. s V. Vančurou, J. Johnem, J. Haškem či K. Konrádem, typově je nejbližší asi J. Koptovi a F. Langerovi, proti nim však sleduje obsáhleji historické souvislosti událostí.

KRISTIÁNOVA LEGENDA

konec 10. stol.

Nikdo neví, zda se skutečně jmenoval Kristián a kdo to vlastně byl, historikové soudí, že šlo o mnicha břevnovského kláštera benediktinů a že byl možná příbuzný sv. Vojtěcha. Přesto se však o latinském díle tohoto neznámého autora často mluví zkráceně jako o „Kristiánově legendě“ (někdy se užívá jen označení Kristián, dříve i Kristiánova kronika), ačkoliv jeho plný název zní: Vita et passio sancti Venceslai et sanctae Ludmilae

aviace eius, tj. česky Život a umučení sv. Václava a jeho babičky sv. Ludmily.

Kristiánova legenda je pozoruhodná tím, jak zároveň navazovala na **legendy** starší (na vyličení Václavova života v Crescente fide christiana, Když se šířila křesťanská víra, a Fuit in provincia Boemorum, Byl v zemi české, věnovanou sv. Ludmile), a zároveň byla předlohou legend mladších, které z ní byly odvozeny (Oriente iam sole, Když vycházelo slunce, a Difundente sole iustitiae radios, Když slunce spravedlnosti rozlévalo paprsky). Ještě víc je však možná pozoruhodná tím, že vyprávění o sv. Václavovi a sv. Ludmile v ní předchází část věnovaná pobytu Konstantina a Metoděje na Velké Moravě a křtu knížete Bořivoje. Kristián (ať už se ve skutečnosti jmenoval jakkoliv) byl tak vlastně do jisté míry prvním českým kronikářem, ještě před **Kosmou**.

Pro toho, koho zajímají nejstarší české dějiny, bude jistě podnětné srovnat si český překlad Kristiánovy legendy s českým překladem **staroslověnské** legendy **Život svatého Václava**.

KRITICKÝ REALISMUS

Velmi široké označení významného proudu literatury 19. a částečně 20. stol., který se projevuje reagováním na novou skutečnost, přinášející nové společenské vztahy a nové sociální problémy, industrializaci, stěhování lidí za prací do měst a vzrůst velkoměst vůbec. Kritický realismus byl tak v jistém smyslu důsledkem nejen proměn uměleckých, ale hlavně proměn, jež představovalo samotné 19. století. Pod jejich dojmem se vyznačoval snahou vidět člověka v širších souvislostech a daleko celistvěji než dříve, což se ukazovalo i příklonem k **próze**, hlavně románové, neboť bohatší prostor románu něco takového umožňoval. Člověk byl nyní sledován více v mezilidských vztazích, jakoby „zasazený“ do své reality, historických rysů doby, vývoje. A to v podstatně větší míře než dříve člověk „oby-

čejný“, dostávající se do popředí literárního zájmu tak, jak se dostával do popředí samotného života.

Nejzřetelněji se kritický realismus rozvinul ve Francii, hlavně v tvorbě autorů jako byl Honoré Balzac (1799 - 1850, např. Ztracené iluze, Otec Goriot, Lesk a bída kurtizán, Evženie Grandetová aj.), Gustave Flaubert (1821 - 1880, např. Paní Bovaryová, Citová výchova), Stendhal (vl. jm. Henri Beyle, 1783 - 1842, např. Červená a černá, překl. také Červený a černý, Kartouza parmská, překl. také Parmský klášter aj.), za pozdějšího francouzského autora kritického realismu je považován např. Romain Rolland (1866 - 1944, např. Jan Kryštof, Okouzlená duše), či Henri Barbusse (1873 - 1935, Oheň aj.).

V Anglii jsou pokládáni za jeho hlavní představitele Charles Dickens (1812-1870, např. Oliwer Twist, Kronika Pickwickova klubu), William Thackeray (1811 - 1863, např. Trh marnosti). V Rusku Lev Nikolajevič Tolstoj (1828 - 1910, zejména Vojsko a mír, Anna Kareninová, ale i mnoho dalších románů a povídek), Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809 - 1852, např. Mrtvé duše, Petrohradské povídky, div. hra Revizor), básník Alexandr Sergejevič Puškin (1799 - 1837, např. veršované romány Evžen Oněgin, Boris Godunov), dále poněkud volněji i Fjodor Michajlovič Dostojevskij (1821 - 1881, např. Zločin a trest, Idiot, Bratři Karamazovi), Anton Pavlovič Čechov (1860 - 1904, např. [dramata](#) Strýček Váša, Tři sestry, Višňový sad), Maxim Gorkij (vl. jm. Alexej Peškov, 1868 - 1936, Makar Čudra, Dívka a Smrt, Foma Gordějev, Tři, Matka aj., [dramata](#) Měšťáci, Na dně aj., [autobiografie](#) Moje univerzity aj.), příkladů bychom však mohli uvést mnohem více a z kterékoliv evropské literatury.

Stačí však těchto několik, abychom viděli, že jde o autory značně různé a že termín kritický realismus zdaleka nemá tak zřetelné ohraničení jako např. [poetismus](#), [surrealismus](#) apod. Např. ve francouzské literatuře Rollandem, v ruské Čechovem a Dostojevským už klasický „balzakovský“ realismus zřetelně přecházel do poloh [psychologické prózy](#), jiný směr proměn kri-

tického realismu naznačoval jeho přerůstání v **naturalismus** apod.

A jestliže bývají někdy ke kritickému realismu řazeni i takoví autoři 20. stol. jako v Německu Thomas Mann (1875 - 1955, např. Buddenbrookovi, Kouzelný vrch) nebo Erich Marie Remarque (1898 - 1970, např. Na západní frontě klid, Vítězný oblouk, Tři kamarádi, Nebe nezná vyvolených aj.), v americké literatuře Theodore Dreiser (1871 - 1945, především Americká tragédie) a mnoho dalších, pak bychom v těchto případech raději měli mluvit obecněji o **realismu**, případně o realismu 20. stol.

Skutečnost, že termín „kritický realismus“ je používán často poměrně volně, má ovšem svůj důvod. Ten spočívá už v přívlastku „kritický“. Je tím ovšem míněn pro tento realismus skutečně nový prvek, totiž vyhraněné vidění záporných jevů v životě a jejich otevřené odhalování. Většina dobré umělecké literatury je však nějakým způsobem k něčemu kritická, kritický byl i **romantismus**, jeho únik ze skutečnosti byl také svého druhu kritikou. A protože sám **realismus** označuje tvůrčí přístup, při němž v popředí stojí co nejvěrnější, nejpřesnější a nejobjektivnější zobrazení světa kolem nás, životní skutečnosti, je svým způsobem realistická každá literatura, ve které nenabývají rozhodující význam autorovy vlastní pohledy, jeho vnitřní svět, duševní procesy. Jelikož však toto autorovo promítnutí sebe sama a svého subjektivního vidění do díla vždy nějakým způsobem plyne z životní reality, která ho obklopuje, „nerealistická“ tvorba se vymezuje spíše určitými důrazy, stylotvornými prvky, obrazovými postupy apod.

Bude proto asi vhodnější termín kritický realismus vztahovat až na některé výjimky časově k autorům a dílům, která zejména v **proze** přicházela po **romantismu** a **klasicismu** vznikala přibližně do konce první svět. války nebo do let krátce po ní, neboť později i samotný realismus nabýval v celku literárního **kontextu** nové rysy.

Obecné potíže s ohraničením kritického realismu se poněkud méně než jinde projevují v literatuře naší. V ní mu už **Česká moderna**, po ní **předválečná moderna** a pak **avantgarda** naznačily určitou horní časovou hranici, která ovšem neplatí všeobecně, takže ke kritickému realismu můžeme počítat i takové meziválečné autory, jako byli např. **A. M. Tilschová**, **V. Martínek** a **K. Nový**. Za představitele kritického realismu naproti tomu mohou být u nás pokládáni i někteří spisovatelé, kteří mu teprve razili cestu, jako např. **Gustav Pflieger Moravský**, dále **J. Arbes** románem *Štrajchpudlíci* aj., projevy kritického realismu bývají právem nalézány u **J. Nerudy**. Nejvýraznějšími představiteli kritického realismu jsou pak např. **V. Mrštík**, **I. Hermann**, **F. Herites** (u něho a do značné míry i u Herrmanna v podobě **žánrového realismu**), autoři **historických próz** jako **A. Jirásek**, dále několik **prozaiků**, u nichž se projevovaly ve větší míře prvky **naturalismu**, protože přechod od kritického realismu k němu byl často plynulý uvnitř díla toho kterého tvůrce, tedy např. **K. M. Čapek Chod**.

Nejsilněji byl ovšem u nás kritický realismus zastoupen ve venkovské tematice a měl v ní do té míry svébytné rysy, že český **venkovský realismus** **T. Novákové**, **K. V. Raise**, **J. Š. Baara**, **A. Staška**, **H. Herbena**, **G. Preissové** aj. můžeme chápat jako jeho svébytnou oblast.

KRONIKA TROJÁNSKÁ

pol. 14. stol.

Velmi volné překladové zpracování látky o dobývání Troje, později byla první česká vytištěná kniha (kolem r. 1470).

Existovaly vlastně překlady dva, druhý, z r. 1411, byl doslovnější, obvykle je však míněn překlad první. Oba vycházely z latinského prozaického znění Quidona de Columny *Historia Troiana* (= Trojanská historie) ze sklonku 13. stol. Sama tato **próza** však vznikla převyprávěním latinské veršované předlo-

hy Román o Troji, kterou napsal v letech 1165 - 1170 Benoite de Sainte-More, ani ten však neznal dobývání Troje přímo z Homéra. Původní téma starověkého řeckého **eposu** tak procházelo **středověkou literaturou** ve značných obměnách a podobně jako **epika** o Alexandrovi Velikém (viz **Alexandreida**) se postupně z veršové podoby „vyšší“ literatury stávalo zábavným lidovým čtením.

Zejména první, tj. starší převod Kroniky trojanské do češtiny je velmi barvitým vyprávěním, boje o Troju jsou tu podány živě a působivě, příběh je rozšířen o plavbu Argonautů za zlatým rounem a osudy hrdinů po konci války. Jak tomu bylo zvykem u středověkých zpracování (opět viz **Alexandreida**), Troja je líčena jako středověké město a postavy příběhu mají rysy středověkých lidí. Trojanská kronika byla v řadě knižních vydání oblíbená i za **renesance** a ještě dále až do počátku 19. stol., dostávala se do blízkosti takových knih, jako byl všeobecně **rytířský román**, dále Milion Marco Pola nebo Mandevillův cestopis.

KRONIKA VELMI PĚKNÁ O JANU ŽIŽKOVÍ kolem pol. 15. stol.

Autor této **kroniky** není známý, jisté je, že to byl přívrženec husitské strany a obdivovatel Jana Žižky, který chtěl jeho památku oslavit líčením Žižkových bitev a vítězství.

Čerpal přitom z vyprávění pamětníků, možná z jiných kronik, a jeho oslava Žižky je opravdu důsledná: Někde mu přičítá i vítězství v bitvách, jichž se ani neúčastnil. Osud této kroniky, jak tomu u starých památek bývá častěji, byl pozoruhodný. Sice byla v 17. stol. vydána, ale nikdy ji nikdo neviděl, takže byly pochyby, zda opravdu existuje. Teprve v sedmdesátých letech 19. stol. byl její rukopis objeven v knihovně gymnázia ve Freibergu v Německu. Člověka přitom napadá, kolik podobných děl nejen z doby husitské zmizelo kdesi po Evropě a je nenávratně ztraceno.

Celkově bylo vyprávění zřejmě určeno k tomu, aby se předčítalo mladším kališníkům, kteří už Žižku nezažili, ale jimž chtěl autor uchovat jeho památku. Proto je nepřiliš rozsáhlý text podán dějově, takřka dobrodružně, aby upoutal pozornost. Tím se stává i pro dnešek vlastně napínavým čtením, nemluvě o tom, že jazyk té doby, ačkoliv je současnému čtenáři zcela srozumitelný, jako by sám o sobě byl přímým dotykem dávné minulosti.

KRONIKY

Tento termín vychází z řeckého základu (chronos = čas) a v tradičním smyslu je kronika dílem historiografickým, i když ve středověku bývaly někdy jako kroniky označovány i epické příběhy probíhající v delším časovém období ([Bruncvík](#), [Kronika trojanská](#)) nebo legendy ([Kristián](#)).

Na rozdíl od tzv. análů, což byly prosté záznamy událostí, které se staly během roku (annus = rok) a které mohli v průběhu mnoha let zapsat postupně různé osoby, např. mniši, úředníci aj., byla kronika už dílem jednoho autora a představovala vyšší stupeň dějepisectví. Přesné rozlišování termínů anály, kronika a historie nebylo však ve středověku ustáleno, mj. proto, že anály mohly sloužit jako podklad kronik, z kronik mohly být vyepisovány pouze údaje análů aj. V zásadě však kronika byla nejen časově posloupným zaznamenáním dějinných událostí, ale také mezi nimi vybírala co do důležitosti a zaujímala k nim určitá stanoviska, přičemž souvislost mezi nimi byla zachycena v různé míře. Kronikář sám byl buď svědkem či přímo účastníkem těchto událostí, nebo o nich měl více či méně spolehlivé informace z jiných zdrojů, např. z výpovědí pamětníků, ale někdy také jenom z nepotvrzených [pověstí](#), jako např. v [Kosmově](#) i [Dalimilově kronice](#).

Za významné [středověké](#) evropské kronikáře píšící ovšem latinsky jsou pokládáni např. Řehoř Tourský (Gregorius Turo-nensis, 538 či 540 - 594, Dějiny Franků), Bena Ctihodný (Ve-

nerabilis, 673 - 735, Církevní dějiny Anglů), Einhard (Edinhardus, 770 - 840, Život Karla Velikého), později Geoffrey z Monmouthu (Galfridus Monemutensis, 1090 - 1155, Historie britských králů), dále Adam de Chabannes (asi 988 – 1038), Adam Brémský (nar. 1081), Saxo Grammaticus (asi 1150 – 1220), ruský kronikář Nestor (asi 1059 – 1114), polský Gallus Anonymus (zemř. asi 1160) a bezpočet dalších.

U nás jsou to především [Kosmas](#) a jeho pokračovatelé, zejména dva, známí jako Kanovník vyšehradský a Mnich sázavský, později česky píšící tak řečený [Dalimil](#), dále mnich Ota a Petr Žitavský (Petr žil v letech asi 1264 – 1339), autoři latinské Zbraslavské kroniky (podle Zbraslavského kláštera, kde vznikla, lat. název Chronicon Aulae Regiae, poč. 14. stol.), latinsky píšící Přibík Pulkava z Radenína (zemř. 1380), [Vavřinec z Březové](#) (asi 1370 - 1437), [Václav Hájek z Libočan](#), velmi významný Petr z Mladoňovic (1390 – 1451), autor latinské Zprávy o mistru Janu Husovi v Kostnici, později např. Bartoš Písař zvaný Bartoš Pražský (asi 1470 – 1535), Martin Kuthen) 1510 – 1864) a mnoho jiných. Řadu spíše pro odborníky významných kronik vydal r. 1829 František Palacký pod názvem Staří letopisové čeští od r. 1378 do r. 1527.

Jestliže říkáme, že kronika je dějepisné dílo, nemůžeme na ni ovšem klást takové nároky jako na moderní historiografii, která u nás začíná vlastně až od [Františka Palackého](#) (1798 - 1876, Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě), i když základy k ní položil už obrozenec Gelasius Dobner (1719 - 1790). Většina kronik pochází ze středověku a počátku novověku, kdy některé dnes samozřejmé metody historické vědy nebyly známy (např. komparatistika, tj. srovnávání pramenů, archivní výzkum, terénní výzkum aj.) a kronikář si s nimi nedělal starosti. Dalším rysem kronik zpravidla bylo, že kronikář neusiloval o objektivní, věcný a nezaujatý pohled na dějinné události, vždy jaksi „stál na něčí straně“ a v pojetí své kroniky chtěl dokázat, že tato strana má pravdu.

V našem kronikářství je to patrné od [Kosmovy](#) kroniky a [Dallimilovy kroniky](#), nejnápadněji ovšem v kronikářství doby husitské: [Vavřinec z Březové](#) ve svém lat. psaném díle Chronicon (Husitská kronika) podává jako přesvědčený kališník jiný obraz husitství než papežský legát Aeneas Silvius Piccolomini (1405 - 1464, pozdější papež Pius XII.) ve své latinské Historii české (Historia Bohemica). Zde šlo ovšem o zásadní názorový postoj, který mnohdy poznamenává i moderní historiografii. Příkladem sporné historické věrnosti právě z důvodů neznalosti spolehlivých odborných postupů (a možná také z touhy minulost trochu přikrášlovat) může být Kronika česká [Václava Hájka z Libočan](#) (vyšla r. 1539), jejíž autor si dost vymýšlel, ale vyprávěl tak barvitě a přesvědčivě, že jeho kniha byla dlouho oblíbenou četbou a plnila vlastně roli dnešních historických románů.

Užívání slova „kronika“ v titrelech některých středověkých [próz](#), které kroniky v pravém slova smyslu nebyly, poukazuje k dnešnímu přenesenému významu tohoto slova. O „románové kronice“ či „kronikářské próze“ apod. se hovoří v případě takové literatury (často několikasvazkové), v níž autor sleduje řadu generací určitého rodu, pak se užívá výraz [sága](#), případně kronikářskými záznamy způsob života na určitém místě (jako [V. Mrštík](#) a [A. Mrštík](#) v Roku na vsi). V tomto smyslu jsou kronikami např. [Jiráskovo](#) dílo U nás, [Holečkův](#) obsáhlý cyklus Naši, prózy [J. Herbena](#), [V. Martínka](#), ale i např. [Bassův](#) Cirkus Humberto či [Majerové](#) Siréna a mnoho románů dalších.

FRANTIŠEK KŘELINA

1903 - 1976

Učitel, časopisecky tiskl v Cestě, v Severu a východu, Venkovu, Národním osvobození. V padesátých letech nemohl publikovat, byl protiprávně na devět let uvězněn, po propuštění z vazby pracoval jako dělník.

F. Křelina vstoupil do literatury v druhé polovině dvacátých let básnickou sbírkou *Půlnoční svítání* (1927), později vydal sbírky *Předjitřní tma* a *Plaché světlo* (1930, 1934), účastnil se ve sborníku *Básníci selství* (1932), do něhož přispěli i např. [J. Čarek](#), [J. Čep](#), A. C. Nor aj. Avšak podstatou jeho tvorby byla [próza](#).

Jako prozaik patřil ke [katolickému směru ruralistů](#), v jehož popředí stál svým zdůrazňováním zakořenění člověka v rodné půdě. Druhou takovou oporou života bylo pro Křelina křesťanství, jež mu představovalo možnost vzdorovat rozkladným vlivům doby. Vztah k rodné půdě jako vztah k domovu vyjádřil už ve svých povídkových sbírkách *Hlas kořenů* a *Jalovčí stráně* (1927, 1937), z nichž zejména druhá (přepracovaná r. 1947) je působivá bezprostředním citovým viděním podještědské přírody.

Šířeji založený pohled na život venkovských lidí podává Křelina z ruralistického zorného úhlu ve svých obsáhlejších románech *Hlas na poušti* (1935), dále *Hubená léta* (1935) a *Puklý chrám* (1937), tyto dva tvoří s daleko později vydaným románem *Bábel* (1968) [trilogii](#) *Země dědičná*. Autor se v ní na osudech mnoha postav zabývá ústřední myšlenkou všech ruralistů: moderní způsob života ničí mravní i náboženské založení někdejšího venkova, jenž měl svou sílu a své hodnoty, přestože život na něm nebyl zdaleka snadný. Zde je bezpochyby podstata Křelinovy tvorby, i když v okupaci vydává [triptych](#) *Klíče království* a historické romány (*Dcera královská*, *blahoslavená Anežka Česká*, 1940; *Amarů, syn hadí*, 1942) a prózy další, mj. několik knih pro děti, z nichž patrně nejpůsobivější je příběh *Z bukového dřeva* (1943). Koncem šedesátých let vyšla i některá Křelinova díla další.

V Hubených létech, *Puklém chrámu* a pak v *Bábelu* nabývá Křelinova oddanost půdě a venkovu zvláštní podobu. Skutečnost, že v tomto prostředí vidí jednu z rozhodujících jistot lidství, neznamena nikterak, že je idealizuje. Naopak. Často zobrazuje postavy, které tíha života dovedla až k mystické hlouba-

vosti (zde je poněkud blízky **T. Novákové** či **A. Staškovi**), jinde vidí zjitřeně chudobu venkova, tvrdou práci, ale také hamižnost, závist, bezohlednost. V padesátých letech tolik zdůrazňovaná představa, že **ruralismus** byl oslavou nějakého abstraktního a všem šťastný a spokojený život zaručujícího selství (ostatně obecně nesprávná) se na Křelinu nehodí ani trochu. Pro autora je venkov prostředím, v něm člověk měl schopnost za pomoci víry v Boha snášet lidský úděl a udržovat si svou důstojnost, zatímco tzv. „moderní civilizace“ mu jak tuto schopnost, tak jeho důstojnost bere.

U Křeliny se tak zvláště nápadně projevil obecný rys českých ruralistů dvacátých a třicátých let, jakási rozpornost, tkvící v jejich zaměření na venkovský život. Na jedné straně to bylo někdy až předpojaté zdůraznění venkova jako jediné spásy před zkaženostmi velkoměsta (což proti nim popuzovalo např. **avant-gardu** takřka jako celek, neboť ta byla spíše „městská“), na straně druhé citlivá vnímavost k venkovskému člověku, jeho psychice a sociálním problémům, tedy cosi, co nově navazovalo na tradice **venkovské prózy** jdoucí od **K. Světlé**. Křelina tyto klady ruralismu projevil nejvíce a s opravdovou uměleckou přesvědčivostí v próze Jalovčí stráně a v románu Puklý chrám.

PETR KŘIČKA

1884 - 1949

Vystudoval chemii, byl úředníkem cukrovaru, účastnil se první svět. války, v níž byl raněn, po válce byl úředníkem ministerstva školství.

Svůj **debut** Šípkový keř (1919) dokončil za války v lazaretu, těsně po válce vydal sbírku Bílý štít (1919) a pak dvě další během dvacátých a třicátých let (**Hoch s lukem**, 1924; Chléb a sůl, 1933). Z nich zejména v Hochu s lukem vyniká upřímná přirozenost, příznačná pro Křičkovu prvotinu, a snad nejzřetelněji se tu ukazuje jeho osobitost. V r. 1945 vyšla sbírka Světlý

oblak, po druhé světové válce dále ve stejném roce 1946 sbírky Běsové a Píseň meče, kromě nich i satira Ďábel frajtem. Všechny poválečné knihy se vyrovnávaly s léty okupace, ve svých verších autor parafrázoval slovanskou lidovou poezii. Bohatá byla jeho činnost překladatelská, hlavně z ruštiny, překládal např. Tolstého, Gogola, Lermontova, Puškina a další.

Petr Kříčka byl básníkem svým způsobem zvláštním. Nehlásil se k žádnému proudu **avantgardy**, ani nenavazoval na tradiční veršový projev, nejbližší ve své době měl snad k **J. Wolkerovi**. Byl to autor nenápadný, nevťiravý, nikdy nestál v popředí literárního života. Pro jeho první dvě sbírky a verše z dvacátých a třicátých let je charakteristická lyričnost, citovost, životní skromnost. Usiloval o prostý básnický obraz, čistý myšlenkově i výrazově, zároveň však otevřený ve vyjádření vlastních vnitřních zmatků. Domov, příroda, dětství, to jsou hlavní sféry jeho **lyriky**, která nechtěla čtenáře ničím oslňovat, ale chtěla v něm vzbudit určité soucítění, pocitové ztotožnění.

U Kříčky jako by se zážitky z první světové války proměnily v potřebu lidského přátelství, sounáležitosti, jeho verše jako by byly nesený známým lidovým rčením: Sdělená radost, dvojnásobná radost, sdělená bolest, poloviční bolest. Najdeme u něho opravdu radost i bolest a připadá nám, že obojí prožíváme zároveň s ním.

KUBISMUS

Především směr výtvarného umění (Pablo Picasso, 1881 - 1973; Fernand Léger, 1881 - 1955, u nás např. Emil Filla 1882 - 1953), v literatuře se projevil zejména u Francouzů Guillaume Apollinaire, 1880 - 1918, např. v jeho Alkoholech a Kaligramech, a Jeana Cocteaua 1889 - 1963), u nás spíše okrajovými vlivy.

Kladl do popředí svébytné, nepopisné vidění, které jakoby „rozbíjelo“ skutečnost na dílčí prvky a z nich skládalo vlastní umělcův pohled. Můžeme jej zařadit do obsáhlejšího směřová-

ní **civilismu** a **civilizační poezie** v době kolem první svět. války. Někdy je označováno propojení kubismu s **futurismem** (přikládané Apollinairovi) jako kubofuturismus.

JAROSLAV KVAPIL

1868 - 1950

Od r. 1900 režisér a **dramaturg**, později šéf činohry Národního divadla v Praze, za první svět. války se účastnil protirakouského odporu, byl hlavním spoluautorem Manifestu českých spisovatelů v r. 1917. Psal do Lumíru, Osvěty, Světзору, Zlaté Prahy aj. Těsně po první svět. válce pracoval na ministerstvu národní osvěty (což byl tehdejší název ministerstva kultury), aniž by přerušil svou činnost divadelní, za nacistické okupace se účastnil odboje a byl vězněn.

Kvapil byl především divadelní režisér, který proslul např. inscenacemi Shakespearových her, Čechova, Ibsena aj., z našich autorů např. **A. Jiráka**. Po dlouhou dobu určoval tvářnost Národního divadla jako první české scény. Zároveň byl však překladatelem a básníkem, jeho sbírky ze sklonku 19. stol. (Padající hvězdy, Relikvie, Básníkův deník, **Růžový keř**, Oddanost aj.), vycházející z francouzské **dekadence**, do značné míry předjímají český **symbolismus**. Byl i autorem řady **dramat** (Přítmí, Memento, Bludička, Oblaka a dalších).

Největší, a možno říci trvalou životnost si však z Kvapilovy tvorby udržela jeho veršovaná jevištní Pohádka o princezně Pampelišce (1899), hra, která se vrací na divadelní prkna s pravidelností, zastihující dosud snad všechny generace.

KÝČ

Tradiční označení pro pokleslé, umělecky bezcenné produkty v oblastech, které jsme jinak zvyklí posuzovat jako umělecké, tedy nejen v literatuře, ale i v malířství, sochařství, hudbě aj.

U literatury bývá někdy užíván výraz brak přibližně ve stejném významu pro texty, které pouze opakuji ustálené druhy

příběhů (např. dívčí romány), jsou psány povrchně, špatným jazykem, bez autorské osobitosti. Příznačným rysem kýče bývá nejen nepůvodnost, ale i přehnanost, podbízivost, křiklavost: za výmluvnou ukázkou kýče jsou pokládány např. sošky zahradních trpaslíků nebo obrázky prodávané turistům na ulicích. Kýč je snadno srozumitelný, nevyžaduje, aby se jeho vnímatel nějak myšlenkově či citově dopracovával k hlubším významům, kýč je vždy líbivý, „pohodový“, ve výtvarném umění zobrazuje příjemné scény, v literatuře má šťastný konec. Nevede nás k pochybnostem, otázkám, splňuje, co je od něj očekáváno, ale nenabízí nic víc, toto očekávání nijak nepřesahuje. Naopak. Kýč se snaží, aby okamžitě vyhověl v tom, co od něj chceme: koho potěší pestrý trpaslík v zahrádce, je potěšen hned a má pokoj, zrovna tak je tomu u kýčovitých popěveků, televizních seriálů apod.

Existují desítky definic kýče a řada knih o něm, potíž však je, že kýč odpovídá dokonale na některá mimoumělecká přání lidí, kteří (přínejmenším v danou chvíli) nechtějí nic jiného než právě to, co jim nabízí. Kýč má totiž ještě jednu vlastnost, která lidem vyhovuje: snadno a rychle na něj zapomeneme, jakmile s ním nejsme ve styku. Skutečné umělecké dílo nám pořád jaksi „vrtá v hlavě“, vracíme se k němu, připomíná se nám. Kýč ne. Výzkumy např. ukazují, že spousta lidí si nepamatuje děj seriálového dílu, na který se dívali včera, ale při tom dívání mu zcela podlehl, zapomněli na své běžné životní starosti atd. Právě z toho kýč těží.

Navíc v praxi nejsou hranice kýče zdaleka tak zřetelné jako v teorii a nezřídka se kýčovité produkty staly inspirací pro vážné umělecké dílo. V období tzv. postmodernismu výtvarné i literární umění často záměrně pracuje s prvky kýče, buď pro kontrast nebo proto, aby je zařadil do nových významových souvislostí. Proto se stále častěji hovoří v původním slova smyslu spíše než o kýči např. o [komerční literatuře](#), případně o

konzumní literatuře, už také proto, že široký konzum a obchodní úspěch jsou hlavní pohnutkou i samotného kýče.

FRANTIŠEK LANGER

1888 - 1965

Po lékařské fakultě a účasti v legiích během první svět. války působil jako vysoký důstojník vojenské zdravotní služby, přičemž těsně před druhou svět. válkou byl tři roky zároveň **dramaturgem** Městského divadla na Král. Vinohradech. Byl přítelem **K. Čapka**, **J. Haška** (oběma věnoval přátelské a zasvěcené vzpomínky v knize *Byli a bylo* z r. 1963), dále **F. Šrámka**, **K. Tomana**, **J. Mahena**, **S. K. Neumanna**.

Langerovy počátky byly tedy poznamenány blízkými styky s okruhem **anarchistů**, sám patřil k **předválečné moderně** kolem **Almanachu** na rok 1914. Po r. 1918 byl mnohdy přijímán tak trochu jako oficiální „hradní“ spisovatel, což však pro něho stejně jako pro Čapka nikdy neznamenalo nějaké přizpůsobování nebo dokonce popírání sebe sama. Ostatně více než „hradním“ autorem byl autorem divadla na Vinohradech, kde měly jeho hry obvykle premiéru. Časopisecky publikoval v Lumíru, Besedách Času, Zlaté Praze, Národních listech, Divadle, Rudých květech, Rozpravách Aventina aj. Před nacistickou okupací emigroval do Londýna, stal se šéfem zdravotnictva českosl. armády, po návratu se věnoval pouze literatuře.

František Langer byl a zůstává nejznámější jako **dramatik**. Ze svého anarchistického mládí si na divadlo přinesl smysl pro vtip, lidový živel, bezprostřednost a buřičství, realistické myšlení a smysl pro dramatickou výstavbu dalo jeho hrám pevný řád. Dohromady to bylo spojení, které získávalo oprávněný úspěch u diváků všech vrstev. Platí to zejména u autorových komedií z dvacátých let (*Velbloud uchem jehly*, *Grandhotel Nevada*, *Obrácení Ferdiše Pištory*), ale i pro **dramata** z let třicátých, např. *Andělé mezi námi*, *Dvaasedmdesátka*.

Rozporné reakce vzbudila hra Jízdní hlídka (1935) s legionářskou tematikou. Někteří ji chápali jako schematizující oslavu legií a Langer byl buď nadšeně chválen či odsuzován spíše podle hledisek politických než uměleckých. Vypjatost prostředí hry mnohým překryla, že mu šlo především o obraz lidských projevů v životním ohrožení, o rozložení různých postojů u různých postav. Langer ovšem cítil legionářsky a nijak se tím neskrýval, v žádném případě však toto období neviděl jednostranně, podobně jako např. J. Kopta, naproti tomu ne tak kriticky, jako třeba V. Kaplický, což ukazují jeho válečné povídkové soubory (Pět povídek z vojny, 1920; Železný vlk, 1920) i knížka pro mládež (Pes druhé roty; pro mládež napsal i populární chlapecký román Bratrstvo Bílého klíče, za války vydal v Londýně prózu Děti a dýka aj.).

Ojedinělým dílem v Langrově tvorbě byl román typu *science fiction* z dvacátých let, Zázrak v rodině (1929, 2 díly), jehož hrdina je schopen splnit každé přání. Prozaická tvorba stála však vždy v pozadí jeho *dramat*, ačkoliv byl povídkářem mimořádným (např. Snílci a vrahové, 1921; Předměstské povídky, 1926; Mrtví chodí mezi námi, 1930). Po r. 1948 nebyl F. Langer jako legionář a masarykovec autorem žádoucím, což vytvořilo v jeho tvorbě nucenou přestávku. Až v r. 1963 vydal vzpomínkovou knihu Byli a bylo (zamýšlel i druhý svazek, který už nenapsal), v roce autorovy smrti vyšly jeho Filatelistické povídky a posmrtně Malířské povídky, dva nerozsáhlé svazky dokonalého vypravěčství.

JOSEF JAROSLAV LANGER

1806 - 1846

Vystudoval gymnázium v Hradci Králové, kde ho učil V. K. Klicpera, potom filozofii v Praze, zkusil i práva. Působil jako soukromý učitel a archivář, redigoval časopis Čechoslav, psal do Květů, sborníku Vesna aj. Nakonec se vrátil do rodného Bohdanče a dožil nedlouhý věk v osobním zklamání.

Josef J. Langer patřil mezi ty postavy druhého období národního **obrození**, které se řídily velkými vzory **J.Jungmanna** či **F. Čelakovského** a chtěly, aby konečně té nové české literatury bylo co nejvíc. I on se věnoval **folkloristice** (sebral České prostonárodní obyčeje a písně, Svatební písně), ale také psal. Sbírka *Selanky* (1830) měla čtenáři ukázat dávnověk Slovanstva, a dnes je až dojemná tím, jak si jej Langer představoval. Sbírka **Krakováčky** navazovala na lidovou poezii a kromě těchto dvou svazečků vydal autor ještě Bohdanecký rukopis (1831) a *Den v Kocourkově*, **satirické bajky**. Langer patřil k autorům, jako byl **J. V. Kamaryt**, **Š. Hněvkovský**, **A. Puchmajer** a několik dalších, stojí na počátcích novodobé české **poezie** pokusy, v nichž snaha převládala nad vším ostatním. Tato snaha však tehdy působila jako důkaz, že česky opravdu psát lze.

LEGENDA O SV. KATEŘINĚ **viz **Život sv. Kateřiny****

LEGENDA O SV. PROKOPU **asi pol. 14. stol.**

Česká veršovaná **legenda** vycházející z latinské předlohy psané **prózou** (*Vita maior*, Větší život), je vyličením života svatého Prokopa, který podle ní opustil úřad kanovníka, stal se poustevníkem na Sázavě a později na naléhání knížete Oldřicha, jenž se tu s Prokopem v podání legendy setkal, opatem knížetem založeného kláštera. Sám Sázavský klášter byl pozoruhodný tím, že se v něm v Čechách udržela až do 11. stol. slovanská liturgie (= bohoslužebné obřady, náboženské úkony) zavedená Konstantinem a Metodějem na Velké Moravě r. 863 (viz **staroslověnská literatura**), ačkoliv jinde už u nás byla užívána od 10. stol. liturgie latinská.

Legenda je nesena nejen obdivem k samotnému sv. Prokopovi, podáním jeho úctyhodných vlastností, činů a zázraků, ale také svými národními rysy. Slovanská liturgie, tj. liturgie ve sta-

roslovenštině, je pojímána jako „česká“, latinská jako „cizácká“ či přímo německá. Legenda se však výrazněji nezabývá náboženskými otázkami, ty nestojí ve středu jejího zájmu, ačkoliv bychom to možná čekali. Více je zdůrazněn význam samotného Sázavského kláštera a spor obou liturgií je viděn spíše s vlasteneckou bojovností, vyhnání slovanských mnichů z kláštera jako vítězství cizáckého živilu. Do textu legendy proniká s překvapivou barvitostí obraz běžného venkovského života ve středověku, prostředí, v němž se sv. Prokop pohyboval a v němž konal dobro. Sám Prokop je tu zobrazen jako lidový světec, ačkoliv byl zřejmě urozeného původu a jeho rodina se na založení kláštera asi podílela.

Tato legenda je vyvrcholením řady středověkých legend o sv. Prokopovi, jejichž začátkem byla už krátce po r. 1200 latinsky psaná *Vita minor* (Menší život), u které se někdy soudí, že vycházela ze staroslověnsky psaného podkladu. Česká veršovaná legenda podle *Vita maior* je vyprávěna velmi prostým, srozumitelným jazykem, aby její předčítání dobře chápal i obyčejný posluchač. Ve vývoji naší starší literatury představuje jedno z nejcennějších děl české náboženské **epiky** ve 14. stol. a bývá přijímána v určité návaznosti na **Dalimilovu kroniku** i jako předchůdce literatury **husitské**.

LEGENDY

Vyprávění o životě svatých, jehož cílem je ukázat křesťanům osobnost světce jednak jako vzor víry, jednak jako někoho, kdo buď z boží vůle konal zázraky, nebo z vůle vlastní pro svou víru podstoupil mučednickou smrt. Ve svém nejstarším významu byly legendy částmi z církví schválených životopisů světců, tyto části se předčítaly v kostele (z latinského *lego* = číst) v den, zasvěcený příslušnému svatému. Legendy se však brzy staly samostatným literárním útvarem, veršovaným či v **proze**.

Původní latinské legendy byly už ve středověku překládány, převyprávěny atd., stávaly se vedle rytířského **eposu** hlavní

literární oblastí. Pro legendy bylo příznačné, že pronikaly mezi prostý lid, neboť uchvacovaly svým zvláštním spojením dějového napětí (zážitky světců při často barvitě podaném mučení apod.) a duchovností, jež z nich vyplývala. Proto řada legend se ve světové literatuře objevuje ve dvojí podobě, jako vyprávění vzdělaných autorů pro náročnější posluchače a dále v převyprávění jednodušším, určeném širokému publiku a zdůrazňujícím dějové prvky. Zejména v baroku tato druhá podoba často odsouvala náboženský ráz legend do pozadí a kladla je do blízkosti např. pověstí apod., vzrušující literatury s výraznou „vzorovou“ postavou. Přitom však i v daleko novější době, v 19. a 20. stol. vznikají soubory církevně pojatých a kanonizovaných (= církví schvalovaných) legend, aby byly takto zpracovány osudy pokud možno všech světců.

U nás hrály legendy významnou roli už v období staroslověnské literatury (panonské legendy), významné byly Život sv. Václava a Druhá staroslověnská legenda o sv. Václavovi, vzniklá pod vlivem latinských předloh (hlavně Kristiánova legenda, Vita et passio sancti Venceslai et sanctae Ludmilae aviace eius, tj. česky Život a umučení sv. Václava a jeho babičky sv. Ludmily, u Kristiána viz i další lat. legendy). Později ve 14. stol. je literárně nejvýznamnější legenda o sv. Kateřině, počátkem tohoto století a pak hlavně za Karla IV. však vznikaly mnohé zlidovělé legendy, např. O sv. Prokopovi, O deseti tisících rytířů, O sv. Anselmovi, O Ježíšově mládí, O sv. Markétě, O sv. Jiřím, O nanebevzetí Panny Marie, O sv. Jeronýmovi knihy troje, Život Josefův, Život Adama a Evy, O radostech svaté Marie, O Maří Magdaléně a další.

Hlavním pramenem, z něhož čerpali autoři českého převyprávění a tím i zlidovění legend, byla latinská sbírka dominiánského mnicha Jakuba (Jacobus) de Voragine (1229 či 1230 - 1298) nazvaná Legenda aurea sive chronica lombardica (zkráceně Legenda aurea, Zlatá legenda, Legenda zlatá). Podle cizích předloh vznikla i tři nejznámější a nejstarší díla české

umělecké **prózy**: soubory Pasionál, Životy svatých Otců, Život Krista Pána. V Pasionálu, jenž vycházel ze Zlaté legendy, byly v některých případech vloženy příběhy českých světců místo světců cizích a Pasionál byl tak oblíben, že se stal jedním z prvních českých tisků. Užívaly se však i prameny nekanonizované (= tj. církví neschválené), pocházející už z prvních století křesťanství.

V **baroku** z některých legend látkově čerpaly školské hry či zcela zlidovělé hry, zde už původní náboženské rysy ustupují a původní námět je značně zesvětštěn, mezi lidovými hrami o svatých je ze 17. stol. snad nejznámější Hra o sv. Dorotě. Ještě později se legenda vyvíjela jako zcela samostatná záležitost církevních publikací, avšak její princip spojení děje s duchovní náplní lákal i významné autory k čistě uměleckému pojetí a přetváření, např. **J. Zeyera**, **J. Vrchlického**, **J. Durycha** aj.

LIBRETO, LIBRETISTA

Libreto je text, na který píše hudební skladatel převážně jevištní dílo, jako je opera či opereta. Samo libreto je buď původní, nebo je zpracováním divadelní hry, povídky, novely či jiné literární předlohy, např. libreto **E. Krásnohorské** Hubička ke Smetanově opeře vzniklo podle povídky **K. Světlé**. Libreto jako relativně samostatná oblast literární tvorby (obvykle však v přímé součinnosti se skladatelem hudby) vznikalo koncem 16. stol., zpočátku byla libreta veršovaná, od 19. stol. jsou psána i prózou.

Opera či opereta je sice dílem hudebně dramatickým, v něm hudební a slovesná složka tvoří nedílný celek a úspěch záleží právě na jednotě obou složek, ale obecně je autorství libreta jaksi v pozadí: každý ví, že Prodanou nevěstu složil Bedřich Smetana, ale autora libreta **K. Sabinu** si mnoho diváků nepamatuje. Stejně i u jiných oper např. Smetanových (Tajemství, Čertova stěna) či u Fibichova Bláníku aj. mnoha milovníkům

hudby uniká, že autorkou libret byla [E. Krásnohorská](#). Diváci a posluchači světově známé opery L. Janáčka *Její pastorkyňa* si často neuvedomí, že libretem je hra [G. Preissové](#) (podle hry téže autorky *Gazdina roba* si upravil pro operu *Eva* libreto J. B. Foerster), u jiné Janáčkovy známé opery, *Příhody lišky Bystroušky*, se mnohdy zapomíná, že její libreto vychází z prózy [R. Těsnohlídka](#) atd. atd. Tento problém obvykle nenastává, kde si slovesná složka operního díla už dříve a samostatně získala mimořádnou proslulost, jako je tomu např. u Janáčkovy *Věci Makropulos*, jejímž slovesným základem je hra [K. Čapka](#), ale i to platí spíše v národním [kontextu](#): kdekdo si pamatuje, že Figarovu svatbu složil W. A. Mozart, ale spousta lidí zapomíná, že se tak stalo na základě hry Pierra-Augustina Beaumarchaise (1732 - 1799, první inscenace 1784), ačkoliv hra má stejný název, prošla jevišti celé Evropy a je stále znovu uváděna.

Libretista, tj. autor libreta, stojí tedy vždy jakoby „ve stínu“ hudebního skladatele, dokonce např. v mnoha slovnících není ani zvykem u skladatelů uvádět, kdo byl libretistou jejich oper. Naproti tomu mnozí spisovatelé zůstávají nejvíce živí ve svých libretech, jak u nás ukazuje nápadně dílo K. Sabiny a E. Krásnohorské.

LIDOVÁ SLOVESNOST

Je jednou z nejdůležitějších oblastí [folkloru](#) a jako taková předmětem vědeckého zájmu [folkloristiky](#). Tvoří ji nepsané, ústním podáním předávané, někdy ustálené, ale daleko častěji různě pozměňované texty, které se liší od tzv. autorské literatury i tím, že jejich tvůrce neznáme, pokud ano, hovoří se o slovesnosti zlidovělé.

Vlastní lidová slovesnost zahrnuje široký okruh [pohádek](#), [pověstí](#), písní (např. milostných, ukolébavek, koled aj.), pranostik, pořekadel, přísloví, hádanek, anekdot a humorek a dalších slovesných útvarů rozmanitého druhu, v řadě zemí patří k lidové

slovesnosti i hrdinské zpěvy (u Jihoslovanů, ruské [byliny](#) aj.). Její důležitou součástí je i dětská slovesnost (říkadla, rozpočítadla aj.) a zvyková či obřadní ústní slovesnost (např. při vynášení Morany, o Vánocích, při pálení čarodějnic apod., ale i např. při svatbách, pohřbech, křtinách aj., tj. obřadech rodinných), příp. i lidové hry, lidové loutkové hry a další. V novější době se k lidové slovesnosti počítá nejen ta „venkovská“, ale i např. neautorské [kramářské písně](#) a slovesný [folklor](#) městský.

Z povahy ústního předávání vyplývá velké množství obměn (tzv. variant, optimálním variantem je ve folkloristice nazýván jakýsi průřez různými varianty téže látky) textů lidové slovesnosti, přičemž tyto obměny jsou dány jednak časově (generaci po generaci), jednak místně: v zásadě stejná [pohádka](#) se vyprávěla s obměnami jinak v jižních Čechách a jinak ve východních, ale folklorista by nás poučil, že podobnou pohádku najdeme i v Německu, Francii a třeba až v Indii. Zejména právě u pohádek existuje celosvětový katalog látek a motivů (viz [pohádka](#)), zjišťující často až překvapivé a nevysvětlitelné shody (např. některé pohádky amerických indiánů měly ještě před objevením tohoto světa Kolumbem podobné náměty jako pohádky evropské či asijské), které jsou předmětem řady protichůdných teorií.

Různě se vykládá sám původ lidové slovesnosti. V době, kdy o ni vznikl zájem mezi sběrateli, tj. v období [preromantismu](#) a v [romantismu](#), u nás v [obrození](#), se věřilo, že je „čistým“, „ryzí“, psanou literaturou neovlivněným výsledkem ducha a tvořivosti lidu. Brzy se však ukázalo, že tomu tak není zcela, že podobně jako např. folklorní výtvarné umění (a tvary a ozdoby keramiky apod.) bylo ovlivněno autorskou uměleckou tvorbou, i lidová slovesnost vstřebávala vlivy např. liturgických textů, pohádkových sbírek (např. Pohádek tisíce a jedné noci), záznamů [baje](#)k ezopských či La Fontainových (1621 - 1695), do lidových vyprávěnek pronikal vliv [eposů](#) (zejména v pozdějších prozaických podobách), [legend](#) atd. atd.

Z nadšení pro lidovou slovesnost pak mnozí přešli k opaku, pokládali ji pouze za „pokleslou“ formu autorské literatury, což je krajně nepřesné: zaprvé zdaleka ne každý text lidové slovesnosti má svůj zdroj v nějaké autorské předloze, zadruhé i tam, kde takový zdroj existoval, byl vždy pozměněn a obohacen původním vkladem lidového myšlení, cítění i vyjadřování, včetně lidové obraznosti, ale také lidovým prostředím, způsobem života, ustálenými obyčeji, tradicemi apod., čímž se navíc lidová slovesnost často stávala v opačném směru podnětem i tvorbě autorské, zejména od 19. stol.

U nás se v době obrození stala lidová slovesnost zvlášť významným zdrojem národního a jazykového sebeuvědomění i pramenem, z něhož čerpala nová autorská tvorba. Tak tomu bylo u [K. J. Erbena](#), [F. L. Čelakovského](#), [J. V. Kamaryta](#), [J. J. Langera](#) aj., později u řady autorů, kteří lidovou slovesnost sbírali, zapisovali a zachraňovali pro další generace, jako např. [B. Němcová](#), [J. Š. Baar](#) [F. Sušil](#), [F. Bartoš](#), B. M. Kulda (1820 - 1903), ještě později např. J. F. Hruška (1865 - 1937), v meziválečných letech V. Říha (vl. jm. V. Tille, 1867 - 1937), J. Š. Kubín, K. Plicka aj. V době mezi dvěma válkami se vůči lidové slovesnosti projevoval dvojí vztah. Na jedné straně folkloristický zájem o ni nabýval už vědeckou povahu (V. Tille, J. Procházka), na druhé straně hlavně [pohádky](#) se staly předmětem nejrůznějších převyprávění či „převyprávěných převyprávění“, těžících ze zájmu o lidovou pohádku a spadajících spíše do okruhu [komerční literatury](#) doby. Trvalým rozvojem vědecké [folkloristiky](#) postupně zesiloval vztah prvý.

JOSEF LINDA

1789 - 1834

Knihovník, redaktor, přítel [V. Hanky](#). Autor prvního obrozeckého [historického](#) románu (Záře nad pohanstvem), a historického [dramatu](#) (Jaroslav Šternberk v boji proti Tatarům). Zejména jeho román byl ve své době velmi oblíbený a měl znač-

ný vliv na národní sebeuvědomování. Do něj však Linda asi ještě významněji, i když značně pochybně zasáhl svou pravděpodobnou účastí na podvržených literárních památkách, jimiž byly [Rukopis královédvorský a zelenohorský](#).

LITERÁRNÍ SKUPINA

Moravské [avantgardní](#) umělecké seskupení založené r. 1921, ovlivněné [expresionismem](#) a dalšími novými literárními proudy, jeho prvním předsedou byl [Lev Blatný](#). Patřili k němu po určitou dobu např. [K. Biebl](#), [J. Wolker](#), [Čestmír Jeřábek](#) (hlavní autorova tvorba však pochází z let čtyřicátých a pozdějších), Josef Chaloupka (1898 - 1930, básnické sbírky Kamarád mrtvých, Hlas mlčení, Tvůj bližní), literární kritik František Götz (1894 - 1974) aj.

Literární skupina chtěla podobně jako [Devětsil](#) představovat nejen nové tvůrčí postupy, ale i nový vztah k životu. Po této stránce v mnohém s Devětsilem nesouhlasila a byla s ním v napětí, v jiných otázkách se s ním však shodovala a např. ve svém časopisu Host mnohé autory Devětsilu publikovala, mj. zde vyšly dva manifesty [poetismu](#). Menší zázemí výrazných literárních osobností (např. Wolker ze skupiny odešel) i vnitřní nejednotnost však znamenaly, že skupina neměla takový vliv jako Devětsil.

LITERÁRNÍ VĚDA

Vědní disciplína zabývající se zkoumáním literatury, převážně umělecké, částečně také některými oblastmi žurnalistickými, v nichž se ve větší míře projevuje i vyjádření autorské osobnosti (např. [fejeton](#), [causerie](#), [soudnička](#) aj.). Vznik literární vědy jako vyhraněného oboru je poměrně mladý, datuje se od poloviny 19. stol. To přirozeně neznamená, že se dřív o literatuře nepsalo, že se nehodnotila a že se nezkoumaly její zákonitosti. Vlastně prvním dílem, které přineslo některé soustavně vyjádřené poznatky o slovesném umění a v mnohém je platné stále,

byla Aristotelova (384 či 383 - 322 či 321 př. Kr.) Poetika, kde byly mj. stanoveny principy **tragédie** a **dramatu** vůbec.

Evropský středověk literární vědu v dnešním slova smyslu neznal, vznikaly pouze soupisy děl (= bibliografie), a to velmi nesoustavně. Jen ojedinělá pozornost byla věnována základním životopisným (= biografickým) údajům, často to nepokládali za nutné ani sami autoři, původnost díla nebyla tehdy pokládána za důležitou: u značné části středověké literatury nebyl tvůrce vůbec uváděn, takže je dnes neznámý nebo se o něm vedou dohady (např. **Dalimilova kronika**). Podstatnější byly už úvahy o povaze literatury v **renesanci** a **klasicismus** se opíral o ucelenou práci odborného rázu (Maurice Boileau, 1636 - 1711, Umění básnické), **romantismus** o práce filozofické a umělecké programy, např. v Německu vyjádřené se skupením autorů „modrého květu“, ve Francii v některých státech V. Huga (1802 - 1885) aj.

Skutečný rozvoj literární vědy od pol. 19. stol. až po současnost se vyhraňoval v různých názorech a u řady autorů. Literární věda se totiž neousoustavnila tak jednotně jako některé obory např. přírodovědné, záleží u ní vždy, z jakých filozofických a jiných východisek určitá vědecká „škola“ čerpá.

Např. v současnosti se ve světě objevují směry zaměřené více na sociologicky pojatou literární vědu, tj. zkoumající literaturu jako společenský fakt, dále směry sblížené s jazykovědou a teorií významů (= sémiotikou), jiný směr představuje psychologicky orientovaná literární věda (ať už pod vlivem S. Freuda, 1859 - 1939, a jeho žáků, nebo pod vlivem amerického behaviorismu či novějších psychologických poznatků), dále škola tzv. „nového kriticismu“ (= new criticism), zkoumající literární text jako uzavřený systém, s odhlédnutím od jakýchkoliv souvislostí, a kladoucí do popředí přímou působivost díla jako takového. Mohli bychom připomenout i směry jiné, jejich přehled by však byl příliš obsáhlý a nedovoloval by nám ve stručnosti charakterizovat myšlenkové rozdíly, jež mezi nimi panovaly či

panují. Podstatné je, že celek literární vědy se postupně rozlišil do několika navzájem souvisejících oblastí.

První a i neoborníkům nejznámější z nich tvoří dějiny literatury, k nimž patří také srovnávací literární věda (= komparatistika). Dějiny literatury obvykle s oporou o biografická a bibliografická data sledují literární **kontexty**, v nejčastější podobě kontext literatury určitého národa za určité období (např. českou literaturu 20. stol., českou literaturu od počátku po naši dobu aj.), ale také kontexty některých literárních směrů (**romantismu**, **kritického realismu** aj.) nebo kontexty určité literární oblasti v mnoha národních literaturách (např. středověká evropská literatura aj.). Literární historik se může věnovat i kontextu díla jednoho autora nebo několika autorů, mezi nimiž je blízkost (např. „**buřičů**“). Literární historiografie tak ústí buď v obsáhlé, často mnohadílné svazky, nebo v práce monografické (= o jednom tématu), případně v prakticky řešené slovníky, příručky apod., které jsou obvykle zaměřené účelově (např. pro školní studium apod.) a nepřinášejí nové vlastní poznatky, nýbrž čerpají z prací celistvějšího rázu.

Literární teorie, druhá oblast literární vědy, se věnuje zákonitostem literární tvorby, stavbě literárního díla, druhům, **žánrům**, žánrovým variantám literatury atd. Ještě počátkem tohoto století a v meziválečných letech v ní převažovala tzv. **poetika** v tradičním smyslu, tj. zkoumání určitých pravidel výstavby **prózy** či **poezie**, např. **obrazných pojmenování**, tzv. básnických figur či tropů, **strofy** a **verše**, rytmu, básnického metra, rýmu a různých rysů literárního stylu. Dnes je teorie literatury pojímána širěji jako zkoumání vztahu textové podoby díla, jeho **významů** a jeho funkcí.

Literární kritika tvoří konečně oblast třetí. Přesně vzato je jí míněno hodnocení určitého díla na pozadí jeho kontextu a s vědomím záměrů, které autor při psaní sledoval, tzn. že např. jinak musí literární kritik přistupovat k tvorbě s vyššími uměleckými záměry a jinak k literatuře **konzumní**. Už na přelomu 19. a

20. stol. vyjádřil francouzský literární vědec Gustav Langson tři hlavní zásady literární kritiky: poznat, co autor zamýšlel, zhodnotit, jak se mu to zdařilo právě z hlediska jeho záměru (tj. zhodnotit shodu mezi cílem a výsledkem) a posoudit, zda takové dílo plní ve svém **kontextu** svůj smysl (tj. posoudit vztah mezi dílem a možnostmi jeho působení). Takto pojatá kritika ovšem vyžaduje široký rozhled, znalost souvislostí v dané literární oblasti i vnímavost jak vůči autorovi, tak vůči čtenáři. Často bývá rozlišována kritika „dojmová“ od kritiky založené na vědeckém poznání a souvislostech, kritice vždy hrozí některá zkreslení daná zřeteli příslušnosti k určité literární skupině, ideologickými, osobními aj. V praxi mnohdy skutečnou literární kritiku nahrazují recenze, tj. spíše stručné články o knihách (v nichž recenzent sice také hodnotí, ale své hodnocení obšírněji nezduvodňuje podle Langsonových zásad), nebo ještě stručnější informace o knize či jenom její zaznamenání se základní charakteristikou (tzv. anotace). Recenze můžeme do oblasti literární vědy někdy počítat, pouhé informace a anotace ovšem ne.

Česká literární věda se vyvíjela od **obrození** především v oblasti tehdy nejpotřebnější, tj. v literární historii. Nejprve bylo třeba „zmapovat“ takřka zapomenutou českou literaturu. Jako první to udělali **Josef Dobrovský** německy psanými Dějinami české řeči a literatury a **Josef Jungmann** Historií literatury české. Jungmann zároveň položil základy české literární teorie dílem Slovesnost aneb Sbírká příkladů s krátkým poučením o slohu. Literární kritikou se v třetím období obrození a později mezi **májovci** zabývali např. **J. K. Tyl**, **K. Havlíček Borovský**, **K. Sabina**, **J. Neruda**, který se soustavně věnoval i kritice divadelní. V období **ruchovců** a **lumírovců** byla už literární kritika velmi obsáhlá, soustředila se v časopisech Lumír, Osvěta, objevovala se však i např. v Květech, Světozoru, Zlaté Praze atd., a museli bychom uvádět řadu jmen.

V literární historii představovali počátkem 20. stol. rozhodující přínos tři autoři. Byl to Jaroslav Vlček (1860 - 1930, prof. české literatury na Karlově univerzitě), jenž napsal dvousvazkové Dějiny české literatury (vycházely 1863 - 1921) a Dějiny literatury slovenskej (1889 - 1890), Jan Jakubec (1862 - 1936, prof. dějin české literatury na Karlově univerzitě), který vydal nejprve v r. 1911 a pak ve dvou svazcích v r. 1929 Dějiny literatury české, k oběma těmto významným literárním historikům se přiřadil mladší Arne Novák (syn [T. Novákové](#), 1880 - 1939, prof. české literatury na brněnské univerzitě), vydal nejprve německy dílo Česká literatura v přítomnosti (název měl dnes poněkud nezvykle znějící první slovo: Die čechische Literatur der Gegenwart), v r. 1910 Stručné dějiny literatury české, o tři roky později Přehledné dějiny literatury české a řadu knih o jednotlivých autorech. Další větší literárněhistorické dílo pak dlouho nevzniklo, nepočítáme-li svazky příruček určených hlavně studentům, z nich František Götz (1894 - 1974, spoluzakladatel [Literární skupiny](#), [dramaturg](#) a teoretik [dramatu](#), později prof. teorie dramatu na Karlově univerzitě, autor mnoha odborných publikací o divadle) Stručnými dějinami literatury české dosáhl v letech 1920 - 1945 neuvěřitelné množství 71 vydání (jeho Novodobá literatura česká ve škole dosáhla také úctyhodných 19 vydání).

Významné však byly i knižní práce, jež publikoval o jednotlivých autorech Miloslav Hýsek (1885 - 1957, prof. české literatury na Karlově univerzitě, z jeho publikací např. Josef Holeček, Alois Jirásek, J. K. Tyl, Tři kapitoly o Petru Bezručovi aj.), a to od počátku 20. stol. až do druhé svět. války, soustavná byla literárněhistorická práce Alberta Pražáka (1880 - 1956, prof. české literatury na Karlově univerzitě, psal o staročeské literatuře, o Máchovi, Masarykovi, Herbenovi, slovenské literatuře aj.), dále studie Jana B. Čapka (1903 - 1982, prof. české literatury na Karlově univerzitě, zabýval se především starší českou literaturou).

Literární kritika se na přelomu století soustředila kolem **České moderny**, časopisu **dekadence** Moderní revue, kolem „buřičů“ (časopis Nový kult) a **předválečné moderny**, částečně i kolem **Katolické moderny** (časopis Nový život). Nejvýznamnější osobností literární kritiky se stal **F. X. Šalda** (1867 - 1937, prof. románských literatur na Karlově univerzitě), muž s širokým evropským rozhledem a bystrým úsudkem, jehož stanoviska byla všeobecně vážená a uznávaná všemi generacemi i směry.

Z dalších literárních kritiků a teoretiků vynikli František V. Krejčí (1867 - 1941, např. knihami o **J. Zeyerovi**, **J. Nerudovi**, **J. Vrchlickém** aj.), Jindřich Vodák (1867 - 1940, věnoval se především divadelní kritice, např. *Idea českého divadla*, *Tváře českých herců* aj.), Otokar Fischer (1883 - 1938, prof. německé literatury na Karlově univerzitě, *Otázky literární psychologie*, *K dramatu*, *Duše a slovo*), Miroslav Rutte (1889 - 1954, především se zabýval teorií a kritikou divadla, *Doba a hlasy*, *Divadlo a doba* aj.), Václav Tille (1867 - 1937, prof. srovnávacích dějin literatury na Karlově univerzitě, **folklorista**, vydal mj. knihu o **B. Němcové** a *České pohádky do r. 1848*, *Soupis českých pohádek*). Zvláštní postavení měl Zdeněk Nejedlý (1878 - 1962), od r. 1909 profesor hudební vědy na Karlově univerzitě, což byl také jeho nejvlastnější vědecký obor (např. *Dějiny české hudby*, *Dějiny předhusitského zpěvu*, *Dějiny husitského zpěvu*). Byl však i autorem několika velmi rozsáhlých monografií (o **T. Novákové**, **T. G. Masarykovi**, **B. Smetanovi** aj.), jeho zájmový záběr postihoval literaturu i hudbu. Nejedlý byl ve svém vkusu spíše konzervativní, **avantgarda** mu moc blízká nebyla, přesto jí však otevřel svůj časopis *Var*.

Literární kritika dvacátých a třicátých let měla různou úroveň, což ostatně platilo a platí vždy, nalézala však značné publikační možnosti v časopisech jako *Červen*, *Kmen*, *ReD*, *Pásmo*, *Disk*, *Host*, *Tvorba*, *Literární listy*, později *Brázda*, *Literární noviny*, *Čin* aj., meziválečná doba byla na literární časopisy velmi bohatá, většina z nich měla ovšem skupinové zaměření a ně-

které jen krátké trvání. Recenzní rubriky byly pravidelnou samozřejmostí denního tisku. Z tehdy mladších kritiků vynikli např. A. M. Piša (1902 - 1966, knižní soubory Směry a cíle, Poezie své doby aj.), Bohumil Polan (1887 - 1971, Básníkův stín, soubor recenzí mnohem později Život a slovo), divadelní kritik Edmond Konrád (1889 - 1957), Bedřich Fučík (1900 - 1948), teoretik autorů [katolického směru](#), levicově zaměřený Julius Fučík (1903 - 1943, soubory jeho kritik a studií vyšly až po válce) aj.

Z tehdy mladší generace je třeba připomenout ještě nejméně dva, kteří zasáhli do teoretického dění doby s prokazatelně značným dosahem. Prvým z nich je Karel Teige (1900 - 1951, autor manifestů [proletářské poezie](#) a [poetismu](#) a brožury Surrealismus proti proudu, výrazný mluvčí mladé generace po první svět. válce, knižně např. Stavba a báseň, Svět, který se směje, Svět, který voní aj.), druhým Bedřich Václavěk (1897 - 1943, zabývající se [lidovou slovesností](#) a působící i jako teoretik umělecké levice, Od umění k tvorbě, Poezie v rozpacích, Tvorbou k realitě, Lidová slovesnost v českém vývoji literárním aj.). Výraznou literárněvědnou osobností třicátých let byl Václav Černý (1905 - 1987, Lidové kořeny současného umění, 1929, Esej o básnickém baroku), který však většinu svých prací vydal až v době poválečné.

Už ve třicátých letech a během války začali publikovat někteří další významní literární historici a teoretici, např. Josef Hrabák (1912 - 1987), Karel Krejčí (1904 - 1979) a Felix Vodička (1909 - 1975). Z jejich prací mj. později vynikly např. Hrabákovy studie o literatuře předhusitské a husitské, Krejčího kniha Jakub Arbes a Vodičkova díla Počátky krásné prózy novočeské a Cesty a cíle obrozenecké literatury.

Zásadně nové myšlení přinášel do literární teorie Jan Mukařovský (1891 - 1982, prof. estetiky na bratislavské univerzitě a od r. 1937 na Karlově univerzitě), vycházející z pojetí tzv. ruské formální školy, která byla v SSSR potlačena a jejíž přísluš-

ník Roman Jakobson (1896 - 1982) žil v Praze v emigraci. Mukařovského práce (např. Příspěvek k estetice českého verše, tři svazky Kapitol z české poetiky, stati shrnuté později do Studií z estetiky aj.) chápaly literární dílo jako celek, v němž jednotlivé výrazové prvky (slova, **obrazná pojmenování**, rytmus, rým, **v próze** stavba autorské výpovědi aj.) jsou spjaty určitými vztahy, které jsou také nositeli významu. Protože dílo je takto jednotný celek (struktura, odtud název jeho teorie strukturalismus), podílejí se vztahy na celkovém působení díla, jednotlivé prvky a jejich spoje vytvářejí v díle tzv. sémantické (= významové) gesto, které je projevem významotvorného úsilí autora a nositelem estetické funkce. Mukařovský značně předznamenal uplatnění teorie systému v literární vědě, jež se začalo světově projevovat až po druhé svět. válce. Navíc dal nový, celistvější význam samotnému výrazu poetika. Z jeho pojetí totiž vyplývá, že tradiční „poetika“, která jenom hledala v básni druhy **strof**, určovala rytmus, metrum a rým verše či počítala jeho slabiky, pátrala po jednotlivých **tropech** apod., více méně ztrácela ze zřetele právě ono sémantické gesto, tj. celkové vyznění díla, a hlavně ve škole dosahovala nejvíce toho, že zprotivila poezii i studentům, kteří by proti ní jinak nic neměli.

Okupace vývoj literární vědy ve všech jejích oblastech značně zbrzdila a po druhé svět. válce probíhal rozporně. Svědčí o tom mj. skutečnost, že nové souborné Dějiny české literatury (připravované celou řadou vynikajících pracovníků Akademie věd) začaly sice vycházet už v r. 1959, avšak závěrečný čtvrtý díl (literatura od konce 19. stol. do r. 1945) mohl být vydán až v r. 1995, kdy už mu nehrozil ideologický dohled.

LITERATURA FAKTU

Přesnější vymezení této oblasti je stále předmětem úvah a různých názorů. Někdy jsou výrazy literatura faktu a non fiction pokládány za označení téhož, jindy se u nás „non fiction“ používá v souvislosti s díly méně **beletrizovanými**, důsledněji

věcnými, což však neodpovídá významu, který toto označení má v zahraničí. Zejména v anglicky mluvících zemích se používá termín *non fiction* dost široce a literatura je dělena na dvě velké oblasti, totiž „fiction“ a „non fiction“. V zásadě proto možno výrazy literatura faktu a *non fiction* užívat jako totožné, v tvorbě pro děti (kde je literatura faktu velmi častá) se používá také termín „umělecko-naučná“. Oč v této literatuře obecně vzato jde?

Zatímco **beletrie** všeho druhu předkládá čtenáři příběhy, které jsou výsledkem autorovy představivosti, fikce (proto „fiction“), literatura faktu zpracovává určitý skutečný materiál, nevystupují v ní vymyšlené osoby, nejsou v ní události, jež se nestaly, je nefikcí. Když se to takhle řekne, zdá se být rozlišení fiction a *non fiction* jasné, ale právě hraniční tvorba mezi nimi činí vše mnohem složitějším.

Např. za jeden z historických zdrojů literatury faktu jsou pokládány paměti, ale těžko říct, kde a jak silně se v nich uplatňuje autorova představivost, domýšlení či přímo vymýšlení. Další zdroj literatury faktu je viděn v reportáži, ale i tam si nemůžeme být nikdy jisti nepřítomností fikce, stejně tak je tomu u cestopisů apod. O nic méně nejasné jsou však hranice literatury faktu z opačné strany, totiž u tvorby na pomezí literatury tzv. věcné, zejména odborně popularizační. Celá řada umělecko-naučných knih pro mládež je založena na tom, že se uměleckými prostředky (tj. určitou mírou **beletrizace**, ozvláštněným stylem, příklady ze života atd. atd.) předávají dítěti naučné poznatky, a míra této beletrizace může být posuzována různě.

Zdá se proto, že zařazení určitého díla do sféry literatury faktu se musí dít vždy právě u tohoto díla samého, z ohledem na jeho významové, obsahové i stavební zvláštnosti. Především jsou v literatuře faktu značně oslabeny takové prozaické postupy, jako je např. dialog, líčení pocitů a dojmů, uvádění spisovatelem vymyšlených postav do děje a samotná příběho-

vost děje, zejména pak osobní přítomnost autora v díle. Zdůrazněny jsou přesné údaje, data, čísla, doklady, svědectví apod. Pro literaturu faktu jsou příznačné určité námětové okruhy, např.: historické události, objevy, vynálezy, život známých osobností, zeměpisné poznatky, dobová svědectví dokumentů, tisku, vzpomínky slavných či rozhovory s nimi (s herci aj.) atd. atd. Ve všech těchto případech ovšem nelze o literatuře faktu hovořit všeobecně.

Tak třeba životopis je možno napsat čistě jako [beletrii](#), životopisnou [prózu](#) (např. ve světové literatuře S. Zweig, 1881 - 1942, romány Marie Antoinetta, Marie Stuartovna aj.; Lion Feuchtwanger, 1884 - 1959, Bláznova moudrost; u nás např. [František Kožík](#), Největší z pierotů, Josef Mánes aj.), nebo v polohách literatury faktu (např. André Maurois, 1885 - 1967, autor životopisů Balzaka, Byrona, Huga aj.), ale také jako populární či dokonce vědeckou práci. Přesnější vymezení literatury faktu je mj. i proto obtížné, že jde o oblast poměrně mladou, většího rozmachu se dočkala až po druhé svět. válce.

U nás se ve dvacátých, a hlavně v třicátých letech objevovaly rysy literatury faktu spíše jako vložené pasáže románové tvorby. Buď proto, aby zvýšily faktickou přesvědčivost a věrohodnost díla (např. u [J. Kratochvíla](#), Cesta revoluce; u [V. Kaplického](#), Gornostaj), nebo proto, aby se zvýšilo napětí uvnitř díla mezi těmito částmi a dějovostí [prózy](#) (např. [M. Majerová](#) v Siréně, částečně i Přehradě; [J. John](#) v románu Moudrý Engelbert) a aby se tak oživila stavba románového příběhu, která se jinak mnoha autorům v záplavě beletristické prózy jevila jako jednotvárná. Průkopníkem skutečné literatury faktu byl u nás František Gel (1901 - 1972), jehož většina prací však vznikla až po druhé svět. válce, kdy se postupně této oblasti věnovalo stále více autorů.

LUMÍROVCI

Lumírovci a [ruchovci](#) představují od 70. let 19. stol. až do první svět. války (tedy v časové posloupnosti přibližně dvacet let po prvním vystoupení [májovců](#)) dva hlavní, v mnohém protichůdné, v mnohém však souhlasné proudy české literatury, a např. v osobě [J. V. Sládka](#) se tyto dva směry prostupují. Svě označení mají podle časopisu Lumír, vycházejícím od r. 1877 (redigovali jej [J. Vrchlický](#) a [J. V. Sládek](#)).

Základním programem lumírovců byl protest proti tzv. [národní škole](#), kterou od r. 1871 představoval časopis Osvěta a k níž se hlásili např. starší vlastenečtí spisovatelé [A. V. Šmilovský](#), [V. Beneš Třebízský](#), [K. V. Rais](#) aj. „[Národní škola](#)“ pokládala za postačující uzavřít se do ulity českého písemnictví a zůstat lhostejnou k tomu, co se děje kolem. Časopis Lumír naproti tomu chtěl „otevírat okna do světa“, chápat českou tvorbu v celoevropském [kontextu](#) a umožňovat vstup tohoto kontextu k nám, a tím navazovat přímo či nepřímo na myšlenku, kterou u nás poprvé zcela jasně vyjádřil [J. Neruda](#) a která byla jedním z důvodů vzniku [májovců](#).

Tento bohulibý záměr bylo však snáze vyjádřit programově než naplnit. Především proto, že vzdálenost české literatury od světové byla stále ještě příliš velká, že bylo příliš mnoho co dohánět. Pokoušeli se o to hlavně [J. Vrchlický](#) a [J. Sládek](#) překlady, jenomže vývoj evropské literatury jejich úsilí nestále předbíhal, hlavně pokud šlo o nové tvůrčí postupy, [impresionismus](#), [symbolismus](#) aj. „Dohánění“ Evropy tak mělo velké zpoždění, zřídka kdy překročilo meze [parnasismu](#). Rozdíl mezi lumírovci a ruchovci se postupně smýval, do jisté míry i proto, že oba tyto směry kladly do popředí básnickou tvorbu, že stranou jejich zájmu dost zůstával např. [kritický realismus v próze](#).

Proto když [Česká moderna](#) vystoupila s programovým odmítnutím tzv. „vlastenecké školy literární“, měla tím na mysli lumírovce i ruchovce, s výjimkou [J. Zeyera](#), který jako lumírovec nejvýrazněji dodržoval původní záměry tohoto literárního

hnutí. Lumírovci i ruchovci se pak společně stali celkem snadným terčem i **předválečné moderny**, nemluvě později o **avantgardě**. Do značné míry právem, neboť už v době České moderny byli ruchovci a lumírovci dosti vzdáleni tomu, co se ve světové literatuře dělo nového.

Jak ukázal nezaujatý **J. Neruda**, lumírovskoruchovská poezie učinila něco, co bylo nezbytným předpokladem, aby se česká literatura opravdu na evropskou úroveň dostala. Např. uplatněním nejrůznějších básnických forem rozšířila možnosti českého básnictví, překladovou činností (i když často stírala ráz originálu) umožnila vstup klasické světové tvorby (Danta, Shakespeara a desítek dalších, srov. **J. Vrchlický**) do české kultury. Tato práce, i když byla někdy úmorná a namáhavá a ne vždy vděčná a dalšími generacemi spravedlivě oceněná, musela být prostě vykonána. Nemluvě o tom, že v nejlepších dílech předních lumírovců (a ostatně i ruchovců) přinesla tvorbu, jež zůstává v naší literatuře trvalou hodnotou.

LYRIKA, LYRIK

V tradičním rozdělení tří druhů literatury je vedle **epiky** a **dramatu** jedním z nich. Od předchozích dvou se odlišuje tím, že nemá děj, pouze určité motivy, jež naznačují např. místo (přírodní lyrika), atmosféru, náladu apod., tyto motivy jsou často obrazné, **metaforické**. Jestliže ovšem v lyrice není děj, pak jediný, o kom se hovoří, je autor sám, jeho prožitky, city atd. A protože autor je ten, kdo hovoří, hovoří-li o sobě, je tzv. lyrickým subjektem, v lyrickém textu představuje sebe sama.

Dříve se z toho vyvozovalo, že lyrika opravdu zobrazuje pouze dojmy, pocity a nálady, ale to není tak docela pravda. Přesnější je, když řekneme, že lyrika vyjadřuje prožitky (mezi něž patří i ony dojmy, pocity a nálady), ale také postoje (např. tzv. reflexivní lyrika, v níž autor reaguje na domov, lásku, opuštěnost, jindy na hrůzy války atd.) a myšlení (např. tzv. meditativní lyrika, věnovaná námětům věčnosti, zrození, smrti, lidské sa-

moty či sounáležitosti apod.). Každé takovéto dělení je ale dost ošidné, protože psycholog by literárního teoretika poučil, že není možný pocit bez myšlení a každé myšlení má zároveň citové zabarvení.

Co však bývá pro lyriku kromě nepřítomnosti nějakého pevně se utvářejícího děje příznačné, to je především zdůraznění jazykové stránky, volby slov, stylu, básnických obrazů, u **poezie** veršová stavba, případně metrum, **strofa**, rým. Snadno pochopíme proč. Ať už píše autor lyriku, **epiku** či **drama**, chce čtenáře přesvědčit. V epice či dramatu se o to může snažit právě dějem, příběhem, kresbou postav, situacemi, událostmi atd. atd. V lyrice tyto „zbraně“ nemá. Musí čtenáře přesvědčit silou slova. Právě v tom je lyrika nezaměnitelná a nejvíce se v ní projevují po výtce slovesné schopnosti tvůrce.

Koneckonců, děj románu nás může strhnout, i když je např. v oblasti **konzumní literatury** napsaný halabala. Lyrická báseň, která by neměla onu sílu a přesvědčivost slova, by byla jen prázdným, dutým řazením výrazů, jež by na nikoho nezapůsobily a často by byly směšné: nejlépe se o tom přesvědčíme u některých **epigonů**, kteří nedosáhli velikosti svých vzorů. Důraz na nosnost slova potom znamená, že lyrické útvary obvykle nemohou být příliš dlouhé. Autor prostě o svém prožitku či postoji přesvědčí buď brzy, nebo vůbec ne. Proto se lyrický projev objevuje nejčastěji v **poezii**, v básních, které mají buď pevnou výstavbu, jež se udržuje celá staletí (např. **sonet**, ale je jich daleko více), nebo zejména v poezii 20. stol. výstavbu volnou, nedodržující tvarovou pravidelnost strof, často i nerýmovanými verši, důraz je kladen na výrazovou obraznost.

Lyrika však není vyhrazena jen poezii. O lyrické **proze** hovoříme tehdy, jestliže v ní není přítomen děj v běžném slova smyslu, ale próza slouží k vyjádření autorova prožitku (např. u **F. Halase** Já se tam vrátím). Méně přesně se hovoří o lyrické proze tehdy, kdy lyrické prvky jsou silně přítomny vedle prvků epických, dějových (např. **V. Vančura**, Markéta Lazarová), pak se

můžeme setkat se zdánlivým protimluvem „lyrický román“. V takovém případě ovšem přivlastek lyrický netvrdí, že jde o lyriku, nýbrž naznačuje jen přítomnost, případně zvýrazněnost lyrických pohledů, pasáží apod. Naproti tomu lyrickoepická poezie (např. [balada](#) a [romance](#) nebo poema, básnická povídka) je taková, kde se prvky lyriky a [epiky](#) prostupují. Nejznámějším případem lyrickoepické poezie u nás bude asi [Erbenova](#) Kytice či [Nerudovy](#) Balady a romance. Pokud bychom chtěli uvést příklady nejvýraznějších českých lyriků, musel by náš výčet zahrnout takřka všechny básníky, ale i celou řadu prozaiků. Přesto však u některých básníků je jejich lyrismus v obecném povědomí zvlášť zdůrazněn, např. u [V. Hála](#)ka, u [J. Nerudy](#) v Prostých motivech, u [J. V. Sládka](#), dále u [F. Šrámka](#), [J. Hory](#), [J. Zahradníčka](#), [J. Seiferta](#), [F. Hrubína](#) apod.

JIŘÍ MAHEN

(vl. jm. **Antonín Vančura**)

1882 - 1939

Studoval filozofii v Praze, jako mladý patřil do kruhu [anarchistů](#) kolem [S. K. Neumanna](#), později byl redaktorem Lidových novin a Svornosti v Brně. V Brně se definitivně usadil, když se zde stal [dramaturgem](#) Národního divadla, později ředitelem Městské knihovny. Po obsazení země nacistickými okupanty spáchal sebevraždu. Publikoval v Novém kultu, Moderním životě, Besedách Času, Obzorech, Volné myšlenky, Lumíru, Moravskoslezské revui, Aventinu, Tvorbě, Indexu aj.

Literárně začínal divadelní hrou Juanův konec (1905) a jako básník (Plamínky, 1907; Balady, 1908), ještě před první svět. válkou se však pro něho stala [dramatická](#) tvorba hlavní (Theseus, Jánošík, Mefistofeles, zejména pak Ulička odvahy), i v poválečném dvacetiletí svého života se k dramatu obracel nejčastěji (Josef se vrátil, Náměsíčný, Nebe, peklo, ráj, Generace, Nasreddin, aj.). Mahenovo divadelnictví znamenalo nejen pro Brno značný přínos, a protože se autor divadlu věnoval

i publicisticky, není divu, že jeho **próza** tím byla poněkud odsunutá do pozadí.

Přesto však je Mahenova prozaická tvorba nepřehlédnutelná. Tvořily ji jednak méně rozsáhlé práce či soubory (Měsíc, Dvě povídky, Zpívající pyramida, Člověk ve všech situacích, známá Rybářská knížka aj.), jednak dva stěžejní Mahenovy romány, totiž Kamarádi svobody a Nejlepší dobrodružství. Zatímco první z nich vyšel už r. 1909, druhý přesně o dvacet let později. Kamarádi svobody nesou příznačný název, je to román o pěti „buřičích“, kteří zosobňují nespokojenost tehdy mladé generace (Mahen knihu vydal ve svých sedmadvaceti letech), generace **K. Tomana**, **F. Šrámka**, **S. K. Neumanna**. Přechíst si tento román znamená pocítit, k jak velkému přelomu v nazírání na svět došlo u Mahenových postav proti těm, o nichž vlastně ještě ve stejné době psal např. **I. Herrmann**. Nejlepší dobrodružství je naopak románem osobních osudů, vnitřních rozporů a psychiky už zralého muže, který zvažuje svůj život.

Časový rozdíl dvaceti let tu není pro Mahena jenom kalendářem, je především rozdílem v kladených otázkách. Není však rozdílem ve vnitřní opravdovosti, s jakou si tyto otázky klade.

KAREL HYNEK MÁCHA

1810 - 1836

Studoval filozofii a práva, už při studiích byl literárně činný. Po prvních básnických pokusech v němčině psal česky, publikoval v časopisech Krok, Jindy a nyní, Květy české, Květy, hrál divadlo (v Kajetánském divadle a ve Stavovském divadle), účastnil se národního **obrození**, ale od počátku měl mezi svými generačními druhy do značné míry osobité postavení.

Mácha sice plně sdílel myšlenky znovuvzkříšení české literatury, chápal ji však, na rozdíl od převažujícího národovectví příznivců **J. K. Tyla**, od počátku v evropském měřítku. Česká literatura pro něho neměla být literaturou uzavřenou, jíž by stačilo ke spokojenosti, že je psána domácím jazykem, ale měla

snést po stránce umělecké srovnání s literaturou jiných zemí. Právě v tom na Máchu později nejvíce navazovali **májovci** a z nich nejprogramověji **Jan Neruda**. Mácha sám se řídil touto zásadou, když psal svou lyrickoepickou básnickou skladbu **Máj**, jediné dílo, které vyšlo za jeho krátkého života (1836).

V Májí se přihlásil k evropskému **romantismu**, reprezentovanému hlavně v Anglii v **poezii** Georgem Byronem (1788 - 1824, např. Korzár, Childe Haroldova pouť) a Percy Shelleyem (1792 - 1822, Královna Mab, Vzpoura islámu, **drama** Odpoutaný Prométheus) a v próze Walterem Scottem (1771 - 1832, např. Ivanhoe, Pověst o Montrosovi, Rob Roy), ve Francii Victorem Hugem (1802 - 1885, Legenda věků, prózy Chrám Matky boží v Paříži, Muž, který se směje, Ubožáci), v Polsku Adamem Mickiewiczem (1798 - 1855, Sonety, Pan Tadeáš aj.), v Rusku Michaelem Lermontovem (1814 - 1841, Démon, drama Maškaráda, próza Hrdina naší doby) aj. Zdá se však, že obecné rysy romantismu (pocit osudovosti, lidské osamělosti, vypjatá citovost, vnímavost pro vášně, krajní, jakoby rozumem neřízené jednání atd.) stejně jako jeho některé příznačné obrazové projevy (scény tajemna, záhadnosti, noci, příšeří, střídání na první pohled protichůdných prvků apod.) nebyly Máchou jen „přijaty“, ale že odpovídaly jeho vlastnímu povahovému založení, jeho psychice.

Existují desítky máchovských studií (jednu z prvních napsal jeho přítel **K. Sabina**), které to naznačují, a dodnes je sledování vztahu osobního života básníka (známého částečně z jeho deníků) a díla u Máchy velmi vděčným tématem. Jistě by tomu tak nebylo, kdyby samo umělcovo dílo nepřesáhlo výrazně vše, co tehdejší literatura přinášela. K. H. Mácha je pokládán za zakladatele moderní české **poezie**, za básníka, který dovedl s tehdy u nás nebývalou silou vyjádřit napětí mezi protichůdnými lidskými pocity (láska, nenávisť, čistá citovost, msta, dobro, zločin), ale který také dokonale ovládl stylistické prostředky poezie, básnický

obraz i samu působivost a bohatost českého jazyka nejen ve výrazové pestrosti, ale i např. ve zvukomalbě výstavby verše.

Máchův Máj má tak dvojí, navzájem ovšem nedílně spjatý rozměr. První z nich je rozměr myšlenkový, až filozofický, který je nesen v duchu **romantismu** osudovostí lidského údělu, jakési souhry tragických okolností, nerozlišujících mezi viníkem a nevinným, protože ona osudovost člověka je silnější než jeho chtění. Druhým je rozměr po výtce literární, výstavba básně jako celku, ale i každého jeho verše, každého jeho obrazu, což má i své důsledky jazykové: Mácha s naprostou přesvědčivostí a suverenitou prokázal, že čeština může být jazykem opravdu velké **poezie**.

O Máchově básnickém typu svědčí i autorovy **prózy**, vydané posmrtně. Nejznámější z nich jsou **Cikáni**, povídka pracující plně s romantickými postupy náznaku, záhady, mnohoznačnosti, dále jeho kratší povídka Mária a prózy Pouť krkonošská a Obrazy ze života mého. Četným jeho současníkům sice vadilo, že si pro Máj nezvolil látku „vlasteneckou“, a do jisté míry i oprávněně se jim zdálo, že Máchův výraz ani jeho ostatní náměty nemohou mít tak široký a pro obrozeneckou literaturu oné doby krajně žádoucí ohlas, jako např. často komediální, ale hlavně všeobecně srozumitelná tvorba **J. K. Tyla**. Avšak to byl jev přechodný a popravdě řečeno, Mácha mohl s nepochopením v danou chvíli počítat. Toto nepochopení bylo totiž nejzřetelnějším potvrzením mimořádnosti jeho tvůrčího činu.

V české literatuře je používán výraz „buřič“, který je významově spjat s tzv. generací **buřičů**. V širším slova smyslu ovšem můžeme buřičem nazvat každého umělce, který svým dílem vyjadřuje revoltu proti „zavedeným“ pořádkům, proti obvyklostem, všeobecně převažujícímu mínění. Takoví byli nepochybně před generací buřičů, ale i po ní, např. v **avantgardě**. Mácha je nazýván básníkem vzpoury a vzdoru. Stejně bychom mohli říct, že byl první „buřič“ naší literatury. Mnozí to v jeho

době nebyli ochotni přijmout, což nás nepřekvapuje: vzpoura, vzdor a buřičství podněcují okolí spíše k opatrnosti. Naštěstí to pochopili už brzy ti, kteří přišli po něm a kteří se k němu přihlásili r. 1858 [almanachem](#) Máj.

JOSEF SVATOPLUK MACHAR

1864 - 1942

Během první svět. války pracoval ve Vídni, ale v Čechách tiskl v řadě časopisů, nap. v Šotku, Světozoru, Ruchu, Lumíru, Zlaté Praze aj., zejména v [Herbenově Času](#) a v Masarykově Naší době. Účastnil se ustavení [České moderny](#), na jejímž manifestu se podílel. Po válce působil jako generální inspektor československé armády, ale své funkce se vzal, když se názorově rozešel s Masarykem a přiklonil se ke krajní pravici.

Pro Machara byla literatura a zejména [poezie](#) vždy především výrazem určitého společenského, a často přímo politického stanoviska, od počátku silně kritického a ironického, protihabsburského a protirakušáckého (sbírky Confiteor, Bez názvu, Třetí kniha lyriky, Čtyři knihy sonetů). Ačkoliv nepatřil věkově ani názorově ke generaci [buřičů](#), jako by je předjímal svým popíráním oficiálních představ a iluzí (Tristium Vindobona, z [epiky](#) Magdaléna, [epigramy](#) a [satiry](#) Satiricon).

Za vrchol této linie Macharovy poezie je pokládána Golgata, sbírka vydaná r. 1901, tedy už na poč. 20. stol. Machar, hledající kořeny vývoje společnosti i její krize na přelomu století, vytvářel od r. 1906 rozsáhlý cyklus Svědomím věků (např. sbírky V záři helénského slunce, Jed z Judey, Barbaři, Roky a staletí aj., celkem 9 svazků), rozpad starověkých hodnot mu byl počátkem ztráty hodnot vůbec. Vedle básnických sbírek vydal i několik knih [prózy](#) (z nichž nejpodnětnější jsou Konfese literáta, 1901; dva svazky vzpomínek na vlastní mládí), většinou též spjatých s dobou před první svět. válkou a prvými desetiletími po ní.

Macharův literární význam byl tak silně časově vymezen a dnes, jak se zdá, je čtenářovi jeho **poezie** dost vzdálena, protože je těžko odmyslitelná od svých kdysi aktuálních souvislostí. Výjimkou je možná **lyrická** sbírka **Zde by měly kvést růže** (1894), v níž básník od věcí obecnějšího dosahu nejvíce sáhl k osobním lidským osudům a pocitům. I z této sbírky cítíme, jak usiloval o výraz zbavený planého patosu, mnohomluvnosti, citové povrchnosti. Je patrné, jak po básnictví **lumírovců** byl svým způsobem předzvěstí změn, k nimž v našem básnictví došlo např. u **K. Tomana**, **F. Gellnera** aj.

MARIE MAJEROVÁ

1882 - 1967

Už v osmnácti začala publikovat verše v Novém kultu, sblížila se s **S. K. Neumannem** a **anarchistickými** básníky, později tiskla v Dělnických listech, Rudých květech, Právu lidu aj., po r. 1921 v Rudém právu. R. 1929 patřila k autorům, kteří jako projev nesouhlasu s gottwaldovským vedením opustili KSČ, aniž by popřela své levicové názorové pozice (do KSČ se později vrátila), stala se redaktorkou Činu, přispívala do Českého slova a dalších časopisů. Její literární činnost pokračovala i po druhé světové válce povídkami, reportážemi apod.

Ta začala románem Panenství (1907), kterým Majerová ihned upoutala, a povídkovými soubory (Povídky z pekla a jiné, Plané milování, Červené kvítí, Nepřítel v domě, zejména pak Mučenky z r. 1921), převážně povídkami o ženách, hledajících své místo v životě, stejně jako později v románu Nejkrásnější svět (1923), psaným v době sblížení s **proletářským** uměním. Majerová v této své rané tvorbě nově navázala na linii **psychologické prózy**, avšak obvykle v širších společenských souvislostech, její dílo je zároveň **sociální prózou**. Téma ženy vidí nejen jako téma podceňovaného a odsouvaného pohlaví, ale jako součást sociální skutečnosti, která ženu podceňuje a odsouvá samou svou podstatou. Autorka jako by tím už předznamená-

vala svá díla další. Pozornost vzbudila románem Náměstí republiky (1914), v němž se v hutném, zkratkovitém ději vyslovila proti ideologii anarchismu, a s delším časovým odstupem románem Přehrada (1932). Zde uplatnila tvůrčí postupy moderní prózy, jakéhosi pásma, jehož celý děj je shrnut do 24 hodin. Na fiktivním příběhu kolem stavby přehrady ve Štěchovicích (prokládaném pasážemi jakoby z [literatury faktu](#)) se tu prostupují záběry Povltaví, lidí z vesnic od řeky, ale i zápletky s úplatky, podvody atd., včetně nebezpečí, že přehrada po napuštění nevydrží, což je podnětem k snadné a rychlé společenské revoluci. Román je samozřejmě literární konstrukcí, dnes může zaujmout čtenáře ani tak ne svým „revolučním“ závěrem, jako autorčiným zájmem o techniku, jež sama mění povahu lidského života a jež ruku v ruce s osvobozenou lidskou prací představuje pro Majerovou naději do budoucna.

Nejznámějším (ale také různými výklady nejzprofanovanějším) dílem M. Majerové je její román Siréna (na nějž později navázala novelou Havířská balada), poprvé vydaný r. 1935. Román byl tradičně po r. 1948 čtenářům předkládán jako dílo tzv. [socialistického realismu](#), přesnější by ale asi bylo říct, že jde o román sociální.

Autorka v něm [kronikářským](#) způsobem sleduje zprůmyslovění Kladenska od první pol. 19. stol. do první svět. války. Střídají se tu příběhové partie, záznamy, deník, novinové výstřižky atd. (tedy opět prvky literatury faktu), děj je podáván jako řada vyprávění, jež se často překrývají a jež střídají různé pohledy. V Siréně se spisovatelka důsledně postavila proti běžné románové stavbě jako „toku“ děje, který je složitě rozvíjen, její tvárné postupy jako by zdůrazňovaly všednost, a tím i naléhavost skutečnosti. Vždy je však v popředí zájmu povahopis postav v určité sociální realitě, jejich vnitřní prožitost světa, do něhož jsou postaveny. Právě zjednodušený výklad Sirény jenom jako obrazu „boje dělnické třídy“ (i když tento motiv zde nepochybně přítomen je) tomuto románu čte-

nářsky značně ublížil, jako ostatně každému dílu ubližuje každé zjednodušení kterýmkoliv směrem.

Ostatně, přestože byla až do své smrti M. Majerová doslova předváděna jako příklad autorky **socialistického realismu**, její tvorba po r. 1948 byla jen okrajová a umělecky nesrovnatelná s dílem předchozím, k němuž patřilo i několik knih pro děti (Bruno, Veselé pohádky z celého světa, Robinsonka aj.).

MÁJOVCI

V r. 1858 vyšel první **almanach** Máj (po něm následovaly tři další), v němž tisklo své příspěvky několik autorů mladší generace, ale také autoři starší a už známí. U zrodu tohoto almanachu stáli zejména **J. Neruda** a **V. Hálek**, účastnili se ho **A. Heyduk**, **K. Světlá**, **J. V. Frič**, **K. Sabina**, Josef Barák (1833 - 1883, který jej redigoval), **K. J. Erben**, **B. Němcová**, **V. Šolc** a několik dalších.

Název almanachu podle sbírky **K. H. Máchy** nebyl zvolen náhodně. V této době, po porážce revoluce z r. 1848, šlo májovcům nejen o to připomenout samotného Máchu, jenž byl tehdy většinou odmítán jako básník „nenárodní“, ale právě skrze Máchu zdůraznit základní myšlenku, že nelze jenom se uzavírat do vlastenčení a být lhostejný k obecným lidským hodnotám a vývoji kultury jinde, k celkovému směřování „člověčenstva“, jak říká Neruda v jednom svém článku o rok později. Nešlo přitom o to, že by májovci chtěli popírat či přehlížet národní rysy české literatury, nýbrž o to, aby se neomezovala jen na ně a aby jen v nich nehledala svůj smysl. Byl to opět Neruda, kdo vztah mezi „českým“ a „světovým“ vyjádřil jako vztah vzájemný. V mnoha hlediscích byl tedy program májovců o dvacet let později východiskem i **lumírovců**. V obou případech šlo o to, aby pohraniční hory nebyly i hranicemi kulturními. A tak jako později lumírovci, i májovci se setkali s tvrdým odmítnutím. Pro mnohé přišel jejich almanach přímo jako zrada. V době silícího vídeňského centralismu za kancléře Bacha se totiž značná část české literatury obracela

nikoliv dopředu, ale zpátky, a májovcům byl vytýkán jednak kosmopolitismus (= světoobčanství, tj. nedostatek vlasteneckého cítění), jednak příklon k Máchovi, tedy k „rozervanosti“, pochybám, nejistotám.

Málokdo pochopil, že princip májovců míří k pravdě života, k svobodě, pokroku, ke skutečně novým obzorům i literárním, jež by vystřídal zejména v poezii pouhé „veršovnictví“, jak tomu říkal zase Neruda, a v **próze** pouhé opakování několika známých látek. Proto také májovci měli nový vztah k **lidové slovesnosti**, nespokojili se už jejím napodobováním, jako autoři tzv. národní, ale tvůrčím způsobem rozvíjeli její podstatné myšlenkové i výrazové rysy (např. **V. Hálek**, **J. Neruda**, často i **A. Heyduk**), proto usilovali o vstup životní pravdy i do prózy, i když např. Neruda si uvědomoval, že podmínky např. pro silný sociální román u nás ještě nebyly. Ve snaze sblížit českou literaturu se světem však májovci překládali do češtiny tvorbu francouzskou, německou i ruskou, polskou (A. Mickiewicz, 1798 - 1855, Sonety, Pan Tadeáš aj.), ale i maďarského revolučního básníka S. Petöfiho (1823 - 1849).

Vedle celkového posunu od provinciální uzavřenosti české literatury k světovosti májovci zdůrazňovali ještě jeden důležitý rys literární tvorby, totiž originalitu. Proto byl pro ně vzorem Mácha, ale i např. Erben. Právě tím vnesli do naší literatury důležité hledisko, svým způsobem zcela nové, neboť předtím šlo hlavně o to (jak řekl také Neruda), aby vůbec „nějaká“ česká literatura byla. Opravdu o to šlo v prvním a druhém období národního **obrození**, kdy **V. Thám**, **A. Puchmajer**, **Š. Hněvkovský** aj. museli prokazovat, že čeština je vůbec k literární tvorbě způsobilá.

Na sklonku padesátých let tomu však už bylo jinak a řada autorsky výrazných osobností kolem **almanachu** Máj to i svou tvorbou prokázala.

HELENA MALÍŘOVÁ

1877 - 1940

Sestra herečky Růženy Naskové, manželka [I. Olbrachta](#), levicová novinářka, později aktivní v komunistické straně, v r. 1929 z ní však odešla jako řada jiných spisovatelů, např. [M. Majerová](#), [V. Vančura](#), [J. Hora](#) aj. Od poloviny třicátých let působila výrazně v protifašistickém hnutí, časopisecky přispívala do levicového tisku, Zlaté Prahy, Zvonu, Lumíru, Národního osvobození aj.

Ačkoliv těžiště jejího působení bylo především v činnosti novinářské, Malířová psala i povídky a romány a je autorkou i několika divadelních her. Její [prózy](#) před první svět. válkou jsou nesený především psychologizujícím pohledem do světa žen a jejich problémů (romány Právo na štěstí, Víno, povídkové soubory Lidská srdce, Křehké květiny, Ženy a děti, Malé příběhy, První polibky aj.), pozoruhodný je z tohoto hlediska pozdější román Požehnání (1920), odehrávající se v době války a dávající tak autorčině ústřední otázce ženství širší rozměr.

V poválečné tvorbě čerpala z těchto pro celou její generaci kritických let častěji, nyní s poněkud popisným realismem (román Srdce nemá stání a jeho druhý díl Vítězství, 1918), z jiného hlediska se po rodinné kronice Barva krve vrátila k ženským osudům v románu Dědictví (1933), v němž vyjádřila svou představu ideového vyústění hrdinky. Poslední a zároveň umělecky nejpřesvědčivější větší próza této autorky, román Deset životů (1937), má ráz vzpomínkový a do značné míry je jak obrazem její doby, tak hlavně toho, s jakou osobní zaujatostí tuto dobu prožívala ona sama.

VOJTĚCH MARTÍNEK

1887 - 1960

Profesor na gymnáziu v Ostravě, publikoval v Moravskoslezské revui, Novině, Slezském sborníku, Naší době, Rozpravách

Aventina aj., byl **dramaturgem** ostravského divadla, předsedou Moravského kola spisovatelů. Po prvních básnických sbírkách a literárních studiích se stal výrazným prozaikem tohoto kraje, navazujícím na principy **venkovského realismu**.

Nejprve to byly povídkové knížky (např. Pluh života, Než se kořeny uchyť), svůj **debutanský** román, charakteristický pro jeho další tvorbu a nazvaný **Jakub Oberva** (1926), vydal až v polovině dvacátých let, ale jasně jím předznamenal své další spisovatelství. Titulní hrdina knihy, sedlák, se střetává s industrializací Ostravska, měnící velice rychle tamní způsob života, zvyky i hodnoty. Na román navázal druhým dílem, Plameny (1929), v němž už vládne svět šachet a hutí, a dílem třetím, Země duní (1939), jímž celý cyklus dramaticky a zároveň tragicky vrcholí v osudech jednoho z Obervových synů. Společně vytvářejí tyto svazky první Martínkovu **trilogii**, nazvanou Černá země. Druhá Martínková trilogie Kamenný řád (zahrnující stejnojmenný román a na něj navazující díla Meze a Ožehlá haluze, 1942, 1944, 1956) je dějově ukončena v letech druhé svět. války. Celek tří románů vyjadřuje v jiné poloze a jiném ději podobnou myšlenku, totiž postupný přechod od „kamenného řádu“ selských gruntů k nové životní skutečnosti průmyslové civilizace.

Ačkoliv by se z námětů Martínkových trilogií mohlo zdát, že se kloní k **ruralistickému** chápání vesnické tradice, není tomu tak. Autor přijímá rozpad starých venkovských hodnot jako realitu, jako nutnost životního vývoje, a vidí klady i zápory toho, co odchází, i toho, co se objevuje jako nové. Tento svůj obraz podává velmi plasticky, na osudech řady vnitřně rozporných i protichůdných postav, přičemž využívá nářečních výrazových prostředků.

V Martínkově nalezlo Ostravsko zobrazitele epochy a tradice **realistické prózy** jednoho z vrcholných představitelů.

JIŘÍ MAŘÁNEK

1891 - 1951

Vystudoval filozofii, byl úředníkem, v mládí patřil ke skupině **Devětsil**, psal do Rozprav Aventina, ReDu, Tvorby, Literárních novin aj. Ve dvacátých letech psal **dramata** a **prózy**, v nichž se odrážel duch jeho generace (Kouzelný deštník, Amazonka a břichomluvec aj.), **parodie** detektivky, filmových grotesek; vyostřená představivost, nové tvárné postupy rychlých střídání scén, náhlých dějových přechodů, to vše směřuje k výsměchu měšťáckému způsobu života „před“ **avantgardou**. Mařánkovy prózy z této doby nesou pečeť **poetismu**, později i **surrealismu**.

Zcela náhle se však jeho próza láme především námětově v r. 1938, kdy vydává svůj první historický román Barbar Vok a později další historické romány Romance o Závišovi, Petr kajník (1940, 1942) aj. Tento zlom však není úplný. Mařánkovi zůstává jeho smysl pro vtip, humor a ironii, určitá uvolněnost vyprávění atd. Čtenář, zvyklý na „tradiční“ historickou epiku, tu nalézá něco nového, živost, svižnost, dynamiku, přičemž autor vkládal i do takto řešené prózy to, co v ní obvykle každý hledá, totiž vyjádření určitých mravních stanovisek, poznání někdejšího způsobu života a myšlení i jejich souvislost se současností.

Mařánek tak dovedl ze svého mládí „těžit“ způsobem, který přinesl koncem třicátých let do **historické prózy** něco nového a obohacujícího.

MASOPUSTNÍ HRY

viz **mysterium**

MASTIČKÁŘ

první pol. 14. stol.

Humorná jevištní skladba, která se dochovala neúplná (je součástí některé z Her tří Marií, častých ve **středověké literatu-**

ře), ukazuje svérázný způsob, jak se tehdy ve své podstatě náboženské náměty převáděly často do světských podání „pro lid“ a dostávaly nové souvislosti.

Mastičkář vychází z latinských předloh, ale vládne v něm národní jazyk i přirozená komediálnost. Základem hry je zastavení tří Marií, jdoucích ke Kristovu hrobu, u pouličního léčitele, od něhož chtějí koupit zázračné masti. Scéně je vlastní smysl pro **parodii**, přímočaré podání, které by vyhovovalo často náhodným divákům; je psána jako **fraška** a příliš bychom nepřeháněli, kdybychom v ní nalézali podobnosti s dnešním kabaretem.

Ve středověku byly podobné hry zvané **mysteria** dosti obvyklé a většinou je předváděli potulní herci v improvizovaných představeních. Znamenaly především zábavu, jakési odlehčení jak náboženských myšlenek vážně pronášených z kazatelny, tak jednotvárného a humorem příliš neoplývajícího každodenního života. Pro nás dnes jsou především svědectvím určitého způsobu myšlení a vtipkování, ale i vyjadřování.

RUDOLF MEDEK

1890 - 1940

Účastnil se první svět. války, v zajetí přešel do legií, kde redigoval časopis Československý voják, pak byl postupně povyšován do hodnosti generála a stal se ředitelem Památníku odboje.

Jeho literární začátky byly básnické, spjaté s okruhem Moderní revue (do níž psali např. **S. K. Neumann**, **A. Sova**, **O. Březina**, **V. Dyk**, především ale **K. Hlaváček**, **J. Karásek** a **A. Procházka**), ve svých předválečných básnických sbírkách (Půlnoc bohů, Prsten) se blížil **symbolismu**. Obrat v Medkově tvorbě znamenal pobyt v legiích a celá řada **próz**, které o legiích po návratu vydal, nejznámější z nich vytvářejí pět svazků cyklu Anabáze (1921-1927). Značný ohlas měla jeho hra Plukovník Švec (1928), i když to byl hlavně u **avantgardních** a levicových

umělců ohlas odmítavý, další jeho hrou bylo **drama** *Srdce a válka*. Medek napsal řadu knih o legiích určených dětem a mládeži. Na tomto CD najdete báseň **Zborov**.

V české legionářské literatuře se stal Medek autorem kdysi oslavovaným, později zatracovaným. Je zřejmé, že jeho rozhodujícím cílem bylo podat co nejpozitivnější, vlastenecky vypjatý a národnostně posilující obraz legií, ukázat je nejen jako prostředí hrdinství českého člověka, ale i jako těžiště nových tradic nového samostatného státu. Neměl k nim tedy nejen onen kritický vztah, jako třeba **V. Kaplický** nebo částečně i **J. Kratochvíl**, ani onen umělecky nosný pohled, jako **F. Langer** či **J. Kopta**. U Medka často záměr zvítězil nad skutečností, jeho romány působí namnoze tezovitě, a i když toto srovnání zní paradoxně, nezřídka se mu stávalo, co mnohým autorům budovatelských románů padesátých let, totiž že příběhy nevyrůstaly ze svých postav, ale postavy a jejich rozložení v ději i chování vyrůstalo z předem určeného „zadání“. Někde však přesto, např. ve Františku starodružiníkovi (1928) či v některých pasážích jeho **próz**, hlavně v přírodních scénériích, zazní hlas autora, který začínal zcela jinde, než kam se pak ubíral jeho vývoj, jím samým jistě chápaný jako služba dobré věci.

METAFORA

Je **obrazným pojmenováním**, vytvořeným na základě podobnosti, a bohatost, osobitost a působivost zejména **poezie** stavějící na metafoře spočívá do značné míry v tom, jak bohaté, osobité a působivé její metafory jsou.

Metafora tím, že staví na podobnosti, má dost blízko k přirovnání (příměru), ale zatímco přirovnání má vždy tři členy (přímé pojmenování, slůvko „jako“, obrazné pojmenování), metafora první dva členy vynechává. Proto se jí někdy říká

zkrácené přirovnání, ale ne zcela přesně, protože metafora může postihnout i větší významový celek. Nemůžeme si ale myslet, že metafora má své místo jenom v poezii, pracuje s ní i **próza** a dokonce i hovorový jazyk. Jestliže např. řekneme, že na někoho „se spustil vodopád otázek“, je nám jasné, že tím metaforicky vyjadřujeme, že otázek bylo mnoho, že byly prudké atd., ale i když řekneme, že někoho „zaplavili“ otázkami, jde o totéž. Kdybychom z tohoto hlediska sledovali běžnou hovorovou řeč (i vlastní), byli bychom překvapeni, kolik je v ní metafor. Jde ovšem o metafory vžité, některé natolik, že vytvářejí vlastní význam i ve slovníku (ucho u hrnce, pův. bylo užito slovo „ucho“ na základě podobnosti), přičemž některé jazyky, jako např. angličtina, k tomu mají zvlášť značný sklon.

Právě tato vžitá metaforičnost jazyka, kterou si ani neuvědomujeme, umožňuje nejlépe rozlišit zvláštní postavení literární metafory a pochopit, proč je vůbec používána. Má text ozvlášťňovat, je rysem neotřelého, nového vyjadřování, a hlavně, má vést čtenáře k tomu, aby sám hledal její význam, vřazoval jej do **kontextu** verše či prozaického celku a spíše pocitově tento „objevený“ význam přijal. Každá metafora má přitom v sobě i určité přesahy či „překračování“, nechává čtenáři prostor k vlastní představivosti a tím zvyšuje svébytnost textu.

Vedle metafory a přirovnání patří k obrazným pojmenováním (tzv. **tropům**) i např. metonymie, při níž se zamění jedno slovo jiným nikoliv na základě podobnosti, ale věcné souvislosti. I ta se vyskytuje nejen v literatuře, nýbrž také v běžné řeči. Když např. řekneme, že „celé hlediště tleskalo“, netleskala pochopitelně ta část divadelní budovy, kde je hlediště, nýbrž diváci v něm. Tzv. tropů je víc a dříve bývalo zvykem je podrobně členit, pravděpodobně proto, aby se jejich hledáním v básni poezie studentům co nejvíce zprotivila. Dnes je zajímavější smysl obrazných pojmenování vůbec, způsob, jakým vnášejí do textu nové významové polohy. Proto se někdy mluví přeneseně o „metaforičnosti“ nejen jednoho obrazového pojmeno-

vání, ale celé básně, případně celé sbírky či **prózy**, dokonce i celého autora díla.

ADAM VÁCLAV MICHNA Z OTRADOVIC

asi 1600 - asi 1676

Varhaník, učitel zpěvu a hudby v Jindřichově Hradci, výrazný představitel česky psané **barokní** náboženské **lyriky** (Česká mariánská muzika radostná i žalostná, Svatoroční muzika), v níž navazoval na předbělohorskou tradici. Některé jeho písně (např. Chtíc, aby spal) zlidověly.

Zejména Loutna česká je ukázkou, že ani v jeho době český verš nezanikl, že se sytil lidovým jazykem, měl bohatou obraznost a výrazovou působivost. Michna ke svým veršům sám skládal hudbu. Přechází si však dnes alespoň texty jeho několika písní znamená vrátit se přibližně o tři sta padesát let zpátky. Jenomže přechází si je opravdu se zájmem znamená uvědomit si, že těch tři sta padesát let není zas tak dlouhá doba, že některé základní lidské pocity prostě přetrvávají a hovoří nezávisle na čase.

MIRÁKL

viz **mysterium**

MODERNA

Obecně výraz „moderna“ označuje to, co je moderní, tj. nové, nevyzkoušené, co hledá dosud nevžitá nebo dokonce neznámá řešení.

V literatuře se jedná o nové proudy, směry, školy atd., takže v nejširším slova smyslu můžeme tento výraz (podobně jako **avantgarda**) v přísně vymezených dobových souvislostech vztahovat i např. na **májovce** či **lumírovce**, ale zcela moderní pojetí **poezie** představoval u nás i Máchův **romantismus**. Toto obecné užívání výrazu je nicméně zapotřebí odlišit od častějšího

případu, kdy slovo „moderna“ nabývá (obvykle s nějakým přívlastkem) konkrétní a přesně vymezený terminologický obsah.

U nás se jedná nejčastěji o tyto tři případy: **Česká moderna**, **Katolická moderna**, **předválečná moderna**. Předválečnou modernu v Čechách však nemůžeme ztotožňovat s případem, kdy je výraz „předválečná moderna“ spojován s řadou evropských literárních hnutí vyrůstajících z proudů **civilismu** a **civilizační poezie** a přesahujících až do let dvacátých, jako je např. **futurismus** či **kubismus**.

MOTIV V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

ALOIS MRŠTÍK

1861 - 1925

Učitel, přispívající do řady převážně moravských literárních časopisů, ale také do Zlaté Prahy, Lumíru, Světozoru aj. Je se svým bratrem **Vilémem Mrštíkem** spoluautorem **dramatu** Maryša (1894), které si získalo velkou popularitu a stále se objevuje na jevištích, knihy Bavlňovy ženy a jiné povídky a devítidílné románové **kroniky** Rok na vsi (1903-1904).

U tohoto díla, navazujícího na tradice **venkovské prózy**, je autorský podíl A. Mrštíka převažující. Na rozdíl od jiných venkovských kronik (např. **J. Holečka** či **J. Herbena**) je tu velmi zasvěcený obraz vesnického života na pomezí Hané a Slovácka pojat nikoliv v delším časovém rozpětí či dokonce v průběhu několika generací, ale vše skutečně proběhne v jediném roce.

Už tím je vlastně řečeno, že Rok na vsi nemá běžnou románovou stavbu, ale je jakýmsi volným celkem, který střídá vložené epizodické příběhy, zobrazující osudy celé řady postav z nejrůznějších sociálních vrstev vesnice, a pasáže věnované lidovým zvykům, **folkloru**, krojům atd. i proměnám přírody za celý rok, pracím v jednotlivých obdobích apod. Tento postup,

který se v poměrně krátkém časovém intervalu rozbíhá spíše do šířky, umožnil autorům vlastně dvě věci.

V pásmu, které bychom nazvali národopisné, zachytili obraz vesnice v jejích reálných projevech tak, že si čtenář udělá opravdu celistvou představu, jak na ní rok probíhal. Naopak v příběhových pasážích je kniha zalidněna bohatěji, než by bylo možné v jediné dějové linii. Rok na vsi se tak stal v literatuře tohoto typu dílem mimořádně pestrým a živým.

VILÉM MRŠTÍK

1863 - 1912

Studoval práva, ale studia nedokončil a věnoval se výhradně literatuře, psal do Rozhledů, Lumíru, Zlaté Prahy, Národních listů, České revue, Moravskoslezské revue aj. Na jeho tvorbu působil ruský **kritický realismus**, ale v nemenší míře i francouzský **naturalismus**, hlavně É. Zola.

Jeho nejznámější románová díla vyšla v devadesátých letech: Santa Lucia a Pohádka máje (1893, 1897). Ačkoliv mezi oběma je časový odstup pouhé čtyři roky, pokud jde o autorův pohled na svět, je mezi nimi rozdíl zásadní. Santa Lucia je románem lidského zklamání, jež se zde promítá do osudů moravského studenta v Praze, který se setkává jen s planým vlastenčením, nepochopením, nezájmem až výsměchem, a který tu také umírá. Hrdina románu má zřejmě **autobiografické rysy** a je vlastně představitel té nové generace na sklonku století, která se proti stávajícím pořádkům později postaví, je jakoby předznamenáním **buřičů**. Naproti tomu Pohádka máje je příběh spíše idylický, v němž Mrštík hledal východisko z lidských rozporů v lásce, v přírodě, v kontrastu ostrovačického venkova a jeho přirozenosti s povahou pražského studenta, který tu svůj vztah životu mění. Sám název knihy ale zřetelně naznačuje, že to vše je tak trochu „pohádka“, sen, ideální představa, míněná možná ironicky, a že ani zde Mrštík neustupuje od svých realistických východisek. Idylická scénérie a podmanivá síla

lásky učinila ovšem z tohoto románu autorovo dílo zvlášť vděčné.

S bratrem Aloisem se V. Mrštík podílel, byť v omezené míře, na kronice Rok na vsi (srov. [Alois Mrštík](#)), společně také napsali [drama](#) Maryša, v němž se vesnice ukazuje ne jako místo, kde se dochovávaly čisté lidské vztahy, poctivost a čest (což často zazní v Roku na vsi), ale jako místo, kde se stejně jako všude jinde objevuje nenávist, zloba, dramatické meziosobní napětí. Tím dostává Maryša význam nadčasový, je to hra o některých obecných lidských vlastnostech, jež mění scény, na nichž se odehrávají, ale nikoliv sebe samy.

MYSTERIUM

Obecně slovo „mysterium“ znamená jakékoliv tajemství, a zejména ve starověku byla četná známá mysteria (např. eleuzínská a další) často velmi nevázanými oslavami pohanských bohů, mnohdy spojená s orgiemi, oběťmi apod. Zcela jiný význam má tento výraz jako termín ve [středověké literatuře](#), kde znamená velmi častý druh náboženské divadelní hry. Proč tento název? Středověké [církevní hry](#) se většinou zabývaly událostmi Velikonoc, smrtí a zmrtvýchvstáním Krista, tedy „mysteriem“ (tajemstvím) toho, že Ježíš vstoupil na nebesa. Souvislost se starověkými mysterii je tedy pouze jazyková (z řec. mysterion), žádná jiná.

Tyto hry se původně odehrávaly v chrámech, a to latinsky (tehdy se jim říkalo officia a byly pokládány takřka za součást obřadů), postupně však, aby byly věřícím srozumitelné, v národních jazycích. Tím do nich ale pronikala stále víc světskost, z liturgických her se vyvíjely hry umělé, stěhovaly se nejdřív před kostel a pak, jak se dál zesilovalo jejich přímočaré, často obhroublé vyjadřování, pro jistotu na náměstí či tržiště. Nyní už se jim neříkalo officia, neboť s církevními obřady neměly mnoho společného, i při svém nábožném námětu byly často dosti fraškovité. Z českého středověku se z mysterií

zachoval jen **Mastičkář**, velmi oblíbená byla mysteria ve Francii.

Obdobou mysterií byly tzv. miráky (z lat. miraculum = zázrak), jejichž náměty byly zázraky světců. V pojetí a obhroublosti si miráky s mysterií v ničem nezadaly. Naproti tomu k velikonočním hrám patřily i pašijové hry, uchovávací si svůj původní vážný a důstojný církevní charakter (mysteria se svým způsobem vyvinula z nich), a stejně vážné tzv. plankty, tj. nářky Panny Marie. Blízko k mysteriím a miráklům měly **masopustní hry**, jejichž náměty bylo období od Tří králů do Popeleční středy a které se u nás rozvinuly dál za **renesance**, známá je např. **M. Dačického** Tragédie masopustova. Mysteria a miráky hrávali často vaganti a žakéři (srov. **středověká literatura**), později se z nich vyvinuly **školské hry** a obecně vzato se stávala jakýmsi prapočátkem lidového divadla.

MÝTUS, MYTOLOGIE

Výraz mýtus (z řeckého mythos, vyprávění) bývá překládán jako báje: je to příběh z dávné, nedoložené minulosti, obvykle příběh o bozích, jejich vládě, obcování s lidmi, sporech, dobrých i zlých skutcích aj. Mytologie je potom řada mýtů, vytvářející určitý celek, v němž jsou jednotlivé mýty vzájemně významově i dějově, postavami aj. propojeny, nejucelenější a také nejznámější je mytologie starověkého Řecka.

Mýtus sám je především určitý výklad řádu světa, který je něčím dán, který sice má být i dodržován, ale právě v mýtech je často překračován, což umožňuje ukázat, do jaké míry je či není tento řád pevný a závazný. Zároveň je však mýtus i představením lidského chování a příčin tohoto chování, a to nejen příčin společenských, nýbrž i těch, jež mají důvod v lidské povaze či přesněji psychice, proto např. psychologie nikoliv bezdůvodně spatřuje v mýtech **psychologickou prózu**. Přesnější by ale bylo v tomto případě mluvit o psychologické **epice**, protože mnohé mýty byly původně podávány veršovou formou.

Řada mýtů je vyjádřena nebo se k nim přinejmenším poukazuje ve starověkých [eposech](#) (např. Homérovy hrdinské eposy Ilias a Odyssea, 8. stol. př. Kr.; sumerský epos o Gilgamešovi; 3. tisíciletí před. Kr.; indický epos Mahábhárata, 8. stol. př. Kr. aj.), nejvýznamnějším zpracováním mytologických námětů ve starověké římské literatuře je Vergiliova básnická skladba Aeneis (Publius Vergilius Maro, 70 - 19 př. Kr.).

Za mytologickou literaturu jsou občas pokládány i některá tzv. „svatá písma“ různých náboženství, např. Tibetická kniha mrtvých, perský soubor Avesta, hinduistické vědy (Rgvéda, Sámavéda, Jadžurvéda), bráhmany, sútry a avasty, buddhistický soubor Tripitaka, židovský Starý zákon aj., zejména v posledním případě se však názory na takové zařazení různí. Částečně se dochovaly i písemné památky (tj. pozdější zápisy původně ústně předávaných bájí) mytologie germánské, keltské, finské, skandinávské, čínské aj., ale ve zlomcích i z předkolumbovské Ameriky mytologie aztécké, mayské, incké (např. tzv. mayský Popol Vuh, aztécký Nuttalský kodex).

Některé mýty byly literárně zpracovány ve známých středověkých sbírkách nebo jednotlivých dílech, např. germánský mytologický základ má Píseň o Nibelunzích (13. stol.), skandinávskou mytologii shrnuje Starší Edda (také 13. stol.), finskou Kalevala (až z 19. stol), část africké mytologie Epos o Liongovi Fumovi (12. stol.) aj. Slovanská mytologie takový soubor nemá, pokus o její dotvoření najdeme např. u [J. Kollára](#).

Podrobnější odborný zájem o méně známé mytologie, hlavně neevropské, probíhá až ve 20. stol., kdy jsou shledávány mnohdy pozoruhodné a nevysvětlitelné podobnosti např. ve staré hindské mytologii, asyrskobabylonské mytologii, v bibli, ale i v mytologii předkolumbovských národů Ameriky, Mayů, Aztéků a Inků. Např. báje o potopě se objevuje v řadě mytologií, jejichž vzájemný vliv nebyl prokázán a často si jej těžko vůbec můžeme představit.

NÁMĚT V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

NÁRODNÍ ŠKOLA

Autoři tzv. národní školy, do jisté míry spjatí s **ručovci** a často s nimi ne zcela přesně ztotožňovaní, byli sdružení v sedmdesátých až devadesátých letech 19. stol. kolem časopisu Osvěta, který řídil Václav Vlček (1839 - 1908). Programem národní školy byla literatura vlastenecká, chránící se před cizími vlivy a světovým **kontextem**, ve své většině vzdálená tehdejšímu stavu jak literatury, tak společnosti.

Je přirozené, že se národní škola dostala do ostrého sporu s **lumírovci**, jejichž program byl právě opačný, tak jako už dříve se vyhraněně národní autoři dostali do rozporu s **májovci**. Tentokrát byl však boj ostřejší a spor „Lumír kontra Osvěta“ poznamenával literární dění doby velmi vyhraněně. Národní škola jako by stále ještě nepochopila, že se česká literatura už nemusí řídit zásadou „malá, ale naše“, cítila stále silné nebezpečí literatury německé a uzavírala se do obranných postojů.

Jejími hlavními zastánci byli kromě **Elišky Krásnohorské** ve směr autoři nepříliš významní či zcela nevýznamní, více méně jen opakující někdejší obrozenecká pojetí, např. ve vztahu k **lidové slovesnosti** apod., ale také přežilé literární náměty a postupy, jejich vlastenectví bylo spíše „vlastenčením“. Přesto v Osvětě zpočátku tiskli i někteří známí a nepochybně významní spisovatelé, např. **A. V. Šmilovský**, **V. Beneš Třebízský**, **K. V. Rais**, **A. Jirásek** aj., od poloviny let osmdesátých však úroveň Osvěty klesala souběžně s tím, jak se ukazovala přežitost národní školy stále zřetelněji.

NATURALISMUS

Původ slova je z francouzského naturalisme (od lat. natura = příroda) a nesouvisí ani tak s přírodou samotnou, jako spíše s přírodovědným pohledem na člověka a svět, s rozvojem vě-

deckého poznání v druhé pol. 19. stol., se snahou o vědeckou přesnost v popisu, zkoumání, vystižení věcí.

Na naturalismus silně zapůsobily objevy Charlese Darwina (1809 - 1882, např. O vzniku druhů přírodním výběrem, O původu člověka). Zjednodušeně chápaný darwinismus vlastně nabízel myšlenku, že když je člověk jen „pokračováním“ vývojové řady nižších, subhumánních (= živé organismy kromě člověka) tvorů, chová se jako oni a ničím se od nich neliší. Rozdíl mezi opicí a člověkem se tak zdál být poměrně malý, protože o vlastnostech a možnostech šedé kůry mozkové u člověka se ještě moc nevědělo. Umění, nejen literární, ale i výtvarné, se dostávalo také do silného vlivu tzv. pozitivismu, vědeckého směru, který kladl do popředí třídění faktů a zkušenost, aniž by se je snažil vykládat a vysvětlovat, dokonce to pokládal často za nemožné.

Literární naturalismus vyrostl z **kritického realismu** jako jeho určité zesílení, zdůraznění pokud jde o popis jevů, ale bez hledání jejich významových vztahů a souvislostí. Pro naturalismus je člověk prostě „přírodní tvor“, jako takový je dán vývojem přírody, svou dědičností, svou „tělesností“, svými instinkty atd., a jeho osud je tím určen. Nikoliv náhodou připojil É. Zola svému nejobsáhlejšímu dvacetisvazkovému cyklu Rougon-Macquartové podtitul „Přírodovědný a sociální dějepis jedné rodiny za druhého císařství“: naturalismus byl skutečně jakýmsi „studiem“ přírodních a sociálních rysů lidské společnosti, často připomínajícím práci patologa.

Naturalisté pro zdůraznění tohoto svého postoje vyhledávali zejména náměty nepříliš povzbudivé: bídu nejchudších, bezútěšné nebo zkažené lidské životy, utrpení, bolest, člověka na okraji společnosti, s tělesnými i duševními vadami, případy křivdy, bezpráví apod. Naturalismus se jak svým popisným způsobem, tak svým výběrem látek dostal vlastně do dvou poloh. Na jedné straně byl ještě víc než kritický realismus otevřen pohledu na společenské problémy a kruté postavení těch nejubožej-

ších (např. Zolův *Germinal*) a více než bylo kdykoliv dříve zvykem otevřel literaturu sociální problematice, na druhé straně často vyhledával náměty šokující, až odpuzující, jakési „životní bahno“, které pitval do podrobností. V napětí těchto dvou poloh je na jedné straně značný význam naturalismu a na straně druhé jeho často nápadná jednostrannost.

Literárním otcem naturalismu je Émile Zola (1840 - 1902, např. *Zabiják*, *Břicho Paříže*, *Peníze*, *Lidské zvíře*, díla jmenovaná výše aj.), z francouzských autorů dále především Henri Guy de Maupassant (1850 - 1893, např. *Kulička*, *Miláček*, *Život* aj., hlavně povídkové soubory a novely), dále bratří Edmond (1822 - 1896) a Jules (1830 - 1870) Goncourtové, z mladších autorů Louis-Ferdinand Céline (1894 - 1961, *Cesta do hlubin noci*), v Německu Gerhart Hauptmann (1862 - 1946, *Bobří kožich*, *Tkalci*, *Před východem slunce*, novela *Hlídač Thiel* aj.), v Anglii Thomas Hardy (1840 - 1928, např. *Neblahý Juda*), v Norsku Knut Hamsun (1859 - 1952, např. *Hlad*, *Matka Země*), ale i řada autorů dalších.

V české literatuře se projevil naturalismus nejvýrazněji u [J. K. Šlejhara](#), [A. M. Tilschové](#) a [K. M. Čapka Choda](#), ale i u [V. Mrštíka](#) a některými rysy u autorů dalších, např. prvky naturalismu jsou shledávány u „brněnských“ próz [R. Těsnohlídka](#) a v prvních dílech [E. Vachka](#). Zejména u Čapka Choda, Tilschové a Mrštíka se naturalisticky vyhraněný projev objevoval především jako způsob vidění sociálních rozporů, u obou si také podržel některé rysy [kritického realismu](#).

VÁCLAV BOLEMÍR NEBESKÝ

1818 - 1882

Studoval filozofii, byl nadšeným čtenářem [Kollárovy](#) *Slávy* dcery, přátelil se s [J. K. Tylem](#), [B. Němcovou](#), [K. J. Erbenem](#), což ho přivedlo k zájmu o vlastní českou literární tvorbu. Účastnil se revolučního roku 1848, byl sekretářem Národního muzea, publikoval v *České včele*, *České besedě*, *Lumíru* aj. Jeho [poe-](#)

zie není příliš rozsáhlá, za zmínku stojí především básnická skladba **Protichůdci** (1844), v níž autor (později se věnoval hlavně překladům) vyjadřuje **romantický** pocit rozervance, osamělosti, ztracenosti v životě.

Ihned nás napadne, že tím má Nebeský blízko ke **K. H. Máchovi**, a skutečně je tomu tak, a to i po stránce výrazové. Právě srovnáním Protichůdců a Máje však nejvíce vynikne, oč už ve své době byl Mácha dál, v čem Mácha Nebeského přesahuje, ačkoliv Máj vyšel o osm let dříve. I tak zůstává Nebeského skladba dokladem úsilí už v první pol. 19. století vytvářet českou poezii, v níž by zaznívaly celoevropské literární proudy. Vzdělání k tomu Nebeský nepochybně měl, literaturou se zabýval i jako kritik a historik. Máchovy básnické velikosti ovšem nedosáhl.

BOŽENA NĚMCOVÁ

1820 - 1862

Spisovatelka, jejíž životní i umělecké osudy se staly v Čechách pojmem, o níž bylo napsáno mnoho knih, studií, článků. V naší literatuře 19. stol. vytváří s **K. H. Máchou** a **K. Havlíčkem Borovským** jakési trojhvězdi osobností, které svítí nejjasněji v období, jež bychom mohli nazvat „přednerudovským“, což ovšem není zcela přesné, protože Němcová se s **Nerudou** znala a publikovala společně s **májovci**.

Ačkoliv se narodila ve Vídni, strávila dětství v Čechách v Ratibořicích, kde na ni mělo silný vliv lidové, přirozené vlastnictví její babičky. Provádala se za respicienta finanční stráže, s nímž často měnila bydliště, což bylo tehdy u rodin rakouských úředníků obvyklé. V r. 1842 přesídlili do Prahy, kde se Němcová dostala do samého středu národního a kulturního dění. Seznámila se s předními českými osobnostmi té doby (**K. Havlíček Borovský**, **J. V. Frič**, **F. L. Čelakovský**, **K. J. Erben**, **V. B. Nebeský**, **S. Podlipská** aj.) a byla už literárně činná. Postupně psala do České včely, Květů, Perly české, Pražských novin, Zlatých kla-

sů, Štěpnice aj., většinu svých **próz** publikovala za života jen časopisecky. Když byl Němec přeložen na Chodsko, věnovala se po vzoru Erbena sbírání **lidové slovesnosti**, o Chodsku psala i v České včele aj. Po r. 1848 byl vlastenecky cítící Němec přeložen do Uher, ona sama však zůstala se čtyři dětmi v Praze, do Uher (šlo o Horní Uhry, dnes Slovensko) za manželem jen dojížděla, což jí bylo příležitostí k dalším **folkloristickým** snahám. Ty celkově vyústily ve dvě velké a známé sbírky: Národní báchorky a pověsti, Slovenské báchorky a pověsti (1845 až 1847, 1857 až 1858). Později byl Němec ze státních služeb propuštěn, rodina trpěla nouzí, spisovatelka vážně onemocněla a poslední období jejího života bylo velmi dramatické a smutné.

Přestože životní osudy nebyly Němcové od počátku padesátých let nikterak nakloněny, vytvořila právě tehdy převážnou část svého prozaického díla, povídky a novely. Z venkovského prostředí těží Karla, **Divá Bára**, Rozárka a Pan učitel (1855, 1856, 1860), prózy, které mají ráz zobrazení povahy a osudů titulních postav. Němcová se už tu projevila jako autorka velice pozoruhodná a osobitá, s mimořádnou citlivostí, vnímavostí a chápavostí pro složitosti člověka. Její povídky nejsou popisné, autorka sleduje nejen vnějškové typy (jak se její postavy jeví), ale i vnitřní pocitový a postojový svět (proč takové jsou), podmíněný ovšem i jejich zasazením do prostředí. Další prózy Němcové (Pohorská vesnice, 1856; V zámku a podzámčí, 1858; Chudí lidé, Dobrý člověk, 1858) toto zasazení do prostředí ještě více zpřizvučňují, Němcová věnuje větší pozornost i sociálním podmínkám a střetům. Zlepšení hledá v oblasti mravní, v pospolitosti, vzájemné chápavosti a ohleduplnosti, základem jí je však hluboké porozumění pro přirozenost člověka.

Hluboká lidskost, která byla Němcové nepochybně vlastní, jako by tu měla své dvě stránky, navzájem neoddělitelné, spojené v jednotu. Je to úžasná chápavost pro člověka, jeho bytostné založení a cítění, a také úžasné lpění na právu člověka

být takovým, jak on sám cítí, že být chce, být má a být může. Snad nejlépe je to vidět na povídce Divá Bára: Bára se odlišuje, je jiná než ostatní, vyčleňuje se z okruhu zvyklostí, přizpůsobivosti, obecně uznávané slušnosti, ale přitom je bezvýhradně pravdivá, ve své přirozenosti nezpochybnitelná.

Nejvýrazněji právě tato myšlenka lidské pravdivosti ovšem zaznívá v **Babičce** (1855), v jednom ze stěžejních děl naší literatury vůbec. Babička byla psána v době pro Němcovou velice těžké a vzpomínky na dětství, možná trochu idealizované, jako by jí samé byly oporou. Nejde však jenom o to, že Babička je „obraz prosté české ženy z lidu“, jak se často říká v učebnicích. Myšlenková síla této knihy spočívá ve způsobu, jakým tu Němcová klade nade vše a jako rozhodující cosi, co bychom nazvali zcela prostě poctivostí. Když se v knize mihnou postavy, které cosi předstírají, na něco si hrají, chybí jim životní upřímnost (např. komorník paní kněžny apod.), Němcová má pro ně jen ironické zesměšnění. Neodsuzuje je, ví, že takoví lidé jsou, ale nezaslouží si nic než výsměch.

Z tohoto hlediska je v Babičce významná **epizoda** o Viktorce, která je vlastně samostatným příběhem v knize. Vytváří jakýsi dramatický protějšek venkovské pohodě, poklidu a vzájemného souladu: Němcová v Babičce nechce předstírat, že život je vždy takový, jaký by si přála, aby byl. Na případu Viktorky však ukazuje, k jak dramatickým koncům vede opak. Příběh o Viktorce je pak v celkové stavbě knihy jakoby protějškem ostatního, ale tím i zdůrazněním základní linie díla.

Je pozoruhodné, že Němcová tu pracuje s kontrastem, protipólem, a to nejen dějově, nýbrž jako s významovým znakem, což se ve světové literatuře stalo častěji užívaným postupem až mnohem později. I to ukazuje tuto autorku jako umělkyni, jejíž přirozený cit pro nosnost významové výpovědi literárního díla předstihl svou dobu.

NEOLOGISMUS

Nové slovo (řecky neos = nový, logos = slovo), tedy slovo, které dříve v jazyce nebylo. V živých jazycích neologismy vznikaly a vnikají neustále v souvislosti např. s tím, jak se objevují nové technické předměty, pracovní činnosti, životní způsoby aj., nebo tak, že do jazyka je převzato právě pro pojmenování těchto změn slovo z jiného jazyka, i když tehdy někteří jazykovědci o neologismu nehovoří. Mluví o „počeštění“ slova cizího původu.

V užším slova smyslu je neologismem vytvoření slova, které v jazyce dosud chybělo nebo jehož potřebu autor pociťoval při své literární práci. V prvním případě jde o jazykovědnou tvorbu neologismů a u nás se projevovala nejvíce v první fázi národního **obrození**, kdy zejména **J. Jungmann** pro svůj pětidílný Slovník česko-německý vytvořil řadu nových slov čili novotvarů (např. slovo jaro ze slova „jarý“, které mezitím zastaralo), a chápeme, že je přitom třeba zachovat jak ducha jazyka, tak určité zákonitosti tvorby slov. U nás šlo v obrození nejvíce o zbavení jazyka germanismů (= slov z němčiny). Později se tato snaha projevovala u četných tzv. „brusičů“ jazyka, kterým chybělo jednak jazykovědné vzdělání, jednak cit pro jazyk. Na jedné straně se tak objevovaly nesmyslné jazykolamy (např. no-sočistoplena, tj. kapesník), na straně druhé tzv. „kalky“, tj. doslovné překlady (např. der Schnellzug = rychlovlak). „Brusičství“ má ovšem starou tradici, už v protireformaci se mu věnoval Václav Jan Rosa.

Zvláštním případem neologismu jsou novotvary vytvořené spisovateli v **poezii**, **proze** i divadelních hrách, známý je případ slova „robot“, které vytvořil J. Čapek pro K. Čapka, slova „romaneto“, které vymyslel J. Neruda apod. Neologismy mají své místo zejména v poezii, kde mají svůj význam zvýrazňující, často s nimi pracoval např. **V. Holan**, **F. Halas**, **J. Zahradníček** aj. Takovýto neologismus, který je pro čtenáře až dosud neznámým, na sebe strhává pozornost, nutně musí být „dešifrován“, a jeho zobrazivost se v souvislosti verše (mnohdy i pro-

zaického textu) podtrhuje. Literární neologismy nejsou proto samoúčelné hříčky, jak by se snad někomu mohlo zdát, ale mají své důležité poslání.

JAN NERUDA

1834 - 1891

Od dětství byl spjat s pražskou Malou Stranou, vystudoval gymnázium, univerzitní studia (práva a filozofie) pro nedostatek finančních prostředků nedokončil. Zkusil několik zaměstnání (úředník, učitel na reálce), ale brzy se stal novinářem, jímž zůstal po celý život. Redigoval *Obrazy života*, do nichž přispíval velmi břitkými články o tehdejšímu stavu české kultury, s [V. Hálkem](#) založil a vydával *Květy*, jeho jméno je však nejvíce spojeno s *Národními listy*. Společně s Hálkem byl také hlavním organizátorem prvního svazku *almanachu* *Máj* (1858, tyto almanachy vycházely do r. 1862) a vůdčí postavou *májovců*, literátů, kteří se kolem tohoto almanachu shromáždili a mezi něž patřili např. [K. Světlá](#), [A. Heyduk](#), [S. Podlipská](#), ze starších [K. J. Erben](#) aj.

První svou sbírku *poezie* vydal jako čtyřladvacetiletý, *Hřbitovní kvítí* (1858), a moc uznání se mu za ni nedostalo. Ne že by *Hřbitovní kvítí* kritika nepochopila. Naopak, pochopila je dobře. V té době však rodící se česká národní společnost potřebovala a vyžadovala knížky tohoto druhu, jaký by byl dnes označen výrazem „pozitivní životní postoj“, tj. radostné, optimistické, neproblémové, navíc silně vlastenecké. Neruda, na něhož působil německý básník H. Heine (1797 - 1856, např. *Kniha písní*, *Nové básně*), však viděl spíše druhou stranu mince, lidský smutek, bolest, neštěstí. Stalo se mu tak s *Hřbitovním kvítím* něco podobného jako *Máchovi* s *Májem*. Jeho prvotina se prostě nezařadila do toho „správného“, žádaného proudu.

Totéž ostatně postihlo mnohé české autory i padesát let po *Hřbitovním kvítí* a hlavně sto let po něm, protože u nás šlo

mnohdy víc o ten „správný“ proud než o literaturu samotnou. V Nerudově případě bylo podstatné ovšem to, že právě on, spolu s jinými **májovci** a nejvýrazněji z nich, razil proud nový, vlastně už předznamenaný Máchou, nyní však mohutnící. Jednalo se o to, aby poezie nebyla jen vlasteneckým rýmováním nebo napodobováním **lidové slovesnosti**, ale aby byla umělecky pravdivým výrazem básníkova postoje a vřazovala se do celoevropského literárního dění.

Nerudovi mnozí vyčítali, že je kosmopolitou, že si málo cení národních myšlenek. To byla křivda, ať už vědomá či nevědomá. Neruda své stanovisko vysvětloval tak, že nebudeme světoví, když budeme svět jenom napodobovat, ani čeští, když si vytvoříme jakousi idealizovanou představu češství, jestliže naše národní snažení bude jenom hříčka. Ale že světovými se staneme právě tím, že budeme ve svém češství pravdiví, a že poezii budeme hledat ve skutečnosti. Tato stěžejní Nerudova myšlenka se pak v jiných obměnách v české literatuře objevuje znovu a znovu: u **buřičů**, **České i předválečné moderny**, **avantgardy** aj. Z tohoto hlediska byl Neruda první, kdo u nás formuloval (i teoretickými články, shrnutými v různých svazcích, např. v posmrtném výboru O umění) program, jenž má trvalou platnost.

Básnický svůj program vyjádřil v největší své sbírce, v *Knihách veršů*, která byla v r. 1868 vlastně výběrem z jeho dosavadní veršové tvorby. Tento svazek byl literární událostí, jehož význam docenila až budoucnost, Neruda tu totiž poprvé ukázal mnohost možností české **lyriky**, a to jak námětově, tak básnickým tvarem. O deset let později vydává své *Kosmické písně*, sbírku, která se rázem stala populární a která je pravděpodobně v celosvětové literatuře první básnickou knihou, jež se zabývá kosmem způsobem takřka předjímacím cosi, co se o sto let později stalo realitou. Po další **lyrické** sbírce, *Prostých motivech* (1883), vycházejí dva nejvýznamnější Nerudovy svazky, **Balady a romance** (1883) a **Zpěvy páteční** (druhý už posmrtně,

1896). V české poezii 19. století existují knihy, které jsou jakýmsi záchytnými body, bez nichž si nedovedeme pohled na naši literaturu představit. Je to **Erbenova** Kytice, **Máchův** Máj, a po nich tato dvě Nerudova díla.

V každém případě Balady a romance a Zpěvy páteční nejsou sbírky, o nichž by bylo možno napsat několik řádků. Vyšla o nich řada studií, článků, pojednání, a celá ta odborná literatura o nich není schopna obsáhnout jejich bohatost, protože každý čtenář v nich nutně pocítí a prožije některý jiný z vrstevnatých, obrazově i myšlenkově silných básnickových veršů. Balady a romance a Zpěvy páteční připouštějí jen dvě možnosti. Primitiv by měl zapomenout, že někdy byly napsány, člověk alespoň trochu kulturní by si je měl přečíst a najít v nich toho „svého“ Jana Nerudu.

Pro Nerudu básníka nelze ovšem přehlédnout Nerudu **prozaika**, autora Arabesek a **Povídek malostranských** (1864, 1878), knih, které dodnes překvapují čtenáře svou svěžestí, přesností povahokresby, citlivým pozorováním a lidskou moudrostí, jež se projevovala tu ironií, tu až pozoruhodnou laskavostí, jak si která z postav zasloužila. Nelze přehlédnout ani Nerudu autora **fejetonů**, které psal do Národních listů s neúprosnou pravidelností (podepisoval je značkou trojúhelníčku) a které vyšly později jednak souborně, jednak v řadě nejrozličnějších výborů.

Neruda, jemuž život nepopřál ani rodinné štěstí, ani dost peněz, dopřál naopak českému čtenáři něco, co se každému autoru nepovede. Dílo, na které lze vztáhnout slova A. S. Puškina: „kovu trvalejší“.

STANISLAV KOSTKA NEUMANN

1875 - 1947

Básník, prozaik, publicista, organizátor kulturního života, člověk, jehož myšlenkový a názorový vývoj procházel někdy, alespoň zdánlivě, nejrozličnějšími zákrutami, jedna z předních kulturních osobností před první svět. válkou a mezi válkami. Rozpětí

Neumannových zájmů a činností lze těžko stručně postihnout, a často musíme mít dojem, že Neumann byl až do dvacátých let takřka u všeho a později někdy sám takřka proti všemu. Obsáhlý by byl např. jen výčet časopisů, do nichž postupně přispíval nebo které i redigoval: Moderní revue, Nový kult, Niva, Vesna, Volné směry, Anarchistická revue, Proletkult, Červen, Levá fronta, U-Blok, Komuna, Lidové noviny, Rudé právo, Literární noviny, Rozpravy Aventina, Haló noviny, Komunistická revue, Reflektor, Tvorba, Lidová kultura atd. atd.

Psát začínal už jako student, jako osmnáctiletý byl uvězněn s dalšími členy protirakouského hnutí Omladiny, a se studiem byl konec. Začal novinařit, básnicky se přiklonil k hnutí **dekadence** a **symbolismu**, jež však bylo na jeho povahu příliš krotké a někdy až afektované, takže brzy ho nalézáme mezi **buřiči** a **anarchisty**. V té době, ač sám nemajetný (jeho otec advokát přišel o všechny peníze) zdědil vilu na Olšanech, která se stala v době před první svět. válkou i po ní známá jako „Neumannova vila“ a místo častých schůzek všech jeho přátel, přesněji řečeno těch, s nimiž se právě přátelil. V buřičských Neumannových letech to byl hlavně **K. Toman**, **F. Šrámek**, **F. Gellner**. Tehdy vydával i anarchistický časopis Nový kult. Toto, můžeme říct první Neumannovo tvůrčí období (které má vlastně dvě etapy), vyjadřují jeho sbírky Nemesis, bonorum custos, Apostrofy hrdé a vášnivé, Jsem apoštol nového žití, dále Stráž chudých lásek, Sen o zástupu zoufajících.

Po r. 1910 se sblížil s **J. Čapkem** a **K. Čapkem**, účastnil se Almanachu na rok 1914, což byl svým způsobem přirozený další krok v jeho účasti na tehdy rychlém vývoji **předválečné moderny**. Jaksi samostatnou je jedna z nejznámějších a také nejlepších jeho básnických knih, dílo **lyrického** zaujetí, psané při pobytu mimo Prahu, totiž **Kniha lesů**, **vod a strání**, vydaná právě v roce, kdy začala první svět. válka. Tu strávil Neumann na frontě, po návratu začal vydávat časopis Červen a soustře-

díl kolem sebe vyznavače **proletářského umění**, autory mladší generace, jako byl **J. Wolker**, **J. Seifert** aj.

V té době silně věřil v komunistické ideje, které mu představovaly lidskou svobodu, volnost, rovnost, netušené možnosti do budoucna, protože jako mnoho jiných usuzoval, že válka byla ve své krutosti poslední křečí kapitalistického řádu. Neumannovo vnímání komunismu (ale to se týkalo tehdy i jiných literátů) bylo citové, prožité, a nemělo mnoho společného s tím, jak se komunismus u nás vyvinul později. Což se ostatně brzy ukázalo. V r. 1929 byl básník společně s jinými (**H. Malířovou**, **M. Majerovou**, **J. Horou**, **J. Seifertem**, **V. Vančurou** aj.) vyloučen z KSČ za projev nesouhlasu s Gottwaldovým vedením, aniž by přitom přestal být básníkem levicovým (podobně jako **M. Majerová** se později do KSČ vrátil a výrazně se v ní angažoval).

Období **proletářské poezie** je u Neumanna vyjádřeno hlavně sbírkami *Nové zpěvy* a *Rudé zpěvy* (1910, 1923). Zejména *Nové zpěvy* ukazují, jak u něho, jako i u dalších básníků proletářské poezie, byl příklon k proletářské revoluci do značné míry spojen s příklonem k revoluci technické, proletářská poezie byla tak do značné míry i **civilizační poezií**. Svou až dosud trvalou přítomnost v moderních proudech české poezie opouští S. K. Neumann tehdy, když se rodí **poetismus**, a zcela stranou jeho zájmu zůstává i **surrealismus**. Od svých mladých buřičských let zastával pojetí poezie bojovné, agitační, burcující, poetismus mu nebyl blízký a k surrealismu stejně jako ke **spiritualismu** zaujal zcela odmítavý postoj: snové vidiny a volné hry představivosti surrealismu mu byly přímo protivné, dokonce proti němu několikrát vystoupil, a před spirituálními otázkami života a smrti dával přednost každodennosti.

Tím se však dostává v polovině dvacátých let vědomě do jisté izolace. Pracuje na encyklopedických, obsáhlých dílech kulturně historických (*Dějiny lásky*, pod **pseudonymem**, *Dějiny ženy*, pod vlast. jménem, *Francouzská revoluce*), vydává sou-

bor **fejetonů** o přírodě S městem za zády (1922, 1923, dva svazky), román Zlatý oblak (1932), jenž měl být prvním svazkem **trilogie**, do sbírky 1914 - 1918 shrnuje r. 1927 některé své starší básně reagující na válku a v **proze** vydává tři knihy válečných vzpomínek. Až ve třicátých letech píše opět **poezii**, tři milostné sbírky, spojené pak do jednoho svazku Láska (1933), k sociální poezii se vrací sbírkami Srdce a mračna (1935) a Sonáta horizontálního života (1937).

Zde už vlastně nepatří k žádnému literárnímu proudu, což i zdůrazňuje ve svých článcích, publicistice atd. Rozsáhlá je z třicátých let jeho třídílná Československá cesta, psaná formou deníkových reportáží. Teprve po druhé svět. válce vyšly dvě Neumannovy knihy, které ho postojově sblížily s básníky jinými, ať už dříve byli či nebyli jeho přátelé, a ovšem i s pocity celého národa. Jsou to Bezedný rok (1945) a Zamořená léta (1946), poezie z let nacistické okupace.

Tady, pod vlivem událostí, jež nemohly nikoho nechat lhostejnými, ožil nesporný talent stárnoucího básníka k veršům úderným, přesvědčivým, nemilosrdným ve svém odsudku toho, co bylo. Neumann jako by v těchto dvou sbírkách opsal umělecký kruh kamsi ke svému mládí, k tvrdé otevřenosti, výrazové strohosti a bojovnosti.

VÍTĚZSLAV NEZVAL

1900 - 1958

Básník, studoval nejprve práva v Brně a pak filozofii v Praze, krátký čas byl zaměstnán jako tajemník Masarykova naučného slovníku a pak jako **dramaturg** Osvobozeného divadla, psal do Hosta, Pásma, ReDu, Disku, Kmenu aj., redigoval revui Surrealismus.

Byl členem **Devětsilu**, s nímž bylo spojeno jeho první tvůrčí období **poetismu**, a to celá řada sbírek z dvacátých let, po prvotině Most (1922) zejména: Pantomima, Menší růžová zahrada, Falešný mariáš, Básně na pohlednice, Akrobat, básnická

skladba **Edison** (1927), Hra v kostky, Snídaně v trávě aj. Toto první Nezvalovo období, poznamenané i přátelstvím s dalšími básníky **avantgardy**, s **J. Wolkerem**, **J. Seifertem**, **J. Horou**, **K. Bieblem** aj., ale také s prozaikem **V. Vančurou** či s teoretikem Karlem Teigem (1900 - 1951), jako by uzavírala sbírka Básně noci (1930), do níž Nezval zahrnul i některé své sbírky či větší básně (např. Edisona) předchozí.

Období **poetismu** bylo pro Nezvala tak trochu bezprostředním, ničím nespoutaným a dokonale uvolněným gejzírem jeho citovosti a obraznosti. Poetismus mu to skvěle umožňoval tím, jak odmítal plané veršování, jak kladl do popředí básnictví cítné „všemi smysly“, volnost představ, bohatý životní prožitek, nápaditost, jazykovou vynalézavost, ale i některé jevy nové civilizace, techniku, auta, film, moderní tance, zábavu. Poetismus totiž svým zvláštním způsobem navazoval na **proletářskou poezii**, věřil, že až bude dělník osvobozen od chudoby a dřiny, budou i pro něho platit „nedělní“ radosti života, které civilizace 20. stol. nabízela ve zvýšené míře.

V třicátých letech se Nezval seznámil s překlady (hlavně Čapkovými) i s originály moderní francouzské poezie a učaroval mu Guillaume Appolinaire (1880 - 1918, např. Alkoholy, Pásmo), André Breton (1896 - 1966, např. Spojité nádoby), Paul Eluard (1895 - 1952, Veřejná růže), **surrealismus**. Tak trochu přechodem od poetismu k surrealismu je řada básnickových sbírek z počátku tohoto období (Snídaně v trávě, Jan ve smutku, Skleněný havelok, Pět prstů, Zpáteční lístek, Sbohem a šáteček), naplno se však Nezvalův surrealismus projevuje ve sbírkách Žena v množném čísle, Praha s prsty deště, 52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida (všechny tři svazky 1936), Absolutní hrobař (1937), Matka naděje (1938), přičemž poslední sbírky jsou poznamenány i silným protifašistickým postojem.

V těchto verších se Nezvalova obraznost projevuje v míře vrcholné, ale zároveň s básnickou kázní, surrealismus pro něho

není něčím, čemu by podléhal, nýbrž něčím, co jemu slouží. Z tohoto pohledu je zajímavé, že ačkoliv **surrealismus** bývá spojován nejčastěji s **poezií**, Nezval jej nejvíce uplatnil ve volném navazování tzv. automatických představ (tzn. představ, kde jedna vybavovala sama o sobě další bez předem připraveného plánu) v knihách **próz**, např. *Dolce far niente*, *Neviditelná Moskva*, *Pražský chodec*. To jsme stále v druhé polovině třicátých let, v době, kdy Nezval založil Surrealistickou skupinu (1934), ale sám ji zase rozpustil (1938). Rozpuštění skupiny ovšem neznamenalo konec českého surrealismu, který se projevovat nejen v literatuře, nýbrž i např. v malířství. Nezval sám však jako by řekl vše, v čem mu mohly být surrealistické postupy uvolněného podvědomí a volných představových spojů užitečné.

V okupačních letech se po sbírce *Pět minut za městem* (1940) do značné míry obrátil k výrazové zřetelnosti, jež už dříve zazněla v některých jeho sbírkách (např. *Sbohem a šáteček*, 1934), a to v divadelní hře *Manon Lescaut* (1940), která se stala ve válečné atmosféře nejen pro něho (alespoň na čas, v r. 1944 byl zatčen gestapem) pocitovým ventilem svou svěžestí a humorem. Tato hra rázem strhla diváky na svou stranu. Obrácená strana okupační mince v Nezvalově poetice se mohla dočkat vydání až po válce, byly to jeho sbírky *Historický obraz* (v rozšířené podobě 1945, původně vyšla 1939) a *Velký orloj* (1949). Jimi se důstojně zařadil mezi ty, kteří na nacismus svými verši reagovali (např. **F. Halas**, **V. Holan**, **S. K. Neumann** a další). V roce 1945 se bohatost Nezvalovy obraznosti potvrdila sbírkou *Madoně a snovou prózou Valérie* a říše divů, později už uvedenou sbírkou *Velký orloj*, obsahující ovšem převážně verše z okupačních let. Rozvinula se ještě jednou, v divadelní hře *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956). Smutným osudem tohoto bezpochyby výrazného a umělecky strhujícího básníka však bylo, že v dobovém chápání od padesátých let do konce let osmdesátých se až na výjimky spíše roz-

pačité přecházela obě jeho velká tvůrčí období, **poetistické** a **surrealistické**. Byl představován hlavně tou částí své poválečné tvorby, jež nezaměnitelnou pečeť jeho talentu nesla v menší míře, jako byla např. básnická skladba *Z domoviny* (1951) či sbírky *Křídla*, *Chrpy* a *města* (1952, 1955), nebo kde sám podlehł tehdejšímu očekávání ideově angažovaného verše (Stalin, 1949; *Zpěv míru* 1950).

Na významu V. Nezvala v české poezii od dvacátých do čtyřicátých let to ale sotva může něco měnit.

NON FICTION

viz **literatura faktu**

TEREZA NOVÁKOVÁ

1853 - 1912

Devatenáct let žila se svým manželem (gymnaziálním profesorem) v Litomyšli, ale už v šestnácti letech publikovala verše v *Květech*, později **prózu** v *Lumíru*. Doopravdy začala psát až po svatbě, nejprve drobné povídky s náměty maloměstského života Litomyšle a z venkova východních Čech. Korespondenčně se stýkala s **K. Světlou**, která ji také podnítila k zájmu o ženské hnutí a vlastenecké působení. Když po úmrtí dcery Novákovi přesídlili do Prahy, psala do *Ženského světa*, přičemž čerpala ze svých životních zkušeností z Vysočiny, kam se často vracela.

První její větší prací byl dvojdílný Maloměstský román z r. 1890, po něm publikovala krajinopisné črty, studie **folklorního** rázu apod., postupně pak několik povídkových souborů (např. *Úlomky žuly*, *Rosné perly*, *S kamenité stezky*, dnes bychom psali *Z kamenité stezky*). Románem Jan Jílek (1904) se na počátku nového století definitivně představila jako zralá autorka **venkovské prózy**, tehdy v naší literatuře hojně zastoupené (např. **K. Světlá**, **J. Holeček**, **K. V. Rais** aj.). Jan Jílek byl životním příběhem nevolníka z 18. stol., který pro víru odešel do ciziny a jehož

osudy autorka znala ze spisku Zprávy jednoty bratrské. Už další román, Jiří Šmatlán (1906), vydaný po dvou letech, ukazoval, že volba visionářského exulanta v díle prvním nebyla asi u Novákové náhodná. Nová kniha jako by byla pokračováním předchozí o sto let později, kdy žil Josef Šmatlán, jenž byl spisovatelce předlohou. Tentokrát byl hlavní postavou tkadlec, sám hledající svou víru, svou pravdu, a od otázek náboženských směřující k poznání sociálních rozporů chudého východočeského kraje.

Hlubší smysl života, to je otázka, kterou si klade Nováková i v díle Na Librově gruntě (1907) a krátce poté ve svém vrcholném díle Děti čistého živého (1909), v obraze náboženské sekty, jejíž prvotní ideály se postupně drolí vlivem času i měnících se poměrů venkova, tedy v polohách, kterých si také ve východočeském prostředí povšiml zejména [A. Stašek](#). Až posmrtně vyšel autorce román Drašar (1914), umělecky zpracovaný příběh opět skutečné osobnosti, buditelského kněze podléhajícího prostředí i nezájmu okolí a končícího tragicky.

Nováková, jejíž vlastní životní osud byl neradostný, zemřeli jí čtyři děti i manžel, vytvořila v časovém rozmezí necelých deseti let čtyři romány (nemluvě nyní o povídkových souborech a starším Maloměstském románu), bez nichž si naši [venkovskou prózu](#) z přelomu století nedovedeme představit. Jde o díla nikoliv popisná, ale myšlenkově závažná, pátrající po příčinách a souvislostech jak v prostředí, tak v nitru autorčiných postav. Svým zaměřením k lidovému visionářství, k hledání pravdy boží i pozemské, k zásadním otázkám morální síly člověka, překračovala hranice [venkovského realismu](#) k postupům [psychologické prózy](#).

KAREL NOVÝ

(pův. jm. Karel Novák)

1890 - 1980

Od mládí byl novinářem, redaktorem v Českém slově, později v Národním osvobození a v Panoramě. Za okupace byl

vězněn v koncentračním táboře, po válce působil jako šéfredaktor Svobodného slova a Státního nakladatelství dětské knihy. V meziválečných letech publikoval v Českém slově, Zlaté Praze, Panoramě, Právu lidu, Tvorbě aj. Začínal verši, psanými pod vlivem **buřičů**, avšak bytostně byl **prozaik** a brzy si to sám uvědomil.

Po povídkách Cesta životem vydal r. 1927 svůj první román, **Městečko Raňkov** (čímž měl na mysli rodný Benešov), **prózu** psanou v duchu **kritického realismu**, jemuž zůstal věrný i nadále. Je zajímavé, že ačkoliv byl Nový nejprve gymnaziálním spolužákem a pak celý život důvěrným přítelem **V. Vančury**, nezařadil se vlastně nikdy mezi autory hledající nové tvárné postupy, přestože k nim generačně patřil. Těžiště svého uměleckého úsilí přenesl do přesného, výstižného postižení skutečnosti, důsledného zřetele k faktům a širším sociálním souvislostem.

Ty se staly rozhodujícími pro jeho **trilogii** vydanou postupně na přelomu dvacátých a třicátých let a nazvanou Železný kruh (Samota Křešín, 1927; Srdce ve vichru, 1930; Tváří v tvář, 1932). Tvoří ji široce pojatý obraz maloměstského a vesnického života, čerpající také z Benešovska. Sociální rozpory nového století jsou tu propojeny s rozpory národnostními, venkované stojí proti konopišťské rozpínavosti arcivévody Ferdinanda, češství proti rakušáctví. V některých vyhocených partiích zde Nového realismus jako by nabýval síly **expresionismu**, je nesmlouvaný, sarkastický. Železný kruh je bezpochyby dílo úctyhodné a nezapře autorovo silné sociální citění.

Nový toto své sociální citění projevil i v knihách dalších, v románech Peníze, Na rozcestí, a zvláště vyhraněně v novele Chceme žít, reagující na hospodářskou krizi a nezaměstnanost třicátých let. Těsně před válkou vydal politický román Třetí větev (1939), za nacistické okupace se jako mnoho jiných autorů, kteří o současnosti nemohli psát, jak by chtěli, obrátil k **historické próze** (Rytíři a lapkové, v dalším vyd. Železo žele-

zem se ostří) a k citlivě psaným knihám pro děti (Potulný lovec, Rybařici na Modré zátoce).

Po r. 1945 tvořil jen příležitostně a často své starší **prózy** přepracovával (např. Městečko Raňkov na román Plamen a vítr), čímž je však někdy zbavoval původní přímé prožitkovosti.

OBRAZNÉ POJMENOVÁNÍ, TROPY

Někdy bývá používán i termín nepřímé pojmenování, a oba poukazují k témuž: určitá skutečnost není pojmenována doslovně, ale je pro ni užít výraz, který má v obecné slovníkové podobě jiný význam. Rozhodující je zde tedy vztah mezi „pojmenovávaným“ a samotným „pojmenováním“.

Napětí mezi původním významem pojmenování a jeho významem ve vztahu k pojmenovávanému potom, pokud je obrazné pojmenování použito v umělecké literatuře, navozuje nové souvislosti a představy, ať už je tomu tak v **poezii** či v **proze** (resp. v **epice**, **lyrice** či **dramatu**). Předpokládá se přitom, že tyto souvislosti nějakým způsobem objektivně ozřejmují skutečnost („pojmenovávané“), která je pojmenována obrazně, tj. že vytvářejí zvláštní, neopakovatelnou významovou jedinečnost, případně dovolují čtenáři, aby si sám jejich smysl obohatil vlastní zážitkovostí, zkušeností apod.

Což znamená, že především u **metafor** není jejich působení uzavřené: právě tím, jak jsou jedinečné, běžně nesdílené, dávají čtenáři prostor k vlastnímu, také jedinečnému chápání. Čtenář se při nich nemusí a vlastně ani nemůže řídit nějakým zvykem, významovou ustáleností. Pod slovem „skutečnost“ použitým výše si ovšem nemůžeme představovat jen skutečnost hmotnou, ale i skutečnosti pocitové, prožitkové a postojoyé, a dále abstraktní pojmy, jako je víra, láska, přátelství, odanost, nenávisť, hněv, zloba a cokoliv jiného.

Obrazné či nepřímé pojmenování má ještě jeden termín, „tropy“ (= z řeckého tropos, obrat), který se dnes používá méně, protože kdysi se zejména rozbor verše často až příliš vyžíval

ve velmi podrobném členění různých druhů a poddruhů tropů, a to do té míry, že tím bylo často setřeno vlastní působení literárního textu. Hlavními druhy obrazných pojmenování (tropů) jsou **metafora**, v níž vztah mezi pojmenovávaným a pojmenováním je dán podobností, metonymie, v níž je dán věcnou souvislostí, např. místní nebo časovou, synekdocha, při níž je vztah mezi pojmenovávaným a pojmenováním dán vztahem celku a části, ironie, při níž je vůči pojmenovávanému užito pojmenování v opačném významu, než jaký je běžný (podrobněji srov. u **metafory**).

Volněji je k tropům počítáno i přirovnání, ačkoliv u něho vlastně o záměnu v pojmenovávání nejde, slůvko „jako“ posouvá obraznost poněkud jinam a pojmenovávané je označeno i doslovně. Další členění tropů (personifikace, perifráze, eufemismus, básnický přívlastek) je ve své podstatě jenom podrobnějším rozlišováním základních obrazných pojmenování, často v závislosti na postavení v textu.

Zatím jsme se zde ovšem zmiňovali o obrazném pojmenování uměleckém, proto jsme zdůraznili, že jeho smysl je v určité objevnosti, nečekanosti, ve vyjádření jistého významového napětí. S obrazným pojmenováním však běžně pracuje i hovorový jazyk a časté je dokonce v odborné literatuře. Jestliže např. lékař řekne, že v uchu máme „kladívko, kovadlinku, třmínek“, jsou to hned tři metafory vedle sebe. Jestliže řekneme, že „celá škola jela na výlet“, je to ovšem metonymie, škola zůstala na svém místě a jeli žáci. Jestliže řekneme o někom, že je „krasavec“, ačkoliv si myslíme pravý opak, je to ironie. Atd. atd. Jak jsme viděli z prvního příkladu, někdy se metafora stává dokonce termínem (z moderní astronomie je nápadným příkladem „černá díra“) nebo běžným slovníkovým významem.

Zde ovšem nejde o neobvyklost a významové napětí vztahu mezi pojmenovávaným a pojmenováním, nýbrž právě naopak: obraznost tu směřuje k takové ustálenosti, že ji jako obraznou ani nepociťujeme. V těchto případech se nejedná o obrazné

pojmenování jedinečné, nýbrž jednoznačné, a i když tato dvě slova znějí podobně, znamenají něco zcela jiného. Připomenout si to je asi na místě hlavně z toho důvodu, že o působení umělecké literatury nerozhoduje množství obrazných pojmenování, ale jejich objevnost, výmluvnost a působivost, jejich neotřelost. Jestliže totiž např. starověké a středověké **eposy** znaly určitá ustálená obrazná pojmenování (např. tzv. epiteton constans, tj. stálý přívlastek, který se užíval vždy ve spojení s určitým jménem apod.), v nové literatuře je tomu právě opačně.

OBROZENÍ

České národní obrození je hnutím vlasteneckého, jazykového, kulturního a vůbec všestranného sebeuvědomování národa, k němuž docházelo v dlouhém časovém rozpětí, obvykle vymezovaném roky 1770 až 1850. Během této doby se postupně vyvíjelo od snah nevelkého okruhu nadšenců (převážně z řad vědců) přes stále sílící zápas o vlastenecké myšlenky hlavně v oblasti kulturní až k široce pocítovanému vědomí češství. Tyto tři roviny zpravidla bývají rozlišovány jako tři období (fáze, etapy), pro které je příznačné, že obrozenecké směřování, zpočátku slabé a počtem účastníků i vlivem značně omezené, stále mohutnělo.

Na vznik obrození mělo vliv francouzské **osvícenství** a některé společenské změny, k nimž v našich zemích a v celém Rakousku docházelo za Marie Terezie a Josefa II. Nejdůležitějšími z nich bylo zrušení nevolnictví, zavedení povinné školní docházky a zrušení jezuitského řádu. Od počátku zde působil také prvek jazykový, a to dvojím směrem. Centralizace rakouské státní správy hlavně za Josefa II. se projevovala mj. důsledným zaváděním němčiny. Pro stát to bylo nezbytné, protože mnohonárodní císařství nutně potřebovalo jeden jazyk, jenž by mohl být používán jako jazyk úřední, soudnický, v armádě apod. To však vedlo v jednotlivých zemích mocnářství k přirozenému odporu, k tzv. zemskému vlastenectví, k zájmu

o záchranu národních jazyků. Ty byly totiž odsouzeny když ne přímo k zániku, tedy přinejmenším do podřadné role, mluvili jimi mezi sebou jen lidé z venkova a nižších společenských vrstev.

Vědecký zájem o národní jazyk společně se snahou probudit českou národní vědu charakterizují první období národního obrození, trvající zhruba do konce 18. stol. Příznačné je pro ně založení Královské české společnosti nauk (1770, nejprve s názvem Česká společnost nauk), vydávající své Rozpravy, pořádající přednášky atd., sdružující významné obrozence zaměřené směrem k odborné práci. V jejich popředí stál [Josef Dobrovský](#) (1753 - 1829, autor něm. psaných Dějin české řeči a literatury, Podrobné mluvnice jazyka českého, Německo-českého slovníku, latinsky psaných Základů staroslověnského jazyka), [osvícenský](#) učenec, který se přikláněl k reformám Josefa II. Bylo štěstím pro počátky obrození, že mělo právě Dobrovského, kladoucího důraz na poznání faktů, na přísný rozbor, na vědecké argumenty (známá je jeho věta: „Důkazů sobě žádám, ne tvrzení.“), čímž ovlivnil další obrozenecké vědce, zabývající se převážně jazykem, historií a kulturou národa, jako byli např. Gelasius Dobner, Mikuláš A. Voigt, František M. Pelcl, František J. Tomsa a nemnoho dalších.

Souběžně s tímto vědeckým zaměřením prvního období obrození šly pokusy o obnovu česky psané literatury už koncem 18. stol., a to dvěma literárními skupinami: tzv. thámovci, sdruženými kolem [Václava Tháma](#), a puchmajerovci kolem [Antonína J. Puchmajera](#). Jinak existovaly jen starší knížky lidového čtení, [kramářské písně](#) a tzv. „[písmácká](#)“ literatura, tj. lidové zápisy, kroniky, vzpomínky atd., např. veršované skladby a Paměti rychtáře [Františka Vaváka](#). Literární pokusy [V. Tháma](#), [A. Puchmajera](#), [Šebestiána Hněvkovského](#) a dalších ovšem příliš rozměry dobré snahy nepřekročily, ale v tomto období tvořily důležitý doplněk jeho vědeckého zaměření. V souvislosti s nimi nemů-

žeme zapomenout na [V. M. Krameria](#), vydávajícího Krameriovy c. k. poštovské noviny a majitele nakladatelství Česká expedice.

V druhém období národního obrození, v letech 1805 - 1830, znamenal [Josef Jungmann](#) (1773 - 1847) osobnost srovnatelnou s místem Dobrovského v období prvním. Proto se také často hovoří o „jungmannovské generaci“. Sám Jungmann k němu přispěl především pěti svazky Slovníku česko-německého, v němž obohatil novou češtinu i např. tvorbou [neologismů](#), dále dílem Slovesnost aneb Sbíрка příkladů s krátkým poučením o slohu a Historií literatury české, zásadní význam měly i jeho dvě stati O jazyku českém. Jungmann navíc vnesl do obrození něco podstatného, o čem Dobrovský ještě pochyboval: víru v životaschopnost českého jazyka, v to, že čeština se svými vyjadřovacími možnostmi vyrovná jiným jazykům. Jungmann to dokazoval svým vlastním, zejména vědeckým a překladatelským dílem, zároveň však dovedl probudit tvořivé nadšení u jiných, např. u [J. Kollára](#), [F. L. Čelakovského](#), [P. J. Šafaříka](#), [V. K. Klicpery](#).

Toto nadšení druhého období se ovšem v jednom případě dostalo poněkud jina, než kam by mělo, a to u [Rukopisu královédvorského](#) a [Rukopisu zelenohorského](#), kterým celá jungmannovská generace skálopevně uvěřila jako pravým (zatímco vždy pochybovačný a ještě žijící Dobrovský nikoliv zcela). To však nebyl případ jen literatury naší a působil zde širší vliv [preromantismu](#), který se právě tehdy kladně projevoval v plodném zájmu o [lidovou slovesnost](#) a v [ohlasové poezii](#).

Třetí období národního obrození, datované většinou 1830 - 1850, už nemá takovou jednu vůdčí osobnost, avšak naproti tomu větší počet osobností výrazných, s ucelenou vlastní uměleckou i společenskou představou. Bez nadsázky můžeme říct, že právě ono dalo (vedle svědomité, dělné práce např. [F. Douchy](#) aj.) novodobé české literatuře především prvé velké, trvale nepominutelné autory: [K. J. Erben](#), [K. H. Mácha](#), [B. Němcovou](#), [J. K. Tyla](#), [K. Havlíčka Borovského](#). Z těchto jmen ovšem

také vidíme, že zde už docházelo k názorovému tříbení a rozlišování.

Zatímco **Erben** a částečně **Němcová** pod vlivem myšlenek J. Herdera (1744 - 1803, jednoho z německých představitelů **pre-romantismu**) rozvíjeli do širšího záběru zájem o lidovou slovesnost, vytvořil se tu jakýsi protipól **Tyla** a **Máchy**, protipól, jež bychom mohli vyjádřit jako střet literární práce určené pro široké vrstvy lidového publika, pro národ, pro všední, každodenní život, a tvorby hledající nové duchovní prostory, světový **kontext** české literatury. Tento střet jako by se později opakoval: podobně byli proti sobě stavěni u **májovců Hálek** a **Neruda**, později **ruchovcí** proti **lumírovcům**.

I když v případě Tyla a Máchy skutečně šlo o dvojí pojetí možného pokračování a z Tylovy strany i o osobní postoj (v jeho novele Rozervanec), s odstupem času je zřejmé, že pravdu měli oba, že tehdy česká literatura potřebovala jak široce založenou práci Tylovu, tak Máchovu vyhraněnost. V B. Němcové dostávala v tomto třetím období obrození navíc prozaickou upřímné lidské vroucnosti a citovosti, v Havlíčkovi nejen významného novináře, ale muže silné kritičnosti, nesmlouvavosti a mravního základu.

Řečeno obrazně, jako by nejvýznamnější autoři třetího období národního obrození předznamenávali otázky, proudy a postoje, jež zůstaly v české literatuře trvalými, i když ovšem v jiných sférách a projevech. Zcela svébytným způsobem pak ovšem přispěl k vyvrcholení národního obrození **František Palacký** svým historickým dílem, kterým jako by celou tuto snahu dovršoval v oněch polohách vědeckého bádání, v nichž ji **J. Dobrovský** kdysi začínal.

OHLASOVÁ POEZIE

Poezie vyrůstající jak z námětů, tak z výrazové podoby lidové písně či **lidové slovesnosti** vůbec. Autor píšící „ohlasy“ tvoří tedy báseň původní, ale přijímá v ní za svou polohu lidové po-

ezie, aby zdůraznil, z jakých kořenů jeho tvorba vyrůstá. Obecně vzato souvisí ohlasová poezie s [preromantismem](#), s pojetím [folkloru](#) jako „čisté“, „nezkažené“ tvorby, s myšlenkami např. německého osvícence, spisovatele a literárního vědce J. Herdera (1744 - 1803), který věřil, že lidová slovesnost je jakýsi „pravzor“ slovesnosti vůbec. Souvisí také s celosvětovým zájmem o sbírání a zapisování lidových [pohádek](#), písní aj., projevovala se v celé Evropě, zejména u slovanských národů.

U nás byla ohlasová poezie důležitým činitelem v druhém období [obrození](#), protože nejen přinášela novou tvorbu, ale zároveň skýtala oporu autorům dalším, nemluvě o tom, že posilovala národní a slovanskou myšlenku. Samotný výraz „ohlas“ zavedl [F. L. Čelakovský](#), který také zůstal nejznámějším autorem této poezie. Kromě něho ji psali např. [J. J. Langer](#), [J. V. Kamarýt](#), [Josef Krasoslav Chmelenský](#) (1800 - 1839). Později se rysy ohlasové poezie objevují občas u [A. Heyduka](#), [J. V. Sládka](#) aj., ovšem jen příležitostně a se záměrem zdůraznit významové souvislosti.

IVAN OLBRACHT

(vl. jm. Kamil Zeman)

1882 - 1952

Jeden z nejvýraznějších prozaiků své doby, novinář, publicista, autor povídek i románů, působil zpočátku jako redaktor Práva lidu a pak Rudého práva. V r. 1929 byl z KSČ vyloučen (společně s [M. Majerovou](#), [J. Horou](#), [V. Vančurou](#), [S. K. Neumannem](#), [J. Seifertem](#) a [H. Malířovou](#)) na základě jejich prohlášení, vyjadřujícího obavy z nového Gottwaldova vedení a rovnajícího se prakticky vlastnímu vystoupení z této strany. Počátkem třicátých let trávil hodně času na Podkarpatské Rusi (nyní Zakarpatská Ukrajina), jež byla tehdy součástí ČSR, před okupací vystupoval v protifašistickém hnutí, během ní se účastnil odboje. Publikoval v osvětě, Zvonu, Rudých květech, Dělnických listech, Reflektoru, Tvorbě, Českém slově, Rozpravách

Aventina aj. I. Olbracht byl synem spisovatele [A. Staška](#), jistou dobu manželem [H. Malířové](#).

Od žurnalistiky velmi brzy přešel k [proze](#), svůj [debut](#) tří novel (O zlých samotářích, nejznámější novelou tohoto svazku je Bratr Žak) vydal jako jednatřicetiletý, tedy r. 1913. Jeho hrdinové jsou zde lidé na pokraji lidské společnosti, vydědenci, komedianti, tuláci, představující jakousi „odvrácenou tvář“ společnosti. Takovéto náměty vyhledávalo víc autorů před první svět. válkou a po ní, ale nebyla to nějaká móda, nýbrž přirozený příklon nové generace k tomu, co dosud literatura zobrazovala jen v romantickém koloritu. Samotnému Olbrachtovi se pak motiv „zlého samotáře“ stal v jistém smyslu motivem celoživotním, jenž se mu neustále vracel, nejvýrazněji ovšem v Nikolovi Šuhajovi. Pro Olbrachta je vždy „zlý samotář“ někdo, kdo nechce přijmout společensky platné zvyklosti, přetvářku, ale i duševní a citovou prázdnotu, lhostejnost a sobectví.

První Olbrachtův román, *Žalář nejtemnější* (1916), dal autorovi příležitost na příběhu žárlivého slepce uplatnit postupy [psychologické prózy](#), jež sice nebyly tehdy už u nás v zásadě nové, které však rozvinul v nebyvalé míře, a hlavně jako nosný významový prvek celé knihy. Už *Žalářem nejtemnějším* se zařadil mezi přední spisovatele své generace, dalším mimořádně výrazným dílem této autorovy tvůrčí etapy bylo *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919). Román o hereckých dvojnicích, vybudovaný s prozaickou přesností a důsledností, je mu významovým klíčem k poznávání životních střetnutí, ale i střetnutí života a umění.

Ve dvacátých letech vedle četných drobnějších prací, reportáží z Ruska a povídek vydává Annu proletářku, politicky agitáční novelu s neodstíněnými postavami, tezevitě rozdělenými na kladné a záporné, kterou sám pokládal za práci okrajovou. Podle vzpomínek některých pamětníků prý vznikla, jelikož se vsadil s manželkou H. Malířovou, že zvládne napsat v předem stanoveném krátkém čase komunisticky ideový „románek pro služky“. Paradoxně se pak od padesátých let stala tato umě-

lecky nepodstatná **próza** jeho nejznámější vizitkou. Román Zamřížované zrcadlo z r. 1930 čerpá z vlastního autorova po- bytu ve vězení, především je ale opětovným návratem, byť ovšem v jiné poloze, jeho životního tématu „zlých samotářů“ a revolty. Zatímco Žalář nejtemnější představil spisovatele jako umělce s vyhraněným smyslem pro psychologický záběr pró- zy, v Zamřížovaném zrcadle se setkáváme s některými tehdy novými románovými postupy blízkými reportáži, dokumentár- nímu záznamu, **literatuře faktu**.

Třicátá léta byla Olbrachtovým „podkarpatským“ obdobím, pravděpodobně i vzhledem k tomu, že po svém vystoupení proti novému vedení KSČ a vyloučení z ní odešel na delší čas z politického života. Vedle reportážních knih (Země beze jmé- na, Hory a staletí), těžil z Podkarpatské Rusi především pro své vrcholné dílo Nikola Šuhaj loupežník, které bylo spolu s **Čapkovým** Hordubalem (vydaným shodou okolností v témže roce 1933) bezpochyby nejpřesvědčivějším uměleckým obra- zem tohoto kraje.

Zajímavé přitom je, že ačkoliv oba autoři nezávisle na sobě došli k blízce vyjádřenému svébytnému patosu lidí Podkarpatské Rusi, jejich postup byl v jistém směru opačný: Čapek vycházel ze skutečného případu a povýšil jej na legendu, Olbracht vycházel z **legend** o Šuhajovi (byť jejich základem byla také skutečná osoba) a povýšil je na realitu. Nebo, abychom byli přesnější, na **mýtus**: Olbrachtova kniha byla ovšem **mytologií** nové doby, a to nikoliv jenom tím, jak sama postava Šuhaje dostává bájně obrysy, ale především svou jakoby předurče- nou rolí osudovosti, která je pro mýtus vždy příznačná. Význa- movým průsečíkem obou děl, Čapkova i Olbrachtova, zůstává ovšem úcta a respekt k přirozenosti života v místech, kde platí základní lidské vztahy a postoje víc než povrchní civilizační předstírání, které tam ještě ani nestačilo plně dorazit.

Posledním dílem I. Olbrachta čerpajícím látkově z prostředí Podkarpatské Rusi byl Golet v údolí (1937), povídkový **triptych**

o židovských obyvatelích malé, od světa odříznuté osady, lpějících na prastarých řádech a rituálech. Za nacistické okupace se Olbracht podobně jako třeba [K. Nový](#) i jiní obrátil k tvorbě pro děti a mládež, trvalou čtenářskou popularitu získaly jeho knihy O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách, Biblické příběhy a Ze starých letopisů. Ve všech těchto případech šlo o mistrné převyprávění starších látek, stejně i v románu Dobývatel (1947), který je volným zpracováním Prescottových Dějin dobytí Mexika.

Po r. 1948 už Olbracht nová díla nepublikoval.

OSVÍCENSTVÍ

Proud evropského myšlení v druhé polovině a na sklonku 18. stol., vyznačující se vírou v sílu rozumu, poznání, vědy, ale také zásadami lidské rovnosti, překonanosti stavovských privilegií šlechty atd.

Hlavní podíl na jeho vzniku měli francouzští myslitelé Voltaire (1694 - 1778, Filozofské listy, Pojednání o mravech a duchu národů, Rozprava a snášenlivosti aj.), Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778, např. O původu nerovnosti mezi lidmi, O smlouvě společenské), Charles-Louis de Montesquieu (1689 - 1755, O duchu zákonů) a celá skupina autorů kolem Denise Diderota (1713 - 1784, Myšlenky o výkladu přírody aj., próza Jakub fatalista), který byl redaktorem francouzské Encyklopedie (název originálu: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers), vycházející v letech 1751 - 1772, odtud označení pro některé osvícence „encyklopedisté“. Osvícenství svým způsobem navazovalo na [renesanci](#) a mělo značné dosahy společenské i hospodářské. Bylo jednou z příčin Velké francouzské revoluce a změn nejen v Evropě, značně ovlivnilo např. myšlenky americké Deklarace nezávislosti z r. 1776. Zvláštním způsobem se projevovalo osvícenství v Rakousku, Německu a Rusku, kde probíhalo jaksi „shora“. Jeho myšlenky přijali za své panovníci (Josef II., Bedřich II., Kateřina II.), vytvá-

řející tzv. „osvícenský absolutismus“. Josef II. např. zrušením nevolnictví, zrušením jezuitského řádu, zabíráním majetku církve, podporou manufaktur atd., v Čechách osvícenství značně působilo na první období národního **obrození**.

Osvícenská umělecká literární tvorba se časem dělila do dvou směrů, první představoval **klasicismus**, druhý, především u mladších autorů, tzv. **preromantismus**.

FRANTIŠEK PALACKÝ

1798 - 1876

Jestliže **J. Dobrovský** je osobností, kterou začíná naše národní **obrození**, pak poněkud obrazně můžeme říct, že F. Palackým končí. A kdybychom hledali další shodu, pak bychom mohli poznamenat, že na začátku tohoto dlouhého a tolik významného období stál vědec, a na jeho závěru také. A do třetice, oba tito muži měli společné velmi přísné posuzování všech faktů a pramenů, velmi důsledné a zodpovědné badatelské postupy.

F. Palacký po studiích na Slovensku ještě jako mladý Dobrovského zažil (do Prahy přišel r. 1823), ten ho dokonce uváděl do historiografie (= dějepisectví, historická věda). Jeho přáteli se však už stali příslušníci druhého obrozeneckého období, hlavně **P. Šafařík** a **J. Kollár**. F. Palacký se původně chtěl věnovat literatuře, ale byl vyzván, aby se ujal začaté práce na českých dějinách, a on nejen souhlasil, nýbrž i předložil vlastní představu o tom, jak by takové dílo mělo vypadat.

V r. 1838 byl jmenován zemským historiografem, čímž vstoupil naplno jak do vědeckého, tak vposledku i do politického a kulturního dění. Jedno od druhého totiž ani tehdy nešlo oddělovat. Proto byl významně činný v Učené společnosti, předsedou Slovanského sjezdu v r. 1848, členem Národního výboru téhož roku, podílel se na založení Matice české a na vzniku Časopisu Společnosti vlasteneckého museum v Čechách, položil základní kámen k budově Národního divadla aj. Za vlády

kancléře Bacha byl však nucen z politického života odejít do ústraní, byl také zásadním odpůrcem tzv. dualismu, jinak rakousko-uherského vyrovnání, tj. vzniku Rakousko-Uherska r. 1867 z původně jednotného státu: Palacký si velmi dobře uvědomoval, že dualismus značně oslabuje pozici Čech a že sám pojem Českého království se stává více méně formální.

Ačkoliv vztah k literatuře u něho nezmizel a F. Palacký napsal řadu statí o literatuře, o chápání krásna apod., psal i sám básně (byť jen zpočátku a ojediněle), hlavní náplní práce se mu stala historie. Jeho obsáhlé Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě jsou dílem mimořádným už svým rozsahem, české vydání má deset svazků (vycházely od r. 1848 až do autorovy smrti, přičemž zajímavé je, že jednotlivé díly nebyly vydávány vždy po sobě v časovém sledu dějin), německé vydání začalo pod názvem Geschichte von Böhmen vycházet už r. 1839. F. Palacký psal totiž zpočátku své Dějiny německy a do češtiny se překládaly, později tomu bylo naopak, psal česky a překládalo se do němčiny. Celé dílo je zakončeno výmluvným historickým datem: rokem 1526, kdy nastupují na český trůn Habsburkové.

Přípravné práce na Dějinách trvaly Palackému třináct let a konal je nejen ve všech českých, ale i ve všech předních evropských archivech, a je přirozené, že postup psaní Dějin provázela řada dílčích studií a statí. Pojetí Palackého Dějin je dáno jako neustálé střetávání českého a německého živlu, zřetelný důraz kladl na období husitské. Palackého pohled na české dějiny však nebyl a při své vědecké podloženosti ani nemohl být jednostranný. Např. právě ono tak často připomínané střetávání českého a německého se u něho nezřídka objevuje i jako kladné ovlivňování a obohacování.

I když se přirozeně za sto padesát let mnohé pohledy dalšími poznatky prohloubily či upřesnily, česká historiografie dodnes vidí v Palackém zakladatele opravdu vědeckého zkoumání v této oblasti.

PANONSKÉ LEGENDY

viz [Život Konstantinův](#)

PARNASISMUS

Básnické hnutí vzniklé ve Francii v 2. pol. 19. stol., jehož duchovním otcem byl Leconte de Lisle (1818 - 1894, např. sbírky Antické básně, Nová řada básní, Kain), z parnasistů vynikl dále např. Sully - Prudhomme (vl. jm. René Prudhomme, 1839 - 1907, např. sbírky Lom světla, Spravedlnost, Štěstí).

Parnasisté vydali v šedesátých a sedmdesátých letech tři sborníky Současného Parnasu, usilovali o co největší dokonalost verše, zejména o dokonalost tvarovou a jazykovou. Méně je zajímavá významová složka [poezie](#) včetně autorova pocitu než to, jak vybroušeně je báseň napsaná, tvárná dokonalost se pro ně v podstatě stala hlavním hlediskem „vyššího stylu“. Protože parnasistní poezie byla z hlediska samotného autora málo prožitková, dost neosobní, hledali její autoři i neosobní a neprožitkové látky, např. v historii a [mytologii](#).

Důsledkem byla sice značná formální vybroušenost jejich poezie, obohacení výrazových možností básnického jazyka a jeho nápadné odlišení od jazyka [prozy](#) či běžné řeči, ale zároveň také jistá chladnost, nezaujatost parnasistního verše, často připodobňovaného k chladu mramorových soch. Proto také parnasismus, přesto že se k němu hlásilo několik desítek autorů, svou dobu příliš nepřežil a celé toto hnutí trvalo krátce.

U nás ovlivnil např. [J. Vrchlického](#) a některé další [lumírovce](#), ale i [ruchovce](#), např. [S. Čecha](#) v jeho rozsáhlých [epických](#) skladbách, dále některé autory kolem Moderní revue. Především u lumírovců se však parnasistní úsilí často zvrhlo v křečovitost, chtěnost, snahu o nezvyklou slovní zásobu, působící zvláště poeticky, nepřirozenost větné stavby v zájmu rytmu verše a někdy i komolení slov či volbu slov natolik zastaralých, že zněla čtenáři cize.

Výraz parnasismus je odvozen od řeckého jména Parnas (Parnasos), tj. pohoří, na němž podle starověké **mytologie** sídlil bůh poezie Apollon a Múzy. Parnasisté se chtěli dostat až nahoru, na Parnas, většinou se však dostali spíše daleko od čtenářské působivosti, stali se čímsi odtahitým a neživotným. Proto také s výjimkou **dekadence** (která však rysy parnasismu přijímala umírněně) moderní směry na přelomu století parnasismus ostře odmítaly.

PARODIE, TRAVESTIE

Výrazy pocházejí z řeckého parodia (= předzpívání) a latinského travestire (transvestire = převlékat se) a mají přibližně stejný význam. Znamenají záměrné napodobení něčeho, a to s cílem zesměšnit či zlehčit to, co je napodobováno, případně zvýrazněním některých rysů zdůraznit, jak směšné je napodobované samo o sobě. Může se tak dít způsobem humorným, ale i tónem navenek naprosto vážným (viz níže travestie).

V užším smyslu slova je parodií literární text, který satiricky výsměšným či jen lehce ironickým (a často dokonce přátelsky ironickým) způsobem napodobuje nějaký text jiný, např. způsob projevu nějakého autora, jeho náměty apod., případně ustálené literární typy, např. román Miguela de Cervantese (1547 - 1616) Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha je parodií na starší **rytířské romány**. Podobná parodie se ovšem může týkat nejen tvorby literární, např. známý film Limonádový Joe je parodií filmových westernů. V naší literatuře měla takováto parodie vždy své místo, psával ji s oblibou **K. Havlíček Borovský**, později **J. Neruda**, ještě později **J. Haussmann** aj., po druhé svět. válce např. Václav Lacina (1906 - 1993, Čtení o psaní).

V širším smyslu slova můžeme mluvit o parodii tam, kde autor se stejným zřetelem napodobuje např. nějaký společenský typ, prostředí apod., pak můžeme říct, že **I. Herrmann** v románu Otec Kondelík a ženich Vejvara paroduje způsob života praž-

ských měšťanostů apod., případně kde paroduje způsob mluvy, oblékání, chování atd. atd. V tomto smyslu byl u nás mistrem parodie např. **K. Poláček**. Zejména v druhém případě parodie těsně souvisí s karikaturou, což je slovo, které jistě není třeba vysvětlovat.

Od parodie se kdysi odlišovala travestie, kdy téma bylo pojednáno „jakoby“ vážně a komický účinek spočíval v tom, že se jaksí zesměšňovalo samo sebou (krásným příkladem je „vědecký“ spor s Angličanem, Francois Rabelais, asi 1494 - 1553, Gargantua a Pantagruel), dnes se mezi oběma výrazy obvykle nerozlišuje.

PASTÝŘSKÝ (PASTORÁLNÍ) ROMÁN

viz **rytířský román, rytířská povídka**

PAŠIJOVÉ HRY

viz **středověká literatura, mysteria**

GUSTAV PFLEGER - MORAVSKÝ

(vl. jm. Gustav Pflieger)

1833 - 1875

Po maturitě podnikl několik cest do zahraničí, pak působil jako **dramaturg**. Psal do Světozoru, Lumíru, Času, Obrazů života, o divadle pravidelně do Národního pokroku aj. Generačně byl současníkem **májovců** a někdy je mezi ně i počítán, protože v almanachu Máj také publikoval.

Celkově však stál spíše stranou, jeho básnické sbírky ani veršovaný román Pan Vyšínský s úsilím májovců mnoho nesouvisely a také nijak příliš nevynikly. Úspěšnější byl Pflieger-Moravský bezesporu jako **prozaik**. Po románu Ztracený život vydal v šedesátých letech román Z malého světa (1864), který byl vlastně první českou **sociální prózou** s tematikou dělnického světa, vyšel ještě před **Arbesovými** Štrajchpudlíky. Byl opřen o dobrou znalost skutečností, které autor podrobně studoval, ačkoliv jinak

zatím zůstávaly stranou literárního zájmu. Pfleger-Moravský v něm popisuje život právě tehdy vznikajícího pražského proletariátu a jeho první vzpouru v r. 1844, počátky industrializace, kdy rychle, ale živelně a bez jakékoliv ochrany zaměstnanců rostoucí průmysl využíval levné pracovní síly, stahující se do měst z venkova a vržené do podmínek dnes zcela nepředstavitelných. Další autorův román, *Paní fabrikantová* (1873), už nemá stejnou dějovou údernost, přesnost kresby prostředí ani charakteristiku postav, a také jeho dobový ohlas byl menší.

Z malého světa zůstává však dílem, které mělo ve vývoji české **prózy** v mnoha směrech průkopnické postavení. Tato kniha doslova otevřela nejen novou tematickou oblast, ale samotný pohled na teprve se rodící, ale časem vzrůstající sféru lidských problémů. Byla pojata ještě s jistou mírou idealistické naivity, problémy sociální propojovala s otázkami vlasteneckými a její celkové řešení vyjadřovalo spíše spisovatelovo přání než realitu. Od románu *Z malého světa* však vede v naší literatuře cesta ke **kritickému realismu** a autorovi nelze upřít zásluhu, že byl prvním, kdo obrátil svou tvůrčí pozornost tímto směrem.

PIKARESKNÍ ROMÁN

viz **rytířský román, rytířská povídka**

PÍSMÁCKÁ LITERATURA, PÍSMÁK

Je svým způsobem druhem **lidové či přesněji pololidové slovesnosti**, tedy takové, u níž je znám autor, který ji psal, tzv. písmák.

U nás se objevovala nejvíce v době pobělohorské a dále až do národního **obrození**, v časech, kdy česká literatura s celonárodním dosahem, knižně vydávaná atd. byla krajně omezená. Podstata písmácké literatury spočívá v tom, že ji píše „amatér“ (tento výraz však není míněn hanlivě), většinou nějaký místní kronikář, myslitel, člověk, který cítí potřebu vyjádřit své názory, postoje i pocity, a dále, že pokud není časem objevena a zveřejněna, má také jen místní dosah. Z našich písmá-

ků doby těsně předobrozenecké je nejznámější [František Jan Vavák](#) (1741 - 1818), podobných písmáků bylo však mnohem víc a je zcela jisté, že většina písmáckých záznamů se nedochovala.

Jako literární jev písmáctví vytlačil rozvoj novodobé české literatury v obrození, nepochybně však písmáctví žilo dál u lidí, kteří vedli různé místní kroniky apod., existují však také písmácky pojaté čistě osobní záznamy, svědectví účastníků různých událostí (např. roku 1848, bitvy u Sadové apod.), dochovávané často buď v rodinných památkách či v muzejních sbírkách.

PLAGIÁT, PLAGIÁTOR

Plagiát je dílo (nejen literární, ale i např. výtvarné, hudební aj.), v němž někdo vydává za svou tvorbu výsledek práce druhého, který si přivlastnil ať už úplně, nebo jen částečně.

V některých případech se plagiát jen těžko prokazuje, zejména když se týká pouze určitých motivů, příběhu [prózy](#), vložených [epizod](#) apod. nebo v [poezii](#) převzetí některých obrazných pojmenování, ve výtvarnictví některých ve své době zcela běžných a všemi umělci zpracovávaných námětů (např. v [renesanci](#) Madony s Jezulátkem, snímání z kříže, v akademismu 19. stol. běžných zátiší a krajin, v [kubismu](#) častého prvku kytary, všeobecně pozicí ženského aktu atd. atd.) či obecněji sdíleného výrazového stylu (např. ve vlně kubistické malby). Prakticky také vůbec nelze prokázat, jestliže v [lyrice](#) někdo „opisuje“ pocity, nálady, prožitky, které nejsou jeho vlastní. Stejně v próze není přirozeně nekonečný počet řešení obdobných situací, jaké autorovi nabízí prostá životní zkušenost, a např. ve [venkovském realismu](#) či v [žánrových obrázcích](#) bychom našli hodně podobností, jež nebyly plagováním, nýbrž prostou koincencí (= shodou) autorského vidění skutečnosti. V řadě případů „vysokého“ umění ([epos](#) apod.) a zejména [konzumní literatury](#)

pak podobné shody vyplývají z ustálených pravidel daného literárního typu.

Starověká a středověká literatura nebyla k plagiátu nijak přísná, přesněji řečeno, tento pojem vlastně ani neznala. Přebírání bez připomenutí zdrojů se pokládalo v antice a později např. v kronikách, legendách apod. za samozřejmé, objevovalo se však běžně i ve veršovaných skladbách epického charakteru a v dramatech. Otázka tvůrčí původnosti nebyla kladena ještě ani v **renesanci** a nebylo zvykem se jí zabývat, je např. známo, že William Shakespeare (1564 - 1616) většinu svých námětů (Hamlet, Romeo a Julie a další) jednoduše bral, kde se mu naskytly. Protože nebyl vymezován pojem „převzetí“, nebyl vymezován ani pojem „původce“, látka sama byla chápána jako jakýsi veřejný majetek a tvůrčí čin byl spatřován v tom, jak je s ní nově zacházeno. To ostatně bylo samozřejmé ještě koncem 18. stol., jak víme z Fausta Johanna Wolfganga Goetha (1749 - 1832).

Podstatou plagiátu v dnešním významu slova, a to i ve smyslu autorského práva, je však právě vztah mezi „původcem“ a „převzetím“. Tedy nikoliv nutně převzetí samo (běžné u všech druhů **adaptací**, **dramatizací** apod.), ale právě předstírání, že se o převzetí nejedná, že tzv. „duchovním vlastníkem“ je ten, kdo byť upraveně zveřejňuje cosi, čehož skutečným původcem je někdo jiný, a dále zejména, že to zveřejňuje ve stejných polohách, významech, souvislostech, funkcích apod.

V současné době je pojetí plagiátu komplikováno tím, že např. u postmodernismu autor často záměrně a přímo programově přejímá některé dílčí prvky, postupy a pasáže z jiného díla. Nevydává je sice za dílo vlastní, i když nezřídka výslovně zdroj neuvádí, spíše očekává, že takovéto přejímání je každému zřejmé (používá se pro ně výraz „citace“, dosti nepřesně, neboť citace právě uvedení pramenu předpokládá), a chce jimi vyjádřit určité významové, postojové či **kontextové** napětí. Důležité přitom je, že právě tím se ale výchozí zdroj dostává do nové umělecké

roviny, čímž do jisté míry nepřímě jakoby docházelo k návratu **renesančních** zvyklostí.

Plagiát je samozřejmě také třeba důsledně odlišit nejen od už zmíněné **adaptace** (ačkoliv např. v případech převyprávění lidových **pohádek, pověstí** aj. je to někdy obtížné), ale i od epigonství, i když zejména v poezii **epigon** často neváhá přivlastnit si obrazové postupy a motivy svého vzoru.

U odborné literatury se dá mluvit o plagiátu tam, kde se bez uvedení zdroje přejímá z původní vědecké práce originální myšlenka, nový závěr, poznatek atd., nikoliv tam, kde především u popularizačních publikací jde o obecně sdílená vysvětlení a hodnocení nějakých skutečností či faktická data, běžně dostupná v souhrnných pracích, příručkách, učebnicích, slovnících, encyklopedických dílech apod. Slušností ovšem je ale spoň hlavní z nich v úvodu či závěru jmenovat.

PODKONÍ A ŽÁK **na konci 14. stol.**

Satirická veršovaná skladba psaná ve středověku oblíbenou formou **sporu**, při němž si dvě strany jakoby vyměňují své názory. V tomto případě jde o spor sluhy a studenta, v němž si navzájem dokazují, kdo z nich se má hůř. Jejich hádka ovšem končí tak, jak hádky často končí v životě, totiž rvačkou.

Tato skladba, řazená obvykle do tzv. „Smilovy školy“, je méně vyhraněná než **Satiry Hradeckého rukopisu** nebo **Nová rada Smila Flašky z Pardubic**. Je však zajímavá svou výstižností, poutavá tím, jak hádka obou postupně roste v dějovém i hovorovém napětí, a určitě patří mezi ty naše památky **středověké literatury**, o nichž bychom neměli vědět jen z učebnic. Docela pěkně se totiž čte.

SOFIE PODLIPSKÁ

1833 - 1897

Byla sestrou [K. Světlé](#), přítelkyní [B. Němcové](#) a [J. Vrchlického](#), vyvíjela činnost v řadě ženských spolků, psala do časopisů Lumír, Osvěta, Světozor, Květy, Zlatá Praha aj., redigovala Ženskou bibliotéku. Sama patřila k těm ženám druhé pol. 19. století, které usilovaly o nové postavení ženy ve společnosti, její vzdělání a rozvoj, přičemž u ní převládaly snahy spíše výchovné a „probuzenecké“, jak se tehdy říkalo, zájem o ženskou emancipaci se autorce propojoval s vlasteneckým cítěním.

Většina tvorby S. Podlipské (např. povídkové soubory, romány Přechody, Osud a nadání, Stará píseň, Mír, novely Divá žena, Kouzla na horách, Pozemský prach, Nejmladší syn aj.) nesou pečeť tohoto jejího postoje, psala i [historickou prózu](#) (např. román Přemysl Otakar II., 1892-1893; o dvou svazcích) a četné knihy pro děti, většinou [bajky](#) a [pohádky](#). Nezaujala v české literatuře tak významné místo jako její sestra, ale čtenář ještě dnes najde v její [proze](#) tón upřímného lidského zaujetí, pronikající snahou o smírné vidění světa.

POETISMUS

Ryze český směr [avantgardy](#), který se ve dvacátých letech 20. stol. zrodil převážně mezi autory [Devětsilu](#) a v určité návaznosti na vlnu [proletářské poezie](#). Na jeho podobu měly vlivy [civilizační poezie](#), [futurismus](#) a [dadaismus](#), moderní francouzská poezie. Nahlíženo v delším časovém vývoji, poetismus ovlivnili i „[prokletí básníci](#)“ např. Jean Arthur Rimbaud (1854 - 1891), Charles Baudelaire (1821 - 1867), Lautréamont (vl. jm. Isidore Ducasse, 1846 - 1870), především však mladší Guillaume Apollinaire (1880 - 1918), kterého jako první u nás překládal [K. Čapek](#). Apollinaire také poetisty nejvíce spojoval s [předválečnou modernou](#), které si začínali vážit teprve postupně, stejně jako [civilismu](#) S. K. Neumanna.

Kořeny poetismu byly však hlubší. V jistém smyslu byl důsledkem zklamání básníků **proletářské poezie** z malého dosahu jejich sociální výzvy a tak trochu se do něj promítla obecnější zkušenost, podle které je omylem domnívat se, že určité čtenáře nejvíce osloví, když mohou „číst o sobě“. Proletářská poezie oslovovala dělníka obrazem jeho problémů, ale o nich přece nemusel číst, ty znal z každodenního života. Wolkerova Balada o očích topičových byla lidsky upřímná, sociálně citící a působila na mladou inteligenci, aby si uvědomila některé skutečnosti. Opravdového topiče ale asi příliš nenadchla. Poetismus z tohoto hlediska znamenal obrat o sto osmdesát stupňů, civilizace se nyní představovala jako zdroj potěšení a zábavy, nový umělecký směr měl být něčím, co posiluje každého, tedy i dělníka.

S určitou nadsázkou bychom však mohli říct, že to byl obrat projevu, nikoliv principu. Poetismus usiloval stejně jako proletářská poezie o nový svět a zásadní východiska, tj. odmítnutí starých pořádků před první svět. válkou, zůstala beze změn. Šlo „jenom“ o nové způsoby, nové prostředky. V básnické stavbě se projevovaly hravosti, používáním dětských slov, už zmíněných prvků **dadaismu**, celkovou volností, která by asi staré vousaté pány ruchovskolumírovské generace uváděla v zděšení a zmatky.

Proto nás nepřekvapí, že mezi básníky poetismu najdeme jména známá z proletářské poezie a že jedním z nejdůležitějších teoretiků poetismu byl opět Karel Teige (1900 - 1951), a to svou statí Poetismus (1924), která se společně s Nezvalovou statí Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém (také 1924) stala rozhodujícím manifestem nového hnutí. Podstatné pro poetismus ovšem bylo, že nechtěl být jen literárním proudem, ale „uměním života“, že chtěl „uspořádat tento svět, aby byl živou básní“. Tím poetismus jako o nemnoho později **sur-realismus** vábil i umělce z jiných oborů, zejména výtvarníky (J.

Štyrský, Toyen aj.) a snažil se všeobecně probudit představivost, dát životu barvitost, pestrost, svítivost.

Oblíbenými náměty poetistů se proto stávali klauni, cirkus, zábavy všeho druhu, biograf, technika, rádio atd. atd. I tento rys poetismu snadno pochopíme, jestliže si připomeneme Teigova slova o „poetickém hladu“. Poetismus se zrodil pět či šest let po krušné a vražedné válce, jemu předcházející vlna **proletářské poezie** byla upřímná a poctivá ve svém cítění, ale mladá umělecká generace si chtěla, řečeno velice lidově, také trochu užít života.

Nezapomínejme, že šlo skutečně a doslova o mladíky, většina básníků poetismu ještě nedosáhla pětadvaceti let: např. **J. Seifert** se narodil 1901, **V. Nezval** 1900 jako K. Teige, **A. Hoffmeister** 1902 **J. Voskovec** a **J. Werich** dokonce oba 1905, **Biebl** byl o málo starší, 1898, **K. Konrád** 1899, nejstarší byl **V. Vančura**, 1891. Tím jsme vlastně vyjmenovali hlavní autory poetismu, jeho vlivem však prošli i **V. Závada**, **F. Halas**, **V. Holan** (všichni také patřili k nejmladší generaci, Halas se narodil 1901, Závada a Holan 1905) a další.

V rychlé střídě -ismů dvacátých let byl **poetismus** brzy vystřídán **surrealismem**, ale dodnes uchvacuje svou básnickou svobodomyšlností a představou, že celý svět by měl být básní, radostí a příležitostmi tvořivých prožitků.

POEZIE, POETICKÝ

Kdysi ve starověku byla termínem poezie označována veškerá umělecká literatura (od slova poesis = tvorba), ať už byla psána veršem či nikoliv. Později, např. v **klasicismu**, má výraz poezie úlohu hodnotící, představuje vyšší uměleckou úroveň díla. Pro klasicisty bylo poezií v literatuře to, co vynikalo. Dokonalá **próza** byla poezií, zatímco špatná báseň něčím, co bychom dnes nazvali „veršotepectvím“ nebo „veršovánkami“, tedy slovy, která i v současnosti mají význam zlehčující. Takovéto posuny termínů jsou dost časté a v tomto případě byly dobře

možné, protože základními literárními druhy v tradičním smyslu jsou **epika**, **lyrika** a **drama**.

Časem se však prosazovalo chápání výrazu poezie jako protipólu výrazu **proza**, tedy ve smyslu tvaru literárního textu, jako označení díla psaného veršem. Význam slova poezie se stále zřetelněji více méně kryl s významem slova „básnictví“ bez ohledu na to, zda šlo o poezii epickou, lyrickou či lyrickoepickou.

V dnešním básnictví ovšem rozhodujícím způsobem převládá lyrika, což nebývalo vždy. Např. ve středověku bylo zcela obvyklé, že **epos**, **legendy** i mnohé **kroniky** byly psány jako veršovaná epika. Teprve později se v pololidové či zlidovělé podobě objevovaly jejich látky v prozaických útvarech (např. **rytířský román** či **povídka**), zejména v **renesanci** a dále rozšířením knihtisku. Rozsáhlá veršovaná epika však nikdy nevymizela zcela, jak ukazovala u nás např. tvorba ručkovskolumírovské generace, ale zdůraznění osobní citové výpovědi básně po období **parnasismu** ji značně omezilo. Tím se pojetí poezie jako básnictví nepřímě ještě zdůraznilo, protože v básni vystoupila do popředí např. **metafora** a vrstevnatá významová stavba i výběr jazykových prostředků tak, aby vyjadřovaly niterný prožitek autora.

Pravda ovšem je, že takovéto rozlišování **prozy** a poezie procházelo také vývojem, např. mnozí **romantici** řadili mezi poezii i **pohádku** a jiné slovesné útvary. Ani klasicistické pojetí výrazu poezie jako hodnotící vlastně nikdy nevymizelo zcela, u nás se např. ve třicátých letech objevovalo u **F. X. Šaldy**. Navíc je zřejmé, že ne všechna díla, která nesou vnější znaky poezie (např. verš, rým, metrum, viz dále) musí být poezií, a naopak. Už ve středověku se ve verších a rýmovaně psaly např. slovníky, naučné práce apod., které neměly s poezií nic společného (srov. rým). Ve verších jsou psány také četné rituální, dokonce i vědecké aj. spisy starých asijských kultur, které rovněž nejsou poezií a jsou od ní důsledně odlišovány. Naproti tomu se

běžně za poezii plným právem pokládá báseň [v próze](#), nemající takové vnější rysy, jaké si obvykle s poezií spojujeme. Některé novější literární teorie proto výraz „poezie“ vztahují spíše než k tvárnému uspořádání textu k jeho obraznosti, citovosti apod.

V běžné praxi je však stále nejčastější chápání poezie jako literárního díla psaného „řečí vázanou“, tedy veršem, tzn. že nejčastěji je poezie ztotožňována s básnictvím. Protipól poezie a prózy je tak celkem nejjasnější a nejsrozumitelnější, protože rozlišuje poezii a prózu podle základních rysů uspořádání textu a podle jejich ve většině případů na první pohled zřejmé grafické podoby. Navíc odsouvá zřetel hodnotící (můžeme mluvit o „špatné poezii“, což bylo nemožné v době, kdy sám výraz poezie znamenal vysoké ocenění), v němž nemusí být shoda.

Předpokládá to ovšem, což je ostatně dnes samozřejmé, že pod slovem poezie si nebudeme představovat jen básně dodržující tradiční, kdysi běžné postupy, např. pravidelnou [strofu](#) a pravidelný verš, závazné metrum a rým. Poezii představují i básně psané volným veršem, u nichž se rytmus stejnoměrně neopakuje, a básně nerýmované (srov. [slohotvorné prostředky prózy a poezie](#), [neologismus](#), [epiteton](#), [obrazné pojmenování](#), [strofa](#) a verš, rým, metrum, tam i další odkazy). Naproti tomu nebudeme určitě za poezii pokládat např. rýmované reklamy, které jen využívají (či zneužívají) některé vnější znaky básně.

Jinými slovy, i když pod výrazem „poezie“ budeme v praxi nejčastěji chápat texty (obvykle kratšího rozsahu), které jsou psány už zmíněnou „řečí vázanou“, veršem, sám verš ještě poezii pro nás nedělá, pokud takový literární text nemá i jiné a stále více do popředí vystupující významové znaky básnictví.

Poněkud jinak je tomu ale s přívlastkem „poetický“. Zdaleka se netýká jenom poezie ve smyslu básnictví, ale je volnějším označením určité nálady, citovosti atd. Takže můžeme mluvit o poetické [pohádce](#) (třebaže je vyprávěna prózou), avšak i o

poetickém líčení v románu, o poetické atmosféře výtvarného či hudebního díla apod. Jak ostatně všichni víme, tento výraz se používá i v běžném vyjadřování, např. ve spojení poetický zážitek, poetický večer aj.

POHÁDKA

Zdánlivě každému zcela jasný **epický** útvar **lidové slovesnosti**, který procházel ústním předáváním z generace na generaci a později byl sběrateli **folkloristy** v nějaké podobě (nebo častěji v několika různých podobách) zaznamenán. Ve skutečnosti je však pohádka jednou z nejsložitějších literárních oblastí, užívající převážně **prózu**, ale někdy i verše či střídání pasáží prózou a veršem, případně se objevuje v **dramatické** podobě. Pod tento výraz jsou totiž shrnovány slovesné projevy často velmi různé a skutečný původ „té pravé“ pohádky je svým způsobem stále záhadou.

Podivné totiž především je, že u lidových pohádek se objevují podobné motivy na místech často velmi vzdálených. Pokud by tomu tak bylo pouze na euroasijském kontinentu, moc by nás to nepřekvapovalo. Je známé, že mnoho pohádkových látek přicházelo z pravlasti indoevropských kmenů stěhováním národů, a nedivíme se ani, že obdobné látky najdeme ve známé mnohasvazkové sbírce Tisíc a jedna noc třeba i v Podkrkonoší či ve Francii: arabští kupci se vyskytovali kdysi po celé Evropě. A jak se stěhovali lidé, stěhovaly se i pohádky, navíc vyprávění pohádek bylo sice vždy krajově odlišné, ale většinou pohádku do určitého regionu přinesli lidé „vandrovní“ (vojenští vysloužilci, kočující řemeslníci, podomní obchodníci apod.). Více záhadné je, že podobné pohádkové motivy (jejich popis podali A. Aarne a S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Pohádkové typy, také se překládá jako Pohádkové motivy, Pohádkové látky, 1928; u nás se pohádkovými látkami zabývali zejména Jiří Polívka, *Pohádkoslovné studie*, 1904, *O českých pohádkách*, 1911; Václav Tille *Soupis českých pohádek*,

1929 - 1937), jaké známe z Evropy, najdeme i např. u indiánů předkolumbovské Ameriky. Nikdo dosud neví, jak se tam dostaly, a teorií o tom je spousta, nejpravděpodobnější jsou dvě. Prvá, že tam přišly s předky indiánů přes Beringův průliv nebo jinudy, a druhá, že prostě lidé v určitých situacích dostávají stejné „archetypální“ (= pravzorové) nápady, tj. docházejí nezávisle na sobě k podobným základním vysvětlením podobných situací. Jsou však i další teorie migrace (= stěhování) pohádkových látek.

Obvyklou představou bývá, že pohádka je vždy lidová a vždy pro děti. I když nepochybně značná část pohádek má **folklorní** základ, sahající až hluboko k **mýtům** (mýty mohou být někdy chápány jako svého druhu pohádky a opačně), vždy existovaly i pohádky umělé, tj. autorské, nefolklorní. Ve středověku a v **renesanci** často vznikaly zpracováním rytířské epiky, např. přenesením děje do prostšího prostředí, záměrnou statečného rytíře lidovým hrdinou, ale i obyčejnému člověku bližším podáním postav králů, princů, princezen apod.

Ani umělá, ani lidová pohádka také nebyvala určena vždy dětem. Protože některé pohádky pro dospělé jsou jakýmsi „vzorovým příběhem“ a jiné anekdotami o lidských slabostech a neřestech, vždy měli vypravěči i pohádky, které se povídaly, když „bosí lidi“ (= děti) šly spát. Mnoho takových pohádek znamenal u nás např. J. Š. Kubín (Lidové povídky z českého Podkrkonoší, I. - III., 1922, 1926) a četné z nich byly silně erotické či obhroublé. Dospělí si při nich asi chtěli oddechnout od šťastných či nešťastných princů, když už děti nebyly poblíž. Ostatně pro dospělé byly samozřejmě míněny i už zmíněné arabské pohádky Tisíc a jedna noc (vznikaly původně v 9. stol. jako staroperské s názvem Tisíc vyprávění, jejich dnešní podoba je z 13. stol., u nás jsou překládány i pod názvem Pohádky tisíce a jedné noci), dospělým jsou určeny divadelní pohádkové hry J. K. Tyla aj.

V naší literatuře i jinde je ovšem pohádka spojována především s tvorbou pro děti, a to s tvorbou lidové slovesnosti, často ovšem autorsky upravovanou, přičemž dále se pohádky podle svých námětů různě člení, např. na pohádku kouzelnou, čarodějnou, zvířecí, legendární, démonickou, anekdotickou, zvláštní okruh tvoří tzv. lhářské pohádky. Ze světových pohádek jsou u nás nejznámější německé Pohádky bratří Grimmů (Jacob, 1785 - 1863, Wilhelm, 1786 - 1859) a dánské Pohádky Hanse Christiana Andersena (1805 - 1875), které jsou však do značné míry autorské, lidové předlohy tu sloužily jen jako výchozí látky a u Andersena nejde pouze o převyprávění. Podobně je tomu u německého romantického spisovatele Wilhelma Hauffa (1802 - 1827), vycházejícího z orientálních látek, poměr lidových předloh a autorské tvořivosti lze těžko rozlišit také u pohádek, které napsal už v 17. stol. Francouz Charles Perrault (1628 - 1703, Pohádky matky Husy).

České pohádky sbírali [K. J. Erben](#), [B. Němcová](#), později [J. Š. Baar](#), [F. Bartoš](#), Beneš Method Kulda (1820 - 1903), Jan František Hruška (1865 - 1937) a mnoho dalších, nověji Josef Štefan Kubín a řada mladších [folkloristů](#), zejména Jiří Horák (1884 - 1975). Pohádky psala [E. Krásnohorská](#), [S. Podlipská](#), [K. V. Rais](#) aj.

Četné byly autorské [adaptace](#) lidových pohádek, např. V. Říhy (vl. jm. Václav Tille, 1867 - 1937, např. Povídka o svatbě krále Jana, Dvanáct pohádek z onoho světa aj.), už zmíněného J. Š. Kubína (Hostem u pohádky, Zlatodol pohádek, Princezna pohádka a celá řada menších svazků), [V. Martínka](#) (Duhový pták, U jasného pramene, Čarovné kvítí aj.), ale bylo by možné uvést i hodně jiných jmen. V meziválečné době se však u nás také jako nepříjemný protipól tohoto zodpovědného spisovatelského zájmu rozšířily pohádkové adaptace často druhořadých autorů, kteří [komerčně](#) těžili z oblíbenosti pohádek a spíše komolili texty Erbeny, Němcové aj.

Naproti tomu právě léta mezi oběma válkami znamenala rozkvět pohádky autorské, všeobecně známá je pohádková diva-

delní hra [J. Kvapila](#) Princezna Pampeliška, prozaické pohádky psali např. [K. Čapek](#) (Devatero pohádek), [V. Vančura](#) (Kubula a Kuba Kubikula), [K. Poláček](#) (Edudant a Francimor), [V. Řezáč](#) (Čarovné dědictví), [K. Schulz](#) (Princezna v kapradí) a další, pohádkami se zabývala i [M. Majerová](#), [H. Malířová](#), [J. Wolker](#), vznikala tzv. „moderní“ autorská pohádka, v níž se objevovala soudobá civilizace, technika apod. Tento mimořádný zájem o autorskou pohádku byl českou zvláštností a pokračoval i během války a řadou autorů po ní. Za nacistické okupace našel mj. výraz v pětisvazkovém díle Čeští spisovatelé českým dětem (1941, 1942), v němž se podařilo k pohádkové tvorbě získat velký počet spisovatelů, i těch, kteří je dříve nepsali. Tento vsutku mimořádný cyklus měl tehdy význam vlastenec-ky manifestační.

Po r. 1945 se vedle poučeného [folklorismu](#) např. [J. Horáka](#), [Oldřicha Sirovátky](#) či [Jaromíra Jecha](#) a [adaptací](#) českých pohádek objevovala i převyprávění pohádek cizích, nezřídka exotických, zejména od šedesátých let byla tato převyprávění velmi oblíbená a jejich obliba stále pokračuje. Vznikala díla trvalé hodnoty, např. [Vladislav Stanovský](#), [Jan Vladislav](#), [Strom pohádek](#), oba vydali i další převyprávění samostatně, vedle nich se této oblasti věnovali i další významní autoři, např. [F. Hrubín](#) aj. Zcela ojedinělá kniha autorských pohádek čerpajících z lidových motivů je [Fimfárum J. Wericha](#). Často však bylo v přímém rozporu s těmito kulturně cennými činy převyprávění příležitostí i k textům sporným jak literárně, tak etnograficky.

POINTA

Významové vyvrcholení literárního textu, v některých případech nezbytné k tomu, aby měl vůbec smysl, případně zásadní zvrat všeho, co předcházelo, či toho, co si čtenář zatím představoval.

Pointa je podstatná např. v [epigramu](#), pointou bývají také poslední [strofy sonetu](#). Pointa, jakási tečka za sdělením, mnoh-

dy nečekaná, je častá i v lidové písni. Je však vlastní i **próze**, zejména povídkové. Někdy se dokonce pokládá za rozhodující znak toho, jestli je povídka dobrá či špatná, neboť zpětně ozřejmuje, proč vůbec byl příběh napsán a často jeho doslovný význam posunuje do obecnějších nebo prostě jenom jiných poloh. Proto pointa hrála tak důležitou roli např. v **Arbesových romanetech** a má ji v jakékoliv próze s tajemstvím, s překvapením, záhadou apod. Obecně je však umění pointy i v rozsáhlejších prózách včetně románových velice podstatné a také ne právě snadné.

KAREL POLÁČEK

1892 - 1944

Po maturitě se účastnil první svět. války, potom byl krátce úředníkem, brzy ho však **J. Čapek** přivedl do časopisu *Nebojsa* a krátce poté se stal redaktorem *Lidových novin*, kde pracoval až do okupace. Během ní byl zaměstnancem Židovské náboženské obce, nakonec však skončil v jednom z transportů a stal se obětí holocaustu. Psával do *Tribuny*, *Přítomnosti*, *Rozprav* *Aventina* aj.

Poláčkovým každodenním „chlebem“ byla novinařina, kterou skvěle zvládal jakou **soudničkář**. Podobně jako na **K. Čapka**, i na něho měla novinářská práce kladný vliv zejména pokud šlo o živý, bezprostřední jazyk, schopnost **pointy**, živého dialogu, což se u něho ještě umocňovalo funkčním a působivým užíváním obrátů a výrazů židovské komunity. Vedle velkoměstského prostředí mu bylo zvlášť blízké prostředí maloměsta, do něhož situoval čtyřsvazkový románový cyklus psaný od poloviny třicátých let: *Okresní město*, *Hrdinové táhnou do boje*, *Podzemní město*, *Vyprodáno* (1936 až 1939). Celek byl zamýšlen jako pětisvazkový, poslední knihu prý Poláček stačil dopsat, ale je nezvěstná.

V tomto cyklu, kde vzorem malého provinčního města byl autorovi rodný Rychnov nad Kněžnou, začíná Poláček obra-

zem předválečných let a postupně dochází až k rokům první svět. války. V tvorbě, která se touto válkou zabývá, má Poláček osobité místo. Nevytváří její znakový obraz jako V. Vančura, ani ji neironizuje jako J. Hašek nebo z jiného zorného úhlu K. Konrád, ani nelíčí boje legií jako J. Kopta, V. Kaplický či F. Langer. Jeho „hrdinové“ zůstávají převážně v zázemí, a i ti, kteří jsou z navyklého a spokojeně zabydleného prostředí vytrženi, se většinou pohybují ve starých zvycích. Poláček zde nabízí svému čtenáři vrcholný obraz českého maloměšťáctví, jemuž se dobře vede v zaběhnutých, klidných časech, ale které se nedovede vyrovnat s kritickým historickým střetem.

Zní to nezvykle, ale když čteme tyto Poláčkovy knihy, měli bychom možná mít kdesi v pozadí I. Herrmanna. Ten si sice dovolil k českému měšťákovi dost často trochu jízlivosti, ale jinak k němu byl laskavý, chápavý a promíjející. Poláček na něho také není zlý. Je však jednoznačně svědecký, i on sice chápe, ale neodpouští. Ukazuje měšťákovu vnitřní prázdnotu a beznadějnou omezenost. Tento autorův postoj působí dvojnásobně, protože není podáván přímočarou kritikou, ale humorným tónem, za nímž každý sám pozná, oč jde.

To platí i o dalších autorových prózách. Od svého debutu Povídky pana Kočkodana (1922) se Poláček stále pohyboval v prostředí, které bezpečně znal a kde takřikajíc viděl lidem do žaludku: Dům na předměstí (1928), román o majiteli vilky tyranizujícím své nájemníky, byl skvělou studií člověka, jenž se trochu zmohl a už postoupil na měšťáckém žebříčku výš, nebo si to alespoň myslel, věčně populární a platní Muži v ofsidu, 1931; (podle nového pravopisu bychom mohli psát Muži v ofsajdu) je neodolatelným obrazem toho, jak si člověk s životem více méně stále mechanicky stejným dovede najít náhradní vzrušení, Michelup a motocykl (1935) je opět příběhem měšťáckého pokusu o vzestup na pomyslném žebříčku prestiže, ale zároveň i slepoty, projevující se, když v rádiu vypíná Hitlerův projev a myslí si, že tím bude od Hitlera pokoj.

Všechny uvedené příběhy se odehrávají v jakési zdánlivě nekrizové rovině. Že tak docela nekrizová není, ukázal Poláček v románu *Hlavní přelíčení* (1932). Tady už životní prázdnota a stereotyp vede k vraždě, a jakákoliv chápavost pro hrdinu, který si snad ani plně neuvědomuje, co provedl, na věci nic nemění.

Z celé této řady, včetně váleční tetralogie, se poněkud vyčleňují dvě autorovy knihy. Je to *Hostinec U kamenného stolu* (opět by nás nová pravidla vedla k jinému psaní: *Hostinec U Kamenného stolu*), a kniha *Bylo nás pět*, jež se stala dětskou četbou. Obě psal K. Poláček už za okupace, první z nich proto vyšla pod jménem jeho přítele malíře V. Rady (on sám jako Žid publikovat nesměl), druhá až posmrtně. A v obou jako by hledal spíše opravdový úsměv, radost, potěšení.

Snad s nadějí, že válka změní i českého měšťáka a naučí ho myslet jinak, což trochu naznačovaly obě mladé dvojice v první knize a děti v knize druhé. Snad ve chvílích osobního ohrožení, kdy dovedl odhadnout, že se plynové komoře nevyhne, chtěl vidět jen to dobré.

MATĚJ MILOTA ZDIRAD POLÁK

1788 - 1856

Jako voják se účastnil válek s Napoleonem, později byl profesorem češtiny a válečné historie na vojenské akademii ve Vídeňském Novém Městě. Nejprve psal verše německy, teprve později byl získán pro myšlenky národního **obrození** a v letech 1809-1813 napsal rozsáhlou skladbu *Vznešenost přírody*. Původní název byl *Vznešenost přirozenosti*, autor jej změnil poté, kdy jeho rukopis přehlédl J. Jungmann, k němuž se Polák horlivě hlásil.

Vznešenost přírody je první českou rozsáhlejší básnickou skladbou druhého období **obrození** a přímým důsledkem Jungmannovy představy náročné české literatury, kterou on sám uskutečňoval pouze v překladech (např. Chateaubriandovy po-

vídky Atala, Miltonova eposu Ztracený ráj). Polák ve své Vznešenosti přírody ještě před [Janem Kollárem](#) prokázal nosnost obrozené češtiny i pro náročnější básnickou skladbu, v níž se uplatnila složitější veršová stavba, bohatší rytmické rozlišování, [neologismy](#) aj.

Ze současného hlediska má Vznešenost přírody význam spíše jako historický doklad vývoje, podobně jako u Kollárovy Slávy dcery lze těžko očekávat, že ji běžný čtenář bude číst celou. Proto také už dlouho nevychází, nanejvýš v krátkých ukázkách.

POSTILA

Sbírka kázání, tj. volných výkladů určitých biblických textů, které přednáší kněz před bohoslužbou.

Kázání bylo vždy (a je stále) nejvýraznějším projevem řečnického umění kněze, neboť při něm se vyjadřuje samostatně, předkládá věřícím své vlastní myšlenky, obvykle volí příklady ze svého prostředí (např. ze života svých farníků), z problémů doby, společenské situace apod. Proto měla kázání a jejich sbírky, postily, zvláště významnou úlohu v době náboženské reformace, kdy vedle svého obecného křesťanského výchovného poslání byly hlavní příležitostí, jak přesvědčit posluchače o správnosti a potřebnosti nápravy v církvi či změn v ní.

U nás sehrály v tomto směru nejdůležitější roli Milíčova a [Husova](#) česká kázání v Betlémské kapli. V předhusitské době byly významnými latinské postily Konráda Waldhausera (zemř. 1369, v překladu Postila studentů svaté pražské univerzity), Matěje z Janova (1350 - 1393), Jana Milíče z Kroměříže (zemř. 1374), na počátku husitství ovšem Postila [Jana Husa](#), po Husovi Postila nedělní a sváteční [Jana Rokycany](#) (1397 - 1471). Autorem Postily je i [P. Chelčický](#), i když v tomto případě není výraz použit přesně, neboť Chelčický nebyl kněz a jeho dílo nepředstavuje soubor skutečných kázání v kostele. Přeneseně se jako o postilách mluví i o některých spisech [T. Štítného](#).

POVĚST

Útvar **lidové slovesnosti**, často autorsky zpracovaný v **adaptaci** nebo sloužící jako látkový základ pro samostatný autorský text.

Nejhrubší dělení pověstí je na národní (tj. vztahující se k osudům celého národa, takové, jaké vypráví např. **A. Jirásek** ve Starých pověstech českých) a na pověsti místní (o Bílé paní, bezhlavém rytíři na tom či onom hradě, celý okruh pověstí se váže k Praze, zvláštní okruh k někdejšímu židovskému ghettu, např. o Golemovi aj.). Podrobnější dělení rozeznává pověsti o původu (národa, osídlení apod.), heraldické (tj. o tom, jak určitý šlechtický rod přišel ke svému erbu, tyto pověsti se však týkají i měst a celých zemí, např. **Bruncvík**), legendární, demoničké (o strašidlech, vílách, nadpřirozených bytostech atd.), dělení pověstí může být více či méně podrobné, novodobý výzkum pověstí se zabývá i tím, co poukazuje k době jejich vzniku či k jejich migraci (= stěhování, přejímání).

Tradice pověsti je ovšem velmi stará, často splývá s **mýty**, je těžké rozlišit, jestli např. biblické vyprávění o potopě je „mýtus“ či „pověst“. V řadě případů se od **pohádky** pověst odlišuje více méně jen přesnou lokalizací (= umístěním): nejde o „nějaké“ strašidlo z „nějakého“ pohádkového hradu, ale o určité strašidlo z určitého, jednoznačně pojmenovaného hradu, vypravěčský postup však může být dosti podobný či stejný. Mnoho pověstí se objevuje v **eposech**: např. ve starověkých Homérových skladbách pověsti o trojské válce, motivy v hrdinských eposech o Rolandovi, Cidovi, Nibelunzích, keltská **epika** je ve skutečnosti epika pověstí, neboť původně Keltové nic nezaznamenávali písmem, severské pověsti obsahuje tzv. Starší Edda (13. stol.), finská Kalevala (19. stol.) aj. Z dějepisného hlediska se nejstarší pověsti propojují s mýty a eposy v jakési neověřené zdroje národní historie.

V naší literatuře se věnovalo sbírání a **adaptacím** českých pověstí mnoho autorů, vedle už zmíněného **A. Jirásky** např. **K.**

J. Erben, B. Němcová, J. Svátek, K. V. Rais, velmi soustavně historik August Sedláček (1843 - 1926, Sbírka historických pověstí lidu českého v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, neúplnější česká práce tohoto druhu), z látek pověstí pro vlastní tvorbu čerpali mnozí autoři **historické prózy**.

Nověji se k pověstem obraceli autoři v době válečné a poválečné, např. svými **adaptacemi** Václav Cibula (nar. 1925, Pražské pověsti, Nové pražské pověsti), regionálních pověstí a keltských pověstí si všímá V. Hulpach (nar. 1935, Kouzelné dudy, Ossianův návrat), pověsti adaptoval i E. Petiška (1924 - 1987, Staré řecké báje a pověsti, Golem a jiné židovské pověsti a pohádky ze staré Prahy) aj.

OLDŘICH PREFÁT Z VLKANOVA

1523 - 1565

Měl ve své době důležité a vážené zaměstnání, dílnu na hvězdářské přístroje. To ho vedlo k častým cestám do ciziny a o jedné z nich vydal dva roky před smrtí cestopis s dlouhým názvem, jak tehdy bylo zvykem: Cesta z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestyny (tehdy se opravdu psalo Palestyna, ne Palestina jako dnes). Prefátův cestopis se řadí k několika **renesančním** spiskům tohoto druhu, např. **Martina Kabátníka, Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic, Václava Vratislava z Mitrovic**.

Jestliže zde autorů těchto cestopisů z první pol. 16. stol. zařazujeme víc, tak proto, aby si je každý mohl srovnat alespoň z toho, co si přečte o nich, pokud si nepřečte přímo je. Např. Prefát je barvitější než např. Kabátník, vypravěčsky živější, více jde do hloubky (posuzováno úrovní jeho doby) v poznatcích přírody, dějin apod., ale na druhou stranu Kabátník je ve své prostotě přímočařejší. Především však, všechny tyto cestopisy tvoří významnou část naší renesanční literatury a dokládají, že Češi tenkrát nejen nesedali všichni za pecí, a že když někam jeli, dovedli se dívat, dovedli přemýšlet

a dovedli o tom napsat. Není tohle tradice, která by mohla ledasco napovědět i čtenářům Hanzelky a Zikmunda?

GABRIELA PREISSOVÁ

1862 - 1946

Provádala se do Hodonína a tam poznala Slovácko, potom žila v Korutanech, v Praze a v Istrii, cestovala po Rusku, Haliči, Francii, Itálii, viděla toho určitě víc než většina žen jejích časů. Literárně byla po svém **debutu**, povídce Čeledín, činná celé půl století, psala do Osvěty, Světoboru, Lumíru, Ženských listů, Zvonu, Ženského světa, tedy do časopisů, jejichž názvy najdeme u řady autorů ze sklonku 19. stol.

Ačkoliv G. Preissová napsala řadu povídkových knih (avšak žádný román), v nichž čerpala především ze svých venkovských a zahraničních pobytů, v české literatuře zůstává nastálo živá především dvěma vesnickými **dramaty**, vzniklými s ročním odstupem na počátku devadesátých let: Gazdina roba a **Její pastorkyňa** (1890, 1891). Zdálo by se to až nespravedlivé k autorčiným povídkám, v nichž nalezneme mnoho skvělých postřehů i živého vyličení postav (zejména v povídkách ze Slovácka), které ji řadí mezi přední představitelky **venkovského realismu**. Avšak obě její slavné divadelní hry natolik výrazně a přesvědčivě zachycují život vesnice i její vyhrocená lidská dramata, že prostě nejde jinak než se na ně soustředit.

Preissová jimi předznamenala české vesnické drama vůbec, bratry **Mrštíky**, **L. Stroupežnického** a další. Jde zde o jeden z těch případů (kterých v české literatuře najdeme víc), kdy jsme až udiveni, jak se mohla taková díla zrodit bez příprav, pokusů a předchůdců. Obě hry se ovšem proslavily i ve své operní podobě: Její pastorkyňa v opeře L. Janáčka, Gazdina roba v opeře J. B. Foerster.

PREROMANTISMUS

Okruh evropské literatury druhé poloviny 18. stol., vyrůstající z **osvícenství**, z jeho zásad rozumu a lidské svobody, volnosti, práv člověka na sebe sama. Preromantismus se v mnohém vracel k ideálům **humanismu** a na rozdíl od pozdního **klasicismu**, který též vycházel z osvěcenských zásad a s nímž probíhal souběžně, se nespokojoval natolik úlohou rozumu, ale zvyšoval i pocitové složky člověka a jeho životních vztahů.

Tyto myšlenky snad nejlépe umožňovalo vyjádřit **drama**, přesto však preromantici psali i **poezii** a **prózu**. Významným rysem preromantismu byl zájem o přírodu a **lidovou slovesnost**, pokud jde o tvůrčí postoje, tak výraz vzpoury jedince proti společnosti. Nikoliv náhodou se asi německé preromantické hnutí nazývalo „Sturm und Drang“ (Bouře a vzdor, také překl. Bouře a vzpoura). Právě u předních německých preromantiků (Schiller, Goethe, Lessing, viz níže) ale později nabývá jejich tvorba rysy klasicismu (přesněji tzv. výmarského klasicismu), jak tomu v literatuře bývá často, souběžnost dvou proudů (zejména, majili, jako v tomto případě, stejný výchozí bod) přináší jejich postupování.

V Anglii, kde jsou hledány počátky preromantismu, k němu patřili Samuel Richardson (1689 - 1761, Clarissa), Daniel Defoe (1660 - 1731, např. Robinson Crusoe), Jonathan Swift (1667 - 1745, např. Gulliverovy cesty) a další, v Německu Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832, např. dramata Faust, Ifigenie na Tauridě, Egmont, próza Utrpení mladého Werthera aj.), Gotthold Lessing (1729 - 1781, např. dramata Mína z Barnhelmu, Moudrý Nathan), Friedrich Schiller (1759 - 1805, např. Loupežníci, Úklady a láska), a k preromantikům patřil i první sběratel **lidové slovesnosti** Johann Herder (1744 - 1803, Lidové písně).

Ve Francii z osvícenství vzešel jako silnější klasicismus, k preromantikům je počítán Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778, např. Emil, Julie neboli Nová Heloisa, další díla **osvícen-**

ství) a Antoine-Francois Prévost (1697 - 1763, např. Manon Lescaut). Na českou literaturu měl preromantismu největší vliv v druhém období obrození, mj. i Herderovým pojetím lidové slovesnosti.

PROGLAS

koncem 9. stol.

Veršovaná skladba, která předcházela staroslověnskému překladu evangelií, za jejího autora je pokládán sám Konstantin (Cyril). Je to první slovanská báseň, která se nám dochovala, působivá svou obrazností i svým přesvědčením, že každý národ má právo na užívání svého jazyka při setkáních s biblí a při bohoslužbách.

Český překlad Proglasu umožňuje i dnešnímu čtenáři, kterému by staroslověnština dělala jisté potíže, aby se seznámil s myšlenkovým poselstvím této básně, kterou můžeme chápat v širším smyslu jako obhajobu práva každého národa na jeho kulturu a literaturu.

ARNOŠT PROCHÁZKA

1865 - 1925

Občanským povoláním bankovní úředník, literárně patřil mezi **dekadenty** sdružené kolem časopisu Moderní revue (kterou založil), účastnil se i na vydávání edice Kniha dobrých autorů. Kromě Moderní revue psal do Vesny, Nivy, Literárních listů a Nového kultu.

Byl jedním z nejvýraznějších představitelů dekadentního křídla **moderny** devadesátých let, na rozdíl od anarchisticky laděných **buřičů** neviděl proto perspektivu v generační vzpouře, nýbrž v silném individualismu, v jakési aristokratické uzavřenosti, v tichém, odevzdaném očekávání zmaru, konce, smrti. Ještě více u něho platí, co tu je řečeno u **J. Karáska ze Lvovic** či **K. Hlaváčka**, už proto, že Procházka byl zároveň teoretikem **dekadence**, o níž napsal řadu studií, článků, **esejů** apod. shr-

nutých i v několika knižních svazcích Cesty krásy, Literární siluety a studie, Díář literární a umělecký aj.).

Básnický **debutoval** na sklonku 19. stol. erotickou sbírkou **poezie** Prostibolo duše (1895), během války vydal povídkový soubor Tanec smrti (1917), pozdější jeho literární tvorba vyšla posmrtně. Oscar Wilde (1854 - 1900) a Anatole France (1844 - 1924) byli autoři, které si oblíbil jako překladatel.

Vývoj po první svět. válce dal za pravdu spíše buřičům, básníkům vzdoru a zápasu, jako byli **F. Gellner**, **F. Šrámek** či **K. Toman**, česká **dekadence** našla pouze nepřímé následovníky. To by nám však nemělo bránit, abychom si přečetli několik Procházkových povídek. Autorův pohled totiž, i když bude možná jiný než náš, určitě zaujme svou zvláštností, neobvyklou zjitřeností, avšak i výrazovou a obrazovou neotřelostí.

PROKLETÍ BÁSNÍCI

Podobně jako v české literatuře výraz **buřiči** není v pravém slova smyslu termínem, je tomu i ve francouzské s výrazem prokletí básníci. Podobná označení mají však tu výbornou vlastnost, že se rychle ujmou a svou obsahovou výstižností bývají snadno srozumitelná.

Označení prokletí básníci použil poprvé r. 1884 Paul Verlaine (1844 - 1896, sbírka Písně beze slov aj.) v názvu **antologie** básní některých svých přátel (jmenovala se Les poètes maudits = Prokletí básníci), druhou stejnojmennou antologii vydal o čtyři roky později. V antologii byli zastoupeni Tristan Corbière (1845 - 1875), Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), Jean Arthur Rimbaud (1854 - 1891), Marceline Desboordes-Valmoreová (1786 - 1859), Villier de l'Isle-Adam (1838 - 1889) a Verlaine sám. Časem byli k prokletým básníkům počítáni i Charles Baudelaire (1821 - 1867, např. slavná sbírka Květy zla), který se stal jejich vůdčím představitelem, Lautréamont (vl. jm. Isidore Ducasse, 1846 - 1870, Zpěvy Maldororovy) a další. Podstata jejich „prokletosti“ byla jednak umělecká, jednak společenská.

Tito básníci se svým výrazem pohybovali v prostoru **impresionismu**, **symbolismu** a **dekadence**, s určitými meziosobními rozdíly, protože každý z nich si cenil vlastní originality, sbližovalo je odmítání stádnosti „akademického“ umění, což měli shodné s francouzskými malíři té doby. Básnictví jim znamenalo ze všeho nejvíce výraz vlastního nitra, života, nespoutanosti a nepoddajnosti. Poetické pro ně nebylo to, co bylo společností obvykle pokládáno za „hezké“, nalézali zdroje poetického vidění v místech a zážitcích, o kterých se mezi „slušnými lidmi“ nemluvalo. Básnické revoltě proti obecným zvyklostem odpovídala i jejich revolta v chování, jejich vlastní život.

Jako by se zde v nové podobě vracelo cosi, co znala francouzská poezie od doby F. Villona (asi 1431 - po r. 1463, sbírky Odkaz, Závěť) a naše od **Máchova** rozervanectví. Ani v tomto případě nešlo ovšem o pózu či gesto. Prokletí básníci, tak jako o málo později naši buřiči, chtěli naopak umění zbavit prázdných póz a gest, vyumělkovanosti a předstírání.

PROLETÁŘSKÁ POEZIE, PROLETÁŘSKÉ UMĚNÍ

Poezie zaměřená k společenským protikladům své doby, k sociálním problémům dělnictva, prodchnutá sympatiemi či přímo ztotožněním s ním a vírou v zásadní revoluční proměny, přinášející spravedlnost pro všechny.

Nejvíce se rozvíjela v letech 1919 - 1923, tj. v období těsně po první svět. válce, její autoři, zejména **S. K. Neumann**, **J. Wolker**, **J. Hora**, **J. Hořejší**, **K. Biebl**, publikovali nejčastěji v časopisech Červen, Kmen, Var, Proletkult, případně v brněnském Hostu, dále v deníku Rudé právo. Řada z nich byla členy **Devětsilu** a celkové zaměření proletářské poezie bylo v literárním smyslu silně **avantgardní**, proto se v něm objevují různé prvky **civilismu** a **civilizační poezie**. Umělecky šlo vlastně o dvě věci, o sledování světového pohybu v literatuře a o výrazně projevový odpor ke starší české tradici, jak se udržovala v dozvucích **lumírovců** a **ruchovců**. Podstatné bylo zce-

la nové pojetí básně, vyvázané z tradičního rytmového i rýmového sevření, tedy z ustálených šablon, jež přivedl až ke krajnostem **parnasismus**. Proto pracovala proletářská poezie tak často s volným veršem, u nás prosazovaným už předválečnou **avantgardou**, s novým pojetím obraznosti, zejména **metafory**, metaforický smysl nabývá často celá báseň.

Společenskými kořeny proletářské poezie byly kruté zážitky z první svět. války, která u ní měla podobný ohlas jako u **buřičů**: představovala celkové selhání společenského systému, rozpad všech hodnot, vyznávaných otci, katastrofu, volající po vzpouře. Prvek vzpoury, nesouhlasu s dřívějším pořádkem, vzdoru (v literatuře tak častý už od **romantismu**, ale ve své podstatě možná vždy) tu nabýval nové souvislosti pod vlivem ruské revoluce z r. 1917 a představ o socialistickém společenském řádu. Jestliže v očích autorů proletářské poezie starý řád na celé čáře selhal, bylo přirozené, že se upínali k perspektivě řádu nového. Nechtěli se spokojit jen s odsudky toho, co bylo, chtěli i tvůrčím a bojovným způsobem přispět ke změně. Programově tyto myšlenky vyjadřoval především Karel Teige (1900 - 1951), např. v manifestu Proletářské umění otištěném ve Varu (spoluautorem byl J. Wolker), ve stati Novým směrem v Kmeni, v článku publikovaném ve sborníku **Devětsilu** (spoluautorem byl J. Seifert) aj.

Základní postoj proletářské poezie byl nicméně především záležitostí citovou, přirozených lidských sympatií s dělnictvem a chudými, touhy po spravedlnosti, rovnosti a svornosti. Za mnohými básněmi proletářské poezie, např. J. Wolkeru v Těžké hodině, J. Hořejšího, J. Hory, J. Seiferta, K. Biebla aj., cítíme tuto prostou, bezprostřední sociální sounáležitost. Po neodmyslitelných zkušenostech s parazitujícím, v době války bezradným měšťáctvem a po každodenních zážitcích s poválečnými zbohatlíky se stávali až **alegoricky** nositeli nadějí zítřka pracující (ne náhodou nazval J. Hora svůj román z r. 1922 Socialistická naděje a svou sbírku proletářské poezie Pracující den),

do značné míry i v souvislosti s civilizačními proměnami, v nichž dělník byl tvůrcem nových technických zázraků.

Odtud byl jen krok k víře v proletářskou revoluci, jež změní svět, k myšlenkám komunismu, který ovšem proletářští básníci chápali svým způsobem, tehdy u inteligence ostatně častým: jako síly, jež osvobodí nejen dělníka, ale každého, jež odstraní jakoukoliv nespravedlnost a umožní lidstvu plnohodnotný rozvoj. Přičemž prakticky všechny čekalo zklamání, pouze J. Wolker zemřel dříve, než je mohl zažít. S komunismem jako ideologií se převážně rozešli nejpozději v r. 1929, vrátil se k němu S. K. Neumann, který ve skutečnosti jediný vydal celou sbírku ideově vyhraněně pojatých básní, Rudé zpěvy. Ostatní také téměř současně opouštěli i umělecký program proletářské poezie a přikláněli se k poetismu, jehož předním teoretikem byl opět K. Teige.

Ačkoliv tedy období proletářské poezie (přesnější, i když méně časté je hovořit o proletářském umění ve smyslu Teigových manifestů, neboť k tomuto proudu patřili méně vyhraněně i někteří prozaici a ovlivnilo i řadu výtvarníků) trvalo jen krátce, jeho význam v české literatuře byl značný. I pro další dobu předznamenalo levicovou orientaci nemalé části naší meziválečné literatury, především však bylo výraznou avantgardní proměnou nazírání na umění. Po etapě proletářské poezie neměli už šanci epigoni parnasismu, lumírovců a ruchovců, bez období proletářské poezie by se nemohl zrodit poetismus a později surrealismus.

O významu proletářského umění ve své době i později svědčí ostatně jména autorů, kteří se k němu hlásili: J. Seifert, J. Wolker, J. Hora, J. Hořejší, S. K. Neumann, K. Biebl, volněji V. Vančura, I. Olbracht, M. Majerová, K. Schulz aj.

PRÓZA, JEJÍ STAVBA A ŽÁNRY, PROZAİK

Prózou je jakýkoliv text, který není psán ve verších, tj. který není poezií.

Znamená to, že prózu můžeme rozdělit na celou řadu oblastí (nejčastěji se vedle prózy umělecké hovoří o próze vědecké, odborné, naukové, popularizační, dokumentární, žurnalistické, cestopisné apod., prózou jsou však pochopitelně psány i všechny zákony, vyhlášky, nařízení, doklady, veřejné, obchodní i soukromé dopisy, návody k použití, manuály atd. atd.), z nich nás v naší souvislosti zajímá oblast prózy umělecké. A výrazu prozaik nepoužíváme přirozeně pro každého, kdo občas napíše někomu dopis nebo kdo sestavuje vyhlášky, nýbrž pro autora prózy této.

V počátcích psané slovesnosti, což je možná překvapivé, byla umělecká próza zastoupena spíše výjimečně, prozaicky se psaly odborné práce (např. dějepisné, zeměpisné), dále některé texty vzdělávací a náboženské, ale ani ty zdaleka ne všechny, např. i mnohé učebnice byly veršované, což usnadňovalo zapamatování. Tak tomu bylo až do pozdního středověku. Teprve za **renesance** dochází ve větší míře k rozvoji umělecké prózy, a to zpočátku ještě tak, že jsou prozaicky **adaptovány** starší **eposy** apod., psané původně veršem (srov. **rytířský román a povídka**). Rozvoj prózy souvisí nepochybně se snahou umožnit přístup k literatuře širším vrstvám, **poezie** byla totiž stále chápána jako „vyšší“ umělecká sféra.

Tato snaha „otevřít“ literaturu i lidovému publiku byla do značné míry dána společenskými proměnami renesance jako takové, ale i zcela technickým předpokladem, totiž vynálezem knihtisku v r. 1445. Teprve možnost rychlé (byť ne třeba ještě masové v dnešním smyslu) výroby knih, nahrazující jejich dřívější pracné opisování v klášteřích, dovolovala vůbec pokoušet se o to, aby se literatura výrazněji rozšířila. Rok 1445 je proto pokládán za začátek „gutenbergovské civilizace“, tj. civilizace knihy, a rozvoj prózy v 15. stol. za její nejvýraznější projev, i když ještě v **klasicismu** byla próza pokládána za „nižší“ literární útvar.

18. a 19. stol. představuje výraznou změnu početního poměru poezie a prózy, a zejména v 19. a 20. stol. se převaha

prózy prosazuje dále, mj. i z toho důvodu, že **konzumní a komerční literatura**, dosahující přirozeně nejvyšších nákladů, je nyní psána takřka výhradně prozaicky, s výjimkou např. kabaretních textů apod. Poslední případ masové konzumní literatury veršem představovaly **kramářské písně**, v první pol. 20. stol. dosahovaly ještě vysokých vydání texty veršových populárních písniček (známých např. z filmů apod.), ale to byl případ zvláštní.

Stavba prózy vychází z námětu, který stojí vně díla, je „před ním“, námět sám je vlastně ještě mimoliterární a je důvodem k napsání díla. Dříve se užíval i výraz látka (s ním se však setkáváme dosud a je jakousi obdobou slov námět i téma, jestliže mají být označeny souhrnně), naproti tomu výraz námět se kryl s termínem syžet, mezi nimiž je dnes rozlišováno, jak je patrné dále. Námět se promítá do tématu díla, které už v hrubých rysech určuje sám obsah textu, jeho **žánr**, rozsah atd., přesnější je hovořit o tematicce, protože vedle hlavního tématu může mít zejména rozsáhlejší próza i témata vedlejší.

Fabule je vlastní „příběh“ prózy (z lat. fabula = vyprávění), tedy řada událostí, které se v ní konají prostřednictvím syžetu, tj. posloupnosti děje, celkové stavby díla a jeho průběhu, rozvoje událostí. Přitom hlavní syžetová linie může být přerušována **epizodami**, zcela samostatné epizody jsou tzv. vložky. V moderní próze ovšem nemůžeme nikdy předem tušit, kdy se epizoda či vložka stane významově určující pro základní syžet, proto epizody a vložky nelze pokládat za pouhé „přidavky“. Vztah mezi syžetem a fabulí se může v teoretickém vymezení zdát nejasný, neboť je vzájemný a překrývá se. Zatímco čtenář vnímá syžet, tj. „děj“, a z něj si vyvozuje fabuli, tj. ze syžetové posloupnosti poznává „příběh“, autor naopak syžet vytváří tím, jak zamýšlenou fabuli, tj. „příběh“ (jinak řečeno to, co chce vyjádřit) ztvárňuje do určité podoby, následnosti dějových prvků, událostí, scén, dialogů atd.

Za nejjednodušší součást výstavby prózy je pokládán motiv, tj. takový příběhový prvek, který má ještě svůj vlastní tematický obsah, ale dále jej už není možné členit. Slovo motiv se však užívá i ve významovém smyslu (např. motiv zla, motiv pomsty, motiv přátelství), a pak může ovšem procházet celým dějem (jestliže je pro děj určující, používá se i u nás původně německý výraz „leitmotiv“).

Základními prostředky stavby prozaického textu jsou např. popis, líčení, vyprávění, charakteristika postav, charakteristika prostředí, přímá či jiná řeč aj. O tzv. slohotvorných prvcích (také slohotvorní činitelé) se v próze někdy hovoří tehdy, když autor ve svém stylu zdůrazňuje určité výrazové charakteristiky, např. několikanásobné větné členy (což s oblibou dělal [K. Čapek](#)), hovorový jazyk, slang, způsob vyjadřování určité komunity ([K. Poláček](#) apod.). Souhrn výrazových (stylistických) prostředků a v případě rozlišování i slohotvorných prvků pak bývá nazýván autorovým stylem, případně autorovou výrazovou soustavou. Avšak je třeba respektovat, že v této soustavě se jednotlivé prostředky značně prolínají a navzájem prostupují, nemají mnohdy pevné hranice, takže často je velmi zkreslující či přímo trapné rozlišovat v textu např. popis a líčení. Autor zřídka pracuje jako při slohových úkolech ve škole, kdy je zadán jako úkol „popis“ či „vyprávění“, a jednotlivé stylistické prostředky užívá podle svých tvůrčích záměrů, nikoliv podle učebnic.

Nápadné je to např. u přímé řeči, kde próza často pracuje odstíněně s přímou, polopřímou a nepřímou řečí, s vnitřní řečí, autorskou řečí, často je celá próza podána v tzv. ich formě, tj. v 1. osobě jednotného čísla, jako by celý příběh vyprávěla jedna z postav a vše bylo nazíráno jen jejíma očima, takže když není přítomna, může si děj jen domýšlet (na rozdíl od všudypřítomného autora v příběhu vyprávěném ve třetí osobě), moderní próza ale také mnohdy přechází (dokonce i uprostřed věty) z první osoby do třetí (er forma), stejně z přítomného času do

minulého či budoucího nebo opačně, srov. [slohotvorné prostředky prózy a poezie](#).

Z běžné četby také víme, že zejména v moderní próze neplatí „dějová osnova“, tzn. že nepracuje vždy s reálnou časovou následností děje, nýbrž velice často v zájmu významového zpřítomnění určitých motivů vytváří vlastní „časovou perspektivu“ např. retrospektivami (= časovými návraty, pohledy zpět), odbočkami, časovou zkratkou, předjímáním událostí, opakováním určitých okamžiků z jiného zorného úhlu atd. atd. Mnohdy čteme důsledky něčeho, čeho příčinu poznáme až později apod., takže mezi reálným časem příběhu a způsobem, jakým s časem pracuje umělecká literatura, se vytvářejí nejrůznější vztahy. Nezřídka novější próza přímo záměrně reálný čas bud' stírá či zcela popírá, např. i tím, že přechází plynule z minulého času do přítomného či budoucího a naopak.

Jakýkoliv kompoziční (= stavební) rozbor díla by se proto patrně, pokud nejde o speciální odborné studie, měl raději omezit na celkovou charakteristiku toho, které hlavní prostředky autor užívá v zájmu významové působnosti díla: např. ich formy v zájmu přímého spojení se čtenářem, „zpřítomnění“ děje či jeho částí v zájmu zvýraznění a spádu událostí, obsáhlejších popisů v zájmu jakéhosi uklidnění toku událostí, ozvláštňení hovorovým jazykem či jinými slohotvornými prostředky apod.

Umělecká próza sama o sobě netvoří jednotný celek a bývá nejrůznějším způsobem členěna. Její základní rozlišování je [žánrové](#), a to na povídku, novelu, román a menší prozaické formy, jako je např. [fejeton](#), [causerie](#) apod. Samostatné žánry jsou [pohádka](#) (a to nejen pro děti, nýbrž i pro dospělé), a [pověst](#), složitější postavení má [mýtus](#) (báje).

V rozlišování zejména povídky a novely nepanuje shoda. Povídka je nejčastěji definována jako kratší text s jednoduchou fabulí, tj. jednoduchým příběhem, který se uplatňuje v syžetu, tj. ději, postavách, prostředí atd. bez [epizodických](#) odboček. Novela je text spíše středního rozsahu, v němž hraje důležitou

roli ústřední děj s výraznou **pointou**, **epizody** jsou potlačeny nebo jen naznačeny. Románem, který se svým způsobem vyvinul z **eposu**, je pak míněno obsáhlé prozaické dílo, mající bohatou fabuli s řadou epizodických odboček, větší počet postav a prostředí, složitější a často velmi volnou dějovou stavbu. Román také zachycuje obsáhlou oblast různých skutečností, lidských povah, postojů, prožitků i činů.

Když se to řekne takto, je odlišení povídky, novely a románu zdánlivě jednoduché, v praxi je to však složitější. Např. Babička **B. Němcové** je novelou, přitom však je do ní vložena obsáhlá samostatná epizoda o Viktorce, řada komerční **beletrie** nese označení román, ačkoliv text nedosahuje románové šíře a je ve svém významu soustředěn třeba jen ke dvěma hlavním postavám (např. milostné romány).

Poměrně jasně zřetelné jsou rysy **renesanční** novely, jaké psal zejména Giovanni Boccaccio (1313 - 1375, Decameron), kde byly dodržovány pevné zákonitosti stavby, nebo tzv. pikareského románu 16. až 18. stol. (mj. Francouz Alain René Le Sage, (psaný také Lesage, 1668 - 1748, např. Putování Gila Blase za Santillany), Angličan Daniel Defoe, (1660 - 1731, např. Robinson Crusoe), v němž jednotlivé dějové úseky na sebe postupně navazují, filozofického románu z 18. stol., např. Francouzi Charles-Louis Montesquieu (1689 - 1755, Perské listy) a Voltaire (vl. jm. Francois-Marie Arouet 1694 - 1778, Candide aj.) a dalších próz typově vymezitelných, protože se psaly víceméně jen v určité době. Jinak se však můžeme setkat s tím, že tentýž text je někdy označován jako povídka a jindy jako novela, či další text někdy jako novela a někdy jako román. Na toto téma byla napsána spousta teoretických knih a studií, jež se někdy shodují, někdy si odporují. V praxi je nejjednodušším (a proto také značně zjednodušujícím) hlediskem, že povídka je krátká, novela delší a román nejdelší.

Ještě složitější je ovšem členění prózy z jiných **kontextových** hledisek. Próza (ať už jde o povídku, novelu či román) může být

označena podle určitého literárního směru, např. **romantismu**, **preromantismu**, **realismu**, **kritického realismu**, **naturalismu** aj. Zde obvykle mnoho potíží není, protože takové označení vyplývá z příslušnosti autora k danému směru, i když hranice mohou být povlovné, např. **K. M. Čapek Chod** byl v některých svých prózách „více“ kritický realista, v jiných „více“ naturalista, a v době propagování **socialistického realismu** byl kterýkoliv literární kritik nejistý, když měl nějaké dílo takto bezvýhradně označit. V hraničních případech si každý pomůže slůvky „má určité rysy“ apod., s nimiž se ostatně setkáte i zde, jinak to totiž nejde.

Nejzapeklitější je však členění podle tzv. **žánrových** variant, z nichž některé jsou uvedeny dále. Celkem snadno můžeme vymezit **venkovskou realistickou prózu** druhé pol. 19. stol. u nás a nikdo nebude na pochybách, jestli má díla **A. Jirásky** označit jako **historické romány**. Složitější už to je s přívlastky jako humoristický, dobrodružný, detektivní, fantastický, milostný, životopisný apod. Takovéto vymezování působí často až nesmyslně, protože si snadno dovedeme představit prózu, která je humoristická, má detektivní zápletku, projevuje se v ní dobrodružný děj a všechno se odehrává ve fantastickém prostředí **science fiction**. Navíc se v próze druhé pol. 20. stol. rodí nové mezistupně mezi literaturou uměleckou a naučnou (např. **literatura faktu**, umělekonaučná literatura pro mládež, reportážní román aj.) a nové literární oblasti (např. **fantasy**, psychokrimi apod.), které nejsou zatím přesně vymezeny.

Otázkou ovšem je, do jaké míry potom v podobných případech mají obecné nálepky žánrových variant smysl, pokud nemají výpovědní hodnotu určitého **kontextu** (jako u nás např. venkovská realistická próza) nebo pokud nejde o rozlišování různých možností uvnitř zdánlivě, i když sotva kdy zcela jednoznačně ohraničené literární oblasti (např. science fiction).

PŘEDVÁLEČNÁ MODERNA

V širokých proudech **moderny**, jež se u nás projevují na sklonku 19. stol. a později, má poměrně samostatné místo skupina autorů, sdružených kolem Almanachu na rok 1914, který představil veřejnosti **O. Theer**.

Mezi autory Almanachu na rok 1914 patřili zejména **J. Čapek**, **K. Čapek**, **F. Langer**, **S. K. Neumann**, dále Otokar Fischer (1883 - 1938, básník, esejista, dramatik, literární historik a překladatel, z jeho **esejů** zejména svazek *Duše a slovo*), literární historik Arne Novák (1880 - 1939, např. *Stručné dějiny literatury české*, *Myšlenky a spisovatelé*, eseje *Nosiči pochodní*, *Duch a národ* aj.). Ujalo se pro ně označení předválečná moderna, někdy také generace Almanachu 1914, ačkoliv výraz „generace“ tu není příliš na místě, šlo o autory dosti různorodé, spojované především nesouhlasem se **symbolismem** a **dekadencí**. Těm z nich, kteří měli nejbližší ke K. Čapkovi, se říká i pragmatická generace. Bratři Čapkové sami zdůrazňovali, že nechťejí zakládat nový -ismus, že jim jde o co nejširší moderní koncepci literatury, v čemž byli zajedno hlavně s F. Langerem, ale i s S. K. Neumanem.

Předválečná moderna tvořila jakýsi spojník mezi **Českou modernou** a Čapkovými překlady Guillauma Apollinaira (ve svazku *Francouzská poesie nové doby*, jenž působil snad na všechny české mladší básníky po první svět. válce) i poválečnou **avantgardou**. Její význam spočíval především ve vystoupení proti stále trvajícím staromilství, v prosazování volného verše a tvarové uvolněnosti literatury vůbec.

Jednotliví autoři Almanachu na rok 1914 měli ovšem na mnoho věcí nestejně názory a brzy se oddělilo křídlo čapkovsko-neumannovské od theerovsko-fischerovského, a také vlastní tvorba autorů předválečné moderny byla značně odlišná.

PSEUDONYM

Nepravé jméno autora, tj. případ, kdy autor podepíše své dílo jiným než občanským jménem. Jde o prastaré právo tvůrce, respektované i právními normami.

Důvody mohou být různé, např. ten, že se k určitému textu (psanému např. z komerčních důvodů) nehlásí jako ke skutečně umělecké části své tvorby, nebo že i dílo umělecky významné chce nějak vyčlenit z ostatních (takto V. Nezval nepodepsal původě svým jménem 52 hořkých balad studenta Roberta Davida), nebo že pod vlastním jménem publikovat nesmí (takto podepsal např. K. Poláček svůj Hostinec U kamenného stolu jménem přítele V. Rady, protože jako Žid nemohl za okupace publikovat, častý byl tento případ v době normalizace, kdy přátelé „půjčovali“ jména disidentským autorům, takovémuto vypůjčenému jménu se říká i allonym).

Dost běžný je však i případ, kdy si autor zvolí literární jméno pro celou svou tvorbu, protože pseudonym má obrazně vyjadřovat jeho postoj či situaci (tak přijal V. Vašek jméno Petr Bezruč), nebo podle oblíbeného místa (K. Světlá podle obce, kterou často navštěvovala, J. Vrchlický podle říčky Vrchlice), časté bývalo počesťování německy znějících jmen, např. Schmillauer - Šmilovský), nebo proto, že mu prostě občanské jméno nevyhovuje (např. Otokar Březina, vl. jm. Václav Jebavý, K. Toman, obč. jm. Antonín Bernášek) nebo chce zabránit záměně (J. Mahen, pův. jménem Ant. Vančura, K. M. Čapek si přidal Chod, aby se nepletl s K. Čapkem).

Někdy je volba pseudonymu důsledkem snahy oddělit tvorbu od občanského zaměstnání, jindy zcela subjektivní, např. jestliže si K. Novák změnil jméno na K. Nový, nebyla to změna nikterak výrazná. Zajímavým případem jsou v naší literatuře dva autoři, otec a syn Zemanové, kteří oba přijali pseudonym (A. Stašek a I. Olbracht). Jestliže autor celoživotně užívá jeden pseudonym, je ovšem znám téměř výhradně pod ním, např. jméno A. Bernášek řekne něco jen odborníkům. V podobném

případě umělec často přijme pseudonym i úředně jako nové jméno občanské, pak o jeho dřívějším jménu hovoříme jako o původním, ne vlastním, i když hranice nejsou pevně dané.

PSYCHOLOGICKÁ PRÓZA

V umělecké literatuře si téměř nedovedeme představit prózu, v níž by nebyla alespoň do jisté míry přítomná „psychologie“ (dáváme toto slovo do uvozovek, protože je použito přeneseně, jako termín znamená psychologie vědecký obor) či alespoň psychologizování. Je tomu tak i v ryze dějových oblastech [konzumní literatury](#), jako jsou westerny, detektivky apod., na psychologii, i když většinou účelově deformované, staví milostný román.

Především si však musíme připomenout, že i když spisovatel není psycholog, právě jeho pohled do lidského nitra je často mimořádně vnímavý, a ačkoliv moderní literatura mnohdy z poznatků psychologie čerpá (především z vlivů psychoanalýzy Sigmunda Freuda, 1859 - 1939, a jeho žáků), nezřídka je tomu i tak, že určitý psychický typ je i v odborné psychologické literatuře nazván podle literární postavy. Platí to zejména u [mytologie](#), kde zejména starověcí řečtí bohové i polobohové jsou mnohdy jakýmsi zhuštěnými psychickými typy. Odborná psychologie ale zná např. i donkichotský typ (podle Dona Quijota, Miguel de Cervantes 1547 - 1616), donchuanský (podle postavy Dona Juana, zpracované řadou autorů), faustovský (podle doktora Fausta, jehož příběh zpracovala také řada autorů, např. Christopher Marlowe, 1564 - 1593, Doctor Faustus, nejznáměji ovšem Johann Wolfgang Goethe, 1749 - 1832, Faust), enšpígllovský (podle Tilla Eulenspiegla, o němž psala také řada autorů, nejznáměji Charles de Coster, 1827 - 1879, Příhody Thylberta Ulenspiegla), švejkovský typ aj. Známé je i přímo terminologické pojmenování např. oidipovského komplexu, Elektrina komplexu (podle dramatu Sofokla, 496 - 406 př. Kr.), komplexu Nany (podle stejnojmenného románu Émila Zoly

1840 - 1902) aj., a psychologie často dokládá některé dílčí rysy lidské psychiky jejich literárním zobrazením.

Znamená to tedy, že „psychologizování“ spisovatelů nemusí vždy jen z poznatků psychologie jako vědy těžit, ale často jí také svým „vhledem“ může skýtat podněty. Už z několika právě uvedených příkladů je ale jistě zřejmé, že se to vztahuje na každé dobré literární dílo, zejména **epiku** a **drama**, a tím obtížnější je hovořit o „psychologické próze“ jako o **kontextu**.

Přesto však bývá zvykem označovat jako psychologickou tu oblast prózy, v níž autor klade do popředí vlastní umělecký „vhled“ do povahy postav, jejich pocitů a postojů, do způsobů, jakým ony prožívají svět. Pro psychologickou prózu je tedy podstatný právě tento zřetel: nositelem významu díla není pouze děj či především děj, ale autorův pohled na způsob, jakým události děje prožívají jeho postavy a jak jednání těchto postav je určeno nikoliv pouze či dokonce především skutečností mimo ně, ale jejich vnitřními psychickými procesy a stavy. V řadě moderních próz je po této stránce děj významově dokonce jen záminkou a příliš na něm nezáleží, někdy je přímo pouze seskupením situací, bývá záměrně časově přeskupován, znejasňován či jinak potlačován.

Ve světové tvorbě jsou počátky psychologické prózy kladeny do tvorby autorů jako Gustave Flaubert (1821 - 1880, např. Paní Bovaryová, Citová výchova), Stendhal (vl. jm. Henri Beyle, 1783 - 1842, např. Červená a černá), tedy spisovatelů **kritického realismu**, kteří zesíleným důrazem na nitro postav v podstatě zobrazovali nejen, jak se chovají, ale také a hlavně, proč se tak chovají (zatímco **naturalismus** to později za důležité nepokládal, člověk pro něj byl prostě biologicky dán). Významné psychologické zřetele jsou shledávány u autorů jako byli Anatole France (1844 - 1924, např. Historie našich dnů, Ostrov tučňáků aj.) a Marcel Proust (1871 - 1922, Hledání ztraceného času). Za mimořádně výraznou osobnost psychologické prózy je právem pokládán Fjodor Michajlovič Dostojevskij (1821 -

1881, např. Zločin a trest, Idiot, Bratři Karamazovi), mimo chodem, často připomínaný v odborné psychologické literatuře, ale i Anton Pavlovič Čechov (1860 - 1904, např. [dramata](#) Strýček Váňa, Tři sestry, Višňový sad) aj.

Ve 20. stol. se rozpětí psychologické prózy dále rozšiřuje a jenom příklady autorů by mohly být takřka nekonečné, určitě by mezi ně patřil např. Albert Camus (1913 - 1960, např. Cizinec) i další autoři existencialismu, dále zejména v meziválečné době mnoho autorů ovlivněných už zmíněnou psychoanalýzou. Metodou tzv. „proudu vědomí“ pracoval např. James Joyce (1882 - 1941) v románu Odyseus (Ulysses) aj.

U nás se termín psychologická próza užívá kromě tohoto širšího smyslu i ve smyslu užším, a hlavně časově ohraničenějším pro autory z přelomu století a meziválečných let, jako byli [K. J. Beneš](#), [B. Benešová](#), [J. Havlíček](#), [E. Hostovský](#), [R. Svobodová](#), [Č. Jeřábek](#), ve svých prvních prózách [A. M. Tilschová](#), [M. Majerová](#) a [M. Pujmanová](#), částečně [J. Mahen](#) (hlavně v Nejlepším dobrodružství) či [J. John](#), tento výčet ovšem není úplný z důvodů zmíněných výše.

ANTONÍN JAROSLAV PUCHMAJER

1769 - 1820

Tento kněz byl v prvním období českého národního [obrození](#) zakladatelem tzv. „první novočeské školy básnické“. Byl žákem [J. Dobrovského](#) (s nímž spolupracoval na česko-německém slovníku) a ještě před [V. Thámem](#), [M. Z. Polákem](#), [J. Kolářem](#) a dalšími usiloval spolu např. se [Š. Hněvkovským](#) prokázat schopnost češtiny stát se literárním jazykem.

Vydal v letech 1795 až 1814 celkem pět knih, prvé dvě s názvem Sebrání básní a zpěvů, další tři s tituly Nové básně. Nebyl však jejich jediným autorem, šlo o [almanachy](#), v nichž vedle vlastních veršů tiskl i [poezii](#) svých literárních přátel (tzv. puchmajerovců či Puchmajerovy básnické školy). Jeho zásluhy o počátky novočeské literatury jsou tak hned dvojí. Jednak

v tom, že se nebál toho, co mnozí tehdy pokládali za nemožné, totiž básnit česky, jednak v tom, že o smyslu něčeho takového dokázal přesvědčit i jiné.

Sebrání básní a zpěvů budeme dnes číst spíše jako doklad oněch „počátků počátku“. Třeba nám budou připadat jako pouhé, místy i neumělé rýmování. Jejich velikost a význam vsutku nespočívá v básnické obraznosti. Je dána tím, že se zde někdo odvážil činu, bez něhož bychom možná neměli Máchův Máj, Erbenovu Kytici, Nerudovy Zpěvy páteční, bez něhož bychom možná neměli českou literaturu vůbec. Neboť tehdy na přelomu 18. a 19. stol. bylo vše jakoby na vážkách.

MARIE PUJMANOVÁ

1893 - 1958

Pocházela z bohaté pražské rodiny, její manžel byl operní režisér a hudební teoretik. Literárně začala tvořit během první svět. války, publikovala v Novině, Kmenu, Lípě, Českém slově, od třicátých let zejména v levicovém tisku. Její dílo procházelo vývojem od **psychologické prózy** navazující na B. Benešovou k **sociálnímu realismu** a k **socialistickému realismu**. Toto třetí autorčino období je spjato hlavně s jejími knihami po druhé svět. válce, i když k němu bývá počítán už román Lidé na křižovatce z poloviny let třicátých.

Pujmanová **debutovala** během první svět. války povídkami **Pod křídly** (1917), po nichž brzy vyšly Povídky z městského sadu a o necelých patnáct let později román Pacientka doktora Hegla (1931, zfilmováno). V těchto knihách autorka plně uplatnila svůj kultivovaný literární styl, ale hlavně schopnost psychologického pohledu, jenž už tady však byl zakotven v širších společenských souvislostech. Jako žena, která sama vyrůstala v prostředí tzv. lepší společnosti, jak se tehdy říkalo, pocítila na sobě od dětství, že tato společnost není prostá přetvářky a že často zejména mladým lidem omezuje jejich rozlet, osobitost, sny a přání.

Vzdor proti prostředí, z něhož sama vyšla a který nejpřesvědčivěji, s psychologickou hloubkou zobrazila v románu *Pacientka doktora Hegla*, vedl autorku k sociální tematice, ale i např. k reportážím z Ruska *Pohled do nové země*, hlavně pak k románu *Lidé na křižovatce* z r. 1934, v němž se pokusila zachytit střet majitele textilní továrny (celé situování románu bylo zřetelně inspirováno znalostí Baťových závodů ve Zlíně) s dělnictvem, vedeným bývalým učněm, z něhož vyrostl typ revolucionáře. Tento román byl u autorky jakýmsi zvláštním zlomem: Pujmanová, jejíž největší umělecká síla byla vždy v psychologické vnímavosti a lidské prožitosti, tu náhle napsala knihu s ostrým rozdělením charakterů na černé a bílé, s ideologickým záměrem patrným od prvních stránek a s očekávaným vyústěním. Kvality této prózy se tak soustředily spíše na znalost prostředí a některé okrajové scény, v nichž autorka zůstala sama sebou.

K psychologické próze se Pujmanová vrátila až za války novelou *Předtucha* (1942), známou i z filmového zpracování, a to se značnou pocitovou přesvědčivostí. Po válce navázala na knihu *Lidé na křižovatce* romány *Hra s ohněm*, zachycujícím nástup fašismu, a *Život proti smrti* (1948, 1952), prózami, z nichž zejména poslední se zřetelně vzdalovala přirozené povaze autorčina spisovatelství, jejímu hledačství v lidském nitru, jaké projevila většinou své tvorby meziválečné.

M. Pujmanová je tak v naší literatuře příkladem autorky, která i když chce, nemůže popřít sama sebe, a pokud to udělá, na výsledku jejího psaní se to pozná.

RADA ZHOVADILÝCH ZVIEŘAT A PTACTVA K ČLOVĚKU před r. 1528

Datum nám říká, kdy tato skladba byla poprvé vytištěna, nikoliv, kdy přesně vznikla. Za jejího autora býval pokládán plzeňský tiskař Jan Fencl, pravděpodobnější však je, že měla autorů víc. Alespoň se tak zdá podle rozdílů mezi jejími proza-

ickými a veršovanými úseky, verše jsou psány mnohem živěji a s větší vtipností. Celek je rozdělen do tří částí, v první radí lidem savci, v druhé ptáci a ve třetí hmyz. Člověk si ovšem zřídka kdy chtěl dát radit, i v době [renesance](#), kdy tato skladba byla napsána.

Ať chceme či ne, i pro nás asi zůstane spíše významnou literární památkou na dobu, z níž mnoho památek nemáme, ale ve které přesto, jak vidíme právě zde, čeština žila jako literární jazyk. Jestliže si však podle vlastního výběru z Rady tu či tam kousek přečteme, na škodu nám to určitě nebude. Poznáme, jak mnohé z toho už dávno neplatí (vždyť je to skoro půl tisíciletí), ale mnohé kupodivu ano. V něčem se totiž lidé příliš nezměnili.

KAREL V. RAIS

1859 - 1926

Jakousi drobnou zvláštností tohoto autora je ono V. za jménem Karel. Autor je používal jako součást svého křestního jména Karel Veliký (což se tehdy zkracovalo jako Karel V. na rozdíl od jiného jména Karel), ale časem se vžilo uvádět jeho jméno jako Karel Václav. Ani to ale není špatně, protože jménem Václav byl Rais biřmován.

Podstatnější však je, že tento učitel ve východních Čechách, později ředitel školy v Praze, patří k našim nejznámějším autorům [venkovského realismu](#). V době, kdy už žil v Praze, přátelil se s [J. V. Sládkem](#), [Z. Winterem](#), [I. Hermannem](#). Publikovat [prózu](#) začal, ještě když působil na venkově, psal do Šotka, Humoristických listů, Květů, Osvěty, Zvonu aj.

Jako vesnický kantor poznal v poslední čtvrtině 19. stol. východní Čechy ještě jako chudý, zapadlý (toto slovo se objevuje i v názvu jedné jeho knihy) kraj, kde lidé žili těžkým životem, od slunka do slunka pracovali na nepřilíš úrodných polích, moc zábavy si neužili a jejich drobné radosti doprovázely často velké starosti. Rais byl vůči tomuto životu vnímavý, vždyť z něj

jako syn drobného rolníka sám vzešel. A protože z něj vzešel, jen výjimečně jej přikrášloval, většinou jej ukazoval i s jeho špatnými stránkami. S touhou po trochu větším kousku pole za každou cenu, se sobectvím, chtivostí, bezohledností. Ale protože z něj vzešel, vnímal i to, co v něm ctil: lidské city, lásku, poctivost, dodržení daného slova. Život na východočeské vsi měl opravdu oba tyto póly, jak kdy a jak u koho některý převážil.

Rais, podobně jako K. Světlá a později T. Nováková, se snažil oba tyto póly posuzovat spravedlivě a poctivě. Bylo tomu tak v jeho bohaté povídkové tvorbě (shrňované např. do knih Výminkáři, Horské kořeny, Lopota, Rodiče a děti, Pulpáni, Potměchuť) i v jeho románech.

Z nich nejvýznamnější jsou nepochybně tři z let devadesátých: Kalibův zločin, Zapadlí vlastenci, Západ (1895, 1894, 1898). V druhém z nich se vrací do dob národního obrození, první představoval onen tragický, tvrdý pól vesnického života a patří k nejlepším dílům naší vesnické prózy vůbec. Pokud nám připomene Maryšu bratří Mrštíků nebo hry G. Preissové, nebude to náhodou. V Západu hledal Rais spíše to, co lidi na vsi spojovalo v jejich údělu, ale i zde bez vylepšování a sentimentality. Ta se u něho objevila snad jen v románu Pantáta Bezoušek (1897), a tady autora postihlo to, co i mnohé jiné spisovatele: kniha, v níž hlubší pohled k podstatě života nahradil žánrový obrázek, se stala z celého jeho díla snad nejznámější. Román O ztraceném ševci přivedl Raise blíže k zobrazení národnostních otázek v místě se smíšeným česko-německým osídlením, a nemůžeme zapomenout na jeho zájem o náměty z dějin, jimž věnoval řadu knih historické prózy zejména ve své pozdější tvorbě (Po vlasti, Povídky ze starých hradů aj.).

Mnohé z nich (hlavně soubory pověstí a pohádek, např. Nová sbírka slovanských pohádek, Listy z české kroniky, Z naší kroniky aj.) byly určeny dětem, stejně jako četné svazky básnické (První květy, Dárek maličkým, Český ráj, Doma aj., verše psal výhradně pro malé čtenáře) a povídkové, K. V. Rais je vedle J.

V. Sládka jednou z předních osobností naší literatury pro děti v 19. stol.

RAKOVNICKÁ VÁNOČNÍ HRA

2. pol. 17. stol.

Ještě v 17. stol. vznikala vedle prozaických celá řada veršovaných her, převážně na náboženské náměty a často, jako právě tato, v jezuitských kolejích, tj. školách, proto se jim také někdy říká **školské hry**. Zpočátku byly školské hry latinské, od pol. 17. stol. se však objevují hry v češtině, což umožňuje jejich širší vliv na veřejnost.

Tyto „hry“ si nemůžeme představit jako divadlo v dnešním pojetí. Většinou byly příležitostným jevištním zpracováním známé látky spojené s nějakými církevními svátky (časté byly např. vánoční hry, velikonoční pašijové hry apod.), a měly je svým způsobem přiblížit lidovému divákovi víc než kázání v kostele. Musíme si totiž uvědomit, že tehdy většina lidí ještě neuměla číst a psát, a takovéto hry byly přesvědčivým způsobem, jak na ně zapůsobit. Protože byly určeny skutečně „prostému“ obecnstvu, přizpůsobovaly se mu i výrazovými prostředky, jednoduchým, ale jadrným jazykem, nezřídka i vtípem a trošku obhroublostí, jakýmsi „zesvětštěním“ náboženské látky. Zrovna u jezuitů nás to může překvapit, máme o nich možná jinou představu, ale dobře si uvědomovali dosah podobných představení a na rozdíl od některých jiných řádů se věnovali šíření víry mezi lid přímo programově.

Rakovnická vánoční hra je lidová nejen výrazově, ale i cítěním, a to už je dost osobité. Zároveň je z dochovaných školských her této doby pozoruhodná svým vyzrálým uměleckým projevem, což nebylo vždy obvyklé, protože často příležitostné hry psali i příležitostní autoři, kteří perem příliš nevládli. To vše z ní vytváří jednu z nejvýznamnějších veršovaných památek této doby a zároveň dílo, schopné svou atmosférou oslovit i dnešního čtenáře, pokud si dovede sám sebe představit v hledišti mezi svými předky.

REALISMUS

Široké označení pro takovou literaturu, která se látkově obrací ke skutečnosti, k reálnému životu lidí v reálném prostředí, a která zpracovává svou látku způsobem, jenž odpovídá nebo mohl by odpovídat reálné situaci.

Obecný základ realismu vyjádřil už Aristoteles (383 či 384 - 321 či 322 př. Kr.) svou myšlenkou o umění jako „napodobení“ skutečnosti, a sám výraz realismus znamená více méně především v tomto smyslu „reálnou pravděpodobnost“ či „možnost“. Nevylučuje proto uměleckou představivost a fikci, neboť čtenáři je jasné, že i ve velmi důsledně realistickém zobrazení je přítomný autorský výmysl, že nejde o popis skutečných postav, skutečných dějů atd. Realistické postupy jsou tedy dány především látkou a přístupem k ní, snahou co nejobjektivněji zachytit ty stránky skutečnosti, které existují i mimo samotné literární dílo, které jsou pro skutečnost příznačné a více nebo méně určují její celkový ráz, povahu, společenské či meziosobní vztahy v ní, sociální dění atd., a které dílo zástupně zobrazuje.

V této obecnosti je nicméně sám pojem realismus dosti neurčitý. Prvky realismu musí být nutně v každé **epice**, **prozaické** i básnické, dokonce i ve vyloženě nerealistických příbězích **mytologických** nebo ve **science fiction**, a ani nejdůslednější realistický autor se nevyhne prvkům nereálným. Často se proto realismus charakterizuje jako vědomé úsilí o poznání pravdy reality, i to je však složitější: **Arbesovo romaneto** nebylo realisticou **prózou**, přitom však k pravdě reality značně poukazovalo, obrazně to dělají mnohé fantazijní romány apod., zatímco **socialistický realismus** měl poznání pravdy reality přímo v programu, ale velice často ji zkresloval.

Proto je termín „realismus“ předmětem dost protichůdných výkladů. Pro čtenáře je asi nejprostší hledisko realismu hledisko „hodnověrnosti“: víme sice, že tento příběh se takto nestal, že je dílem autorovým, ale cítíme, že se tak stát mohl a že se

v něm objevuje to, co se v samotné skutečnosti děje nebo dělo, případně mohlo by se dít.

Pro vymezení určitého literárního **kontextu** je tedy nezbytné pojem realismus přesněji ohraničit. Takovým ohraničením je např. **kritický realismus**, **sociální realismus**, **socialistický realismus**, u nás **venkovský realismus** apod.

Realismus první pol. 20. stol. se často určuje kontextem národní literatury, hovoří se o německém realismu (např. Thomas Mann, 1875 - 1955, Buddenbrookovi, Kouzelný vrch, aj.; Heinrich Mann, 1871 - 1950, Poddaný, Mládí krále Jindřicha IV. aj.; Erich Maria Remarque, 1898 - 1970, např. Na západní frontě klid, Vítězný oblouk, Tři kamarádi, Nebe nezná vyvolených aj.; Arnold Zweig, 1887 - 1968, cyklus Velká válka bílých mužů, jehož částí je např. Spor o seržanta Gríšu; Lion Feuchtwanger, 1884 - 1958, **trilogie** Čekárna s částmi Úspěch, Oppermannovi, Vyhnanství, romány Zaslíbená země, Lišky na vinici, Ošklivá vévodkyně, řada životopisných próz), o francouzském realismu (Romain Rolland, 1866 - 1944, Jan Kryštof, Okouzlená duše aj.; Henri Barbusse, 1873 - 1935, Oheň; Louis Aragon, 1897 - 1982, který byl pův. **surrealistický** básník, později autor realistických románů Pařížský venkovan, Skutečný svět, Basilejské zvony aj.; André Gide, 1869 - 1951, Penězokazi), o ruském realismu (např. Fjodor Michajlovič Dostojevskij, 1821 - 1881, např. Zločin a trest, Idiot, Bratři Karamazovi; Anton Pavlovič Čechov, 1860 - 1904, např. **dramata** Strýček Váňa, Tři sestry, Višňový sad; Maxim Gorkij, vl. jm. Alexej Peškov, 1868 - 1936, Makar Čudra, Dívka a Smrt, Foma Gordějev, Tři, Matka aj., **dramata** Měšťáci, Na dně aj., **autobiografie** Moje univerzity), americkém realismu (např. Theodor Dreiser, 1871 - 1945, Americká tragédie; Sinclair Lewis, 1885 - 1951, Babbitt, Továrník Dodsworth, Vzduch zdarma aj.; Upton Sinclair, 1878 - 1968, Jatky, Petrolej, Boston; John Dos Passos, 1896 - 1970, **trilogie** USA; William Faulker, 1897 - 1962, Když jsem umírala, Absolone, Absolone, Divoké palmy a ro-

mány z let padesátých Město, Sídlo, Báje; Ernst Hemingway, 1899 - 1961, povídkové sbírky Za našich časů, Vítěz nebere nic, romány I slunce vychází, Zelené pahorky africké, Komu zvoní hrana aj., z pozdější doby novela Stařec a moře; John Steinbeck, 1902 -1968, Pláň Tortilla, Hrozny hněvu, Na východ od ráje aj.) apod.

Kdo četl několik knih právě uvedených autorů, cítí sám, jak tu výraz „realismus“ (často se zcela překrývající s **kritickým realismem**) vyjadřuje spíše rámcový přístup ke skutečnosti se značnými rozdíly významového i výrazového pojetí (stačí srovnat si např. dvojice T. Mann a E. M. Remarque, R. Rolland a H. Barbusse, F. M. Dostojevskij a M. Gorkij, S. Lewis a J. Dos Passos, W. Faulkner a E. Hemingway) a nikoliv nějakou vsutku sjednocující uměleckou školu.

VÁCLAV RENČ

1911 - 1973

Vystudoval Filozofickou fakultu Karlovy univerzity, působil jako nakl. redaktor v Novině, po r. 1945 jako **dramaturg** v Olomouci, divadelní režisér a lektor v Brně, pak znovu v Olomouci. Byl důsledným vyznavačem českého **ruralismu** a **katolického směru**. Jeho **poezie** má blízko k tvorbě **J. Zahradníčka**. Počátkem padesátých let byl jako řada dalších ruralistů ve vykonstruovaném procesu odsouzen a uvězněn (od r. 1951 do r. 1962, kdy byl také rehabilitován), po propuštění z vězení působil opět v Olomouci. V meziválečných a válečných letech psal hlavně do Akordu, Rozhledů, Kvartu, Řádu, Obnovy aj., četné jsou jeho překlady, napsal i několik divadelních her a **dramatizací**.

Renčova poezie, ačkoliv vznikala převážně ve třicátých letech, v době hledání netradičních tvárných postupů, není po této stránce zaměřena příliš novátorsky. Autor neusiloval o to, aby čtenáře výrazově překvapil. V návaznosti na **O. Březinu** mu šlo více o zduchovnění básně, o její vnitřní poselství. Už v jeho **debutu Jitření** (1933) je toto poselství výrazně nábožen-

sky zaměřeno, a tak je tomu i v dalších sbírkách, např. Studánky (1935), Sedmihradská zem (1937), Vinný list (1938). Zvlášť příznačné jsou pro něho Trojzpěvy (1940), kde se zdůrazněná náboženská víra propojuje s vyjádřením lásky k rodné zemi. Křesťanství a domov se tu básníkovi spojoval v jednotu (u katolických a [ruralistických](#) autorů dosti častou), která je tím, jak sahá až daleko k předkům, tou nejbezpečnější oporou.

Zaměření na duchovní vyznání však neznamená podcenění formální podoby básně, u Renče vždy vytříbené, dokonale vybudované, v níž každý obraz je volen s velkým rozmyslem. Dokonce bylo ve čtyřicátých letech několikrát řečeno, že s rozmyslem až přílišným. Jeho verše jsou tvarově dokonalé, ale možná poněkud chladné, jako by v nich někdy chyběla bezprostřednost prožitku, příznačná např. pro [J. Zahradníčka](#). Ve svých [dramatech](#) ze čtyřicátých let (např. Marnotratný syn, 1942; Císařův mim, 1944) snad sám pocítoval potřebu jisté „vzpruhy“. V prvním případě ji nalézal v tom, že se opíral o projev i látky některých středověkých her (např. [Mastičkáře](#)) a dosahoval tak barvitého, živého děje.

Renč patří k autorům, které ideové škatulkování naší literatury po r. 1948 a politické tlaky doby takřka vytlačily nejen z vydavatelské činnosti, ale i z obecného povědomí. Obtížně se do něj vracel knihou Skřivánčí věž (1970, zahrnuje převážně básně z vězení) a tvorbou let šedesátých a dalších, z níž některé sbírky vyšly až posmrtně (např. Setkání s Minotaurem, 1969; Pražská legenda, 1974; Sluncem oděná, 1979).

RENESSANCE

Představuje ve 14. až 16. stol. (s přesahy oběma směry) široký proud nejen změn evropského myšlení v oblasti umění, vědy, architektury apod., ale v pravém slova smyslu změn civilizačních.

Východiskem renesance (nově psáno i renezanace) byl [humanismus](#), který je její součástí a vlastně ji celou uvedl do pohybu. Renesance pak znamenala zásadní obrat od středo-

věkého životního způsobu, a to po všech stránkách. Zámořské objevy (vrcholící Kolumbovým objevením Ameriky r. 1492), astronomické poznatky, s nimiž přicházeli Mikuláš Koperník (1473 - 1543), Giordano Bruno (1548 - 1600), Galileo Galilei (1564 - 1642), Tycho de Brahe (1546 - 1601) a Johannes Kepler (1571 - 1630), vynálezy Leonarda da Vinci (1452 - 1519) aj., to vše otevíralo lidstvu nové prostory. Významné byly i skutečnosti společenské: středověký rytíř, hrdina dvorských **eposů**, se stával rychle minulostí, šlechta představovala své **gotické** hrady na panská sídla nebo se zdržovala u dvora, rozvíjí se trh, dováží se zboží ze zámoří, vzniká bankovníctví, je vynalezen knihtisk, jsou budovány první manufaktury, předchůdkyně továren, atd. atd.

Vedle objevů, společenských změn a umění **humanismu** dožívá renesance další významný podnět v nových myšlenkových proudech, které kladly do popředí tzv. přírodní filozofii, vymaňující se ze středověkých omezení, např. Mikuláš Kusánský (Nicolaus Cusanus, 1401-1464), a samozřejmě v náboženské reformaci, tj. ve snaze „opravit“ křesťanskou církev, kterou projevil už anglický kazatel Viclef (John Wycliffe, mezi 1320 a 1330 - 1384, O království božím). První významnou osobností reformace byl bezpochyby **J. Hus**, co do úspěšnosti je však nejvíce spojována s Martinem Lutherem (1483 - 1546) a Janem Kalvínem (1509 - 1564), jejichž působení vyústilo k rozpadu do té doby jednotné „římské“ církve a ve vytvoření církví protestantských. Reformace ale otřásla neměnnými pravdami náboženskými stejně, jako astronomie po staletí neměnnými představami kosmickými.

Celkové změny přirozeně zasáhly i do sféry umění, či přesněji, umění se na nich významně podílelo. Značnou roli mělo renesanční malířství i sochařství (v Itálii Giotto, Boticelli, Leonardo, Rafael, Tizian, Tintoretto, Michelangelo, Donatello aj.; v Holandsku např. Hieronymus Bosch a Pieter Brueghel) a architektura. V literatuře znamenala renesance výrazný posun

od [poezie](#) k [próze](#), četné veršované skladby středověku byly nyní prozaicky převyprávěny či zcela volně zpracovány nebo byly použity v próze jen jejich motivy. Rodil se román či novela a povídka v dnešním slova smyslu, čtenářsky byly oblíbeny [rytířské romány](#), např. Amadís Waleský, který částečně převyprávěl a jehož závěrečný čtvrtý díl napsal Španěl Ordoñez de Montalvo (zemř. asi 1505), ve větší míře vznikaly cestopisy, filozofická a utopická pojednání apod. Řadu významných autorů počátků renesance viz [humanismus](#), ve světovém měřítku je určitě třeba připomenout další.

Ve Francii to byl především prozaik Francois Rabelais (asi 1494 - 1553, román Gargantua a Pantagruel, který jako by byl předchůdcem dnešních [fantasy](#)), Pierre de Ronsard (1524 - 1585, Sonety Heleně, Lásky, Ódy), Michel de Montaigne (1533 - 1592, Eseje, 3 svazky), v Portugalsku Luís de Camões (1524 či 1525 - 1580, Lusovci), ve Španělsku Miguel de Cervantes (1547 - 1616, Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha). Značně se v renesanci rozmohla literatura filozofická, zejména v dílech Holanďana Erasma Rotterdamského (1466 - 1536, Rozprava o svobodě vůle, Chvála bláznovství), ale i utopické představy o lepším uspořádání světa (Angličan Thomas More, 1478 - 1535 Utopie, Ital Tommaso Campanella, 1568 - 1639, Sluneční stát) či zcela praktické představy o uplatňování moci (Ital Niccolò Machiavelli, 1469 - 1527, Vladař).

Renesance znamená mj. i rozmach divadla, vlastně vytváří nový typ [dramatu](#), což je nám jistě jasné ve spojení se jménem nepřekonatelného anglického dramatika té doby: William Shakespeare (1564 - 1616, Hamlet, Romeo a Julie, Othello, Král Lear, Sen noci svatojánské, Komedie plná omylů, Mnoho povyku pro nic, Zkrocení zlé ženy, Jindřich VI., Richard III. a mnoho dalších her), k němuž bychom měli připojit ještě jedno jméno anglické, Christopher Marlowe (1564 - 1593, Doctor Faustus), a jedno španělské, Lope de Vega (1562 - 1635, Fuente Ovejuna).

Česká renesance prožívala svůj „zlatý věk“ za doby Rudolfa II. Nejen proto, že císař kolem sebe shromáždil řadu renesančních umělců, astronomů, vědců atd., že vzniklo mnoho renesančních staveb jak na Pražském hradě, tak v Praze vůbec (italští stavitelé, zedníci apod. tvořili značný podíl obyvatel města) a na venkově, ale i proto, že se i u nás rozvíjela renesanční literatura. Převážně byla psána latinsky (**humanismus**), výjimku tvoří např. tvorba Šimona Lomnického z Budče (1552 - 1623), a to jednak jeho náboženské Písně nové, dále veršovaná **dramata** Triumf, Marie a navštívení hrobu Krista Pána a celkem deset prozaických skladeb, mezi nimiž je nejproslulejší Kupidova střela. Ale zajímavé jsou i česky psané renesanční cestopisy, např. **Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic, Václava Vratislava z Mitrovic**, ještě dříve **Václava Šaška z Bířkova, Martina Kabátníka, Oldřicha Prefáta z Vlkanova**.

Z předrudolfinské doby pochází i Kronika česká, kterou napsal **Václav Hájek z Libočan**, a zejména dílo významného českého renesančního myslitele, biskupa jednoty bratrské, zastánce široké vzdělanosti **Jana Blahoslava** (Filipika proti misomusům, Gramatika česká 1571). Na počátku Rudolfovy vlády pak začala vycházet v Kralicích na Moravě Biblí česká (Bible kralická, **Kralická bible**, 1579 až 1593, v šesti svazcích, proto se jí říkalo „Šestidílká“), která je dílem vzdělaných překladatelů jednoty bratrské, Nový zákon přeložil sám J. Blahoslav. Naopak už po bitvě na Bílé Hoře napsal **Mikuláš Dačický z Heslova** své Paměti a zejména s touto pobělohorskou dobou je spojeno dílo velkého českého filozofa a pedagoga **J. A. Komenského**.

V renesanci se ovšem dočkalo širšího uplatnění i mnoho děl **středověké literatury**, které knihtisk přiblížil širšímu publiku v nových překladech či převyprávěních. U nás to platilo např. o **Kronice trojánské**, Milionu (Marco Polo, asi 1254 - 1324) a Cestách pana Johna Mandevilla (od neznámého autora asi z r. 1357, tzv. Mandevillův cestopis), všeobecně pak o **rytířském románu a povídce, pastýřském románu, pikareskním románu,**

lidovou zábavu skýtaly dále **mysteria**, **miráky**, **masopustní hry** apod.

BOHUSLAV REYNEK

1892 - 1971

Po studiích reálky žil ve Francii, kde se i oženil, většinou však potom až do své smrti v malé vsi Petrov u Havlíčkova Brodu na Českomoravské vysočině, osaměle a mimo hlavní literární proudy, navštěvován jen svými přáteli. Jeho **poezie katolického směru** se pohybovala v prostoru křesťanského myšlení a přírodní **lyriky**.

Nebyl to však prostor úzký. B. Reynek, poučený francouzským katolickým básnictvím, dosahoval až mystické hloubky a prožitě, opravdové duchovnosti. Značný vliv na něho měl **expresionismus**, příznačný je pro Reynka způsob, jímž zacházel s jazykem a zejména obrazností. Ta je v každé jeho básni a svým způsobem v celém díle jakoby propojena v jeden celek. Reynek byl básníkem neokázalým, nestavícím se na odiv, hledal smysl poezie kolem sebe, v prosté skutečnosti nejbližšího okolí, ale také v námětech biblických či jinak nábožensky založených.

Ve dvacátých letech napsal řadu sbírek. Prvotinou byla knížka **Žízně** (1921), po níž následovaly básně v próze **Rybí šupiny** a **Had na sněhu** (1922, 1924), a opět sbírky veršů **Smutek země**, **Rty a zuby** (1924 a 1925). S více než desetiletou přestávkou vychází **Setba samot** (1936), po ní **Pieta** (1940). Možná že to byl více méně život stranou kulturního dění, co vedlo Reynka k procítěnému, přemýšlivému soustředění a k obrazu krajiny a přírody, za nimiž však vždy vyvstávaly základní otázky náboženského cítění světa.

Básníková poválečná tvorba (např. **Sníh na zápraží**, **Podzimní motýli**, **Mráz v okně**) vyšla až r. 1969, padesátá léta nebyla z pochopitelných důvodů tomuto autorovi příznivá. Poslední sbírka **Odlet vlaštovek** byla vydána posmrtně nejprve

v zahraničí (1980). Samostatnou, avšak důležitou oblastí jeho tvorby jsou četné překlady, zejména z francouzštiny, např. Paula Valéryho (1871 - 1945, Kouzla aj.).

Pokud budeme číst Reynkovy verše (jejich soubor Básnické dílo u nás vyšel v letech 1985 až 1889), měli bychom si předsevzat, že tak budeme dělat v klidu, soustředění a s velkou pozorností k jeho obrazu a myšlence, zároveň s velkým otevřením sebe sama básníkovu poselství. Jen tak pocítíme, co tento samotářský lyrik v naší **poezii** znamenal.

JAN ROKYCANA

asi 1397 - 1471

Husitský kněz, po přijetí basilejských kompaktát se stal pražským arcibiskupem, v tomto nesmírně důležitém církevním úřadu však nebyl nikdy schválen papežem. Patřil k umírněnější straně podobojí, za krále Jiřího z Poděbrad se snažil všechny vyznavače kalicha spojit, proto vystupoval proti jednotě bratrské, která se mu svým důsledným zastáváním zásad **P. Chelického** zdála nepřijatelná.

Významná byla jeho kázání v Týnském chrámu, z nichž se mnohá dochovala. Tvoří Postilu nedělní a sváteční, jednu z nejvýznamnějších **postil** na sklonku husitství. Rokycana psal i latinské **traktáty** a česky např. Výklad na evangelium sv. Jana. Postila má však z jeho spisů jako doklad doby význam rozhodující.

ROMANCE

Ve 14. a 15. stol. španělská píseň s pevně stanovenou formou ve čtyřveršových **strofách**, přednášená za hudebního doprovodu, námětově čerpající z hrdinských **eposů** o Cidovi. Později od 16. stol. jakákoliv lyrickoepická báseň radostného, spíše zábavného, potěšujícího rázu, příjemná a milá, obvykle s milostnou tematikou. V tomto smyslu přešlo slovo romance i do obecného jazyka (např. prožili spolu „romanci“ u moře apod.).

Někdejší španělská forma romance přestala být postupně závazná, vždy však šlo o lyrickoepickou poezii, přeneseně je v některých případech tento výraz užít v názvu prózy (F. Hrubín, Romance pro křídlovku). Ve své sbírce Balady a romance [Jan Neruda](#) osobitým způsobem některé [balady](#) nazývá romaneci a opačně, jako by tím chtěl naznačit, že radostnost romance a smutek, vyjadřovaný baladou, jsou dvěma stránkami téhož života.

ROMANETO

Výraz, který vymyslel [J. Neruda](#) pro některé [Arbesovy prózy](#). Arbesovo romaneto (dříve psáno romanetto) bylo skutečně originálním typem fantaskní literatury, jenž měl tehdy ve světové literatuře obdobu snad jen v některých povídkách, které psal E. A. Poe (1809 - 1849).

Základní znaky romaneta však jsou jiné a vyplývají z postupu příběhu, který je vždy zahájen jako nevysvětlitelné tajemství, v dalším průběhu děje toto tajemství sílí, působí, ale zároveň jsou činěny pokusy nějak je odhalit. Tyto pokusy se míjejí s účinkem, dokud není nalezeno řešení zcela nefantastické, věcné a rozumové. V romanetu se tak střetávají dvě složky lidského myšlení: magická (= tajuplná) a racionální (= rozumová), v čemž spočívá jeho naprostá mimořádnost v tehdejší literatuře a zároveň projev autorova smyslu pro vnitřní svár lidské psychiky, ve které se sklon k magické fantazii a rozumovému myšlení projevují často proti sobě i souběžně. V naší literatuře na Arbesovo romaneto navazoval např. [J. Weiss](#) aj.

Dodejme k tomu, že i část dnešní [science fiction](#) a [fantasy](#) postupuje obdobným způsobem, část však právě opačně: co se zpočátku zdá rozumově vysvětlitelné (např. selhání moderní techniky apod.), je pak přiřčeno tajemným silám či bytostem, mimozemšťanům, pravěké kletbě apod.

ROMANTISMUS

Navázal na konci 18. stol. a v první pol. 19. stol. na **preromantismus** jako protipól **klasicismu**, usilujícího o co největší dokonalost, uspořádanost, pevná pravidla. Avšak jestliže je něco pevné a uspořádané, je to také neměnné, a právě to se romantikům nelíbilo. Hned ze dvou důvodů. Pevný řád umění i společnosti se jim zdál svazující touhu jedince po svobodě, vlastním rozhodování i vzpouře, a navíc, pevný řád omezoval představivost, vylučoval cokoli mimořádného, nezvyklého, osobitého.

Romantismus se tak zrodil jednak jako společenský protest proti ustálenému pořádku, jednak jako vzpoura jednotlivce, jenž si chtěl žít po svém, jednotlivce, který prožívá až kruté, mučivé napětí mezi sebou a skutečností, onen pocit „rozervance“, připomínaný u nás u Máchy. Obě tato hlediska se ovšem prolínají, jako se prolínala už v hnutí „Sturm und Drang“ (Bouře a vzdor) preromantismu, jako se později projevovala v literárním **anarchismu** našich **buřičů** aj.

Základní romantické střetnutí jedince a světa tak na sebe bralo především podobu nesouhlasu se světem, a tento nesouhlas byl projevován i navenek. Pro romantické básníky bylo příznačné zdůraznění vlastní výlučnosti, neobvyklosti (např. v Čechách měl mladý Mácha bílý plášť s červenou podšívkou, což bylo krajně nezvyklé), ale i zdůraznění touhy po dobrodružnosti a pozoruhodných zážitcích. Ostatně samo slovo „romantismus“ vzniklo z francouzského *romantique* = jako v románu, a román byl tehdy především sledem napínavých a vzrušujících příhod. Romantici pak tyto příhody často toužili zažívat sami, např. G. G. Byron se vydal až do Řecka bojovat proti Turkům, W. Scott o hrdinských bojích alespoň psal romány. Celkově pak romantici milovali vše tajemné, zapovězené či neznámé, v jejich tvorbě se často objevují obrazy noci, hrůz, hradních zřícenin, měsíčního svitu, příšeří atd. atd.

Zjitřelá fantazie patřila k romantismu, romantismus však nemůžeme omezit pouze na tyto osobní sklony jeho autorů. Tak

či onak odrážel už zmíněný pocit zklamání ze světa plného rozporů a nespokojenosti s ním. Romantická **poezie** říkala svým čtenářům, že svět zdaleka není natolik řízen pevným řádem, jak se snaží předstírat, a že je v něm vždy přítomno i něco, co se každému řádu vymyká. V tom přirozeně na romantismus přímo či nepřímě navazovalo a stále navazuje mnoho autorů, kteří se nespokojují s tím, jak se věci zdají na první pohled.

Za jednoho z prvních romantiků je pokládán německý básník Novalis (vl. jm. Friedrich L. Hardenberg, 1772 - 1801, např. *Hymny noci*), kolem něhož se sdružilo více autorů, hledajících svůj ideál ve středověku. Byla to tzv. skupina „modrého květu“, což je motiv z Novalisova románu Heinrich von Ofterdingen (román je i překládán jako *Modrý květ*) a znamená cosi sice nedosažitelného, ale touženého ve světě lidského nepochopení. Návrat k minulosti či jakýsi únik do exotického prostředí byl příznačný také pro další německé romantiky, obracející se často i k **lidové slovesnosti**, mezi nimiž vynikli Friedrich Schlegel (1772 - 1829), Ludwig A. Arnim (1781 - 1831, sborník lid. písní *Chlapcův kouzelný roh*), bratři Grimmové (Jacob, 1785 - 1863, Wilhelm, 1786 - 1859, *Pohádky*), později zejména E. T. A. Hoffmann (1776 - 1822, např. *Ďáblové elixíry*, *Noční příběhy*, aj., psal i **pohádky**). Zcela svébytným autorem byl mezi ostatními Němci Heinrich Heine (1797 - 1856), např. *Kniha písní*, *Nové básně*, **epos** *Atta Troll*, přijímající romantický zájem o přírodu, lidovou poezii apod., ale vymykající se z jednoduchého zařazení dobově revoltujícím charakterem své tvorby, působící u nás na **J. Neruda**.

Jádro vlivu romantismu na evropskou literaturu té doby i další vývoj je ale v Anglii. Byli to především George Gordon Byron (1788 - 1824, např. *Korzár*, *Childe Haroldova pout'*) a jeho přítel Percy Shelley (1792 - 1822, *Královna Mab*, *Vzpousta islámu*, **drama** *Odpoutaný Prométheus* aj., čtená je jeho milostná **lyrika**) a poněkud mladší John Keats (1795 - 1821, např. **mytologický epos** *Hyperion*), kdo vytvořili vyhraněnou představu ro-

mantického básníka a romantické revolty. Už před nimi psal však romantickou poezii William Wordsworth (1770 - 1850, Lyrické balady, Preludium), romantickou **prózu** souběžně s nimi Walter Scott (1771 - 1832, např. historické romány Ivanhoe, Pověst o Montrosovi, Rob Roy aj.), působící i na historickou **beletrii** pozdější. V poezii se Byronova Childe Haroldova pouť se stala jakousi „biblí“ romantismu, ovlivňující celou Evropu.

Např. v Polsku se k romantismu hlásil Adam Mickiewicz (1798 - 1855, Konrád Wallenrod, Pan Tadeáš aj.), v Rusku Michail Jurjevič Lermontov (1814 - 1841, Démon, veršované **drama** Maškaráda, v próze Hrdina naší doby), v Americe je za romantického autora považován oprávněně Edgar Allan Poe (1809 - 1849), prozaik fantaskních, často hororovitých povídek (např. Jáma a kyvadlo, Vražda v ulici Morgue aj.), pokládáných za jedny z prvních detektivek a za počátky **science fiction**, dále např. básník Henry Longfellow (1807 - 1882), autor proslulé Písně o Hiawathovi, kterou do češtiny přeložil **J. V. Sládek**, a básník a **esejista** Ralph Emerson (1803 - 1882, Básně, 1. máj a jiné básně).

Francie, která jinak stála vždy v popředí nových literárních proudů, byla v počátcích romantismu ještě dost ovládaná klasicismem. Romantické prvky vzpoury najdeme u autorů jako byl Francois R. Chateaubriand (1768 - 1848, René, Atala, druhé z obou děl přeložil do češtiny jako první **J. Jungmann**) a Alphonse Lamartine (1790 - 1869, v poezii např. Meditace, v próze Fraziella-Rafael). Vrcholným představitelem, který by sám postačil, aby francouzský romantismus nemohl být nikdy pomínut, byl Victor Hugo (1802 - 1885, v poezii třísvazkový cyklem Legenda věků, v próze romány Chrám Matky Boží v Paříži, Muž, který se směje, Ubožáci, ve starších překladech Bídníci). Z dalších francouzských romantiků je nepřehlédnutelný Alfred Musset (1810 - 1857, např. dramata S láskou nejsou žádné žerty, Španělská stěna, zejména ale román Zpověď dítěte svého věku), u řady dalších se romantické rysy překrývaly rozvojem „balzakovského“ **kritického realismu**.

U nás se přirozeně romantismus nejvýrazněji projevil osobností **K. H. Máchy**, českého „rozervance“ byronovského stylu a básníka, který jako první pochopil jak smysl romantické revolty, tak novost romantického myšlení. Avšak za romantika lze v jiném smyslu pokládat i **J. K. Tyla**, a to právě v tom, v čem byl Máchovi protichůdný. Tyl nenalézal své východisko v romantické vzpouře, ale spíše v **preromantickém** pojetí lidu a lidovosti. U těchto dvou autorů máme co činit se zcela různým pojetím, u Máchy zjevně navazujícím na linii anglickou, u Tyla méně nápadně na německý preromantismus lidové písně, pohádky atd. Ačkoliv oba od sebe odlišuje takřka vše, co si dovedeme představit, jedno, a právě to pro preromantismus i romantismus nejdůležitější, je spojuje: nechť smířit se trpně s věcmi, jak jsou dány.

FRANTIŠEK JAROMÍR RUBEŠ

1814 - 1853

Vystudoval filozofii a práva, byl soudním úředníkem a psal do řady časopisů z poloviny 19. stol., např. do Květů, Vesny, Českých besed aj. V literatuře začínal verši (Deklamovánky a písně, celkem šest svazků, 1837 až 1847), ale nezapomenutelně se zapsal do **prózy** své doby, hlavně novelou **Pan amanuensis na venku** (1842).

Cítil podobně jako např. **J. K. Tyl**; české psaní pro něho bylo způsobem, jímž lze oslovit co největší počet lidí. Proto jsou u něho tak časté humorné povídky, už tehdy se hodně lidí chtělo četbou pobavit a rozptýlit. Na Rubešově humoru je však i s odstupem víc než sto padesáti let pozoruhodné, že nebyl nikterak křečovitý a chtěný. Leckterý dnešní humorista by se z něho mohl poučit, jak to vypadá, když humor a vtip vyrůstají z přirozeného základu, z poznání života, a když nepotřebují ani přehánět, ani podbízet se.

Pan amanuensis na venku je v tomto smyslu dílkem skutečně mistrovským. Laskavým, přátelským, duchaplným a vtip-

ným. Hned po prvních stránkách jako by před námi oživila Ruběšova doba, její ideály i její nešvary, a máme pocit, že autorovi dokonale rozumíme.

RUCHOVCI

V r. 1868 vyšel [almanach](#) Ruch, kolem něhož se shromáždil poměrně obsáhlý počet autorů, který rostl u stejnojmenných almanachů následujících: z původních dvaceti na padesát u třetího. Účastníkům těchto almanachů se říká ruchovci a jejich množství odpovídalo tomu, že program Ruchu byl pro řadu autorů přitažlivý.

V tomto období, po pádu absolutismu ministerského předsedy Bacha, se ukazovaly okolnosti příznivější pro rozkvět české literatury a ruchovci viděli tento rozkvět v posílení pozice literatury vlastenecké, v přímém navazování na [lidovou slovesnost](#) a slovanskou tradici i v udržování a rozvíjení starších literárních forem, hlavně v [poezii](#), jako byl historický [epos](#). Zde nalézali styčný bod s tzv. [národní školou](#) kolem časopisu Osvěta, a často se výraz „škola národní“ používá poněkud nepřesně i pro samotné ruchovce. Ne však nepřesně zcela. I ruchovci totiž měli „národní“ program, který stavěli proti „kosmopolitnímu“ (= „světoobčanskému“) programu [lumírovců](#), a u národní školy kolem Osvěty nacházeli podporu. Navíc často titíž autoři publikovali v Osvětě i v almanaších Ruchu.

Podstata zaměření byla jednou věcí a autorské zázemí věcí druhou. Vskutku významnými představiteli ruchovců byli [J. V. Sládek](#) a [S. Čech](#), dále [E. Krásnohorská](#) (která ovšem patřila i k okruhu Osvěty), [F. Herites](#) a nemnoho dalších. Navíc básnický projev ruchovců, a o ten šlo především, se příliš nelišil od projevu lumírovců, ruchovci i lumírovci zůstali stejně uzavřeni po stránce výrazové i námětové novým světovým uměleckým proudům (což jim o málo později začala vyčítat [moderna](#) všech směrů), [J. Vrchlický](#) i [S. Čech](#) psali básně podobné stavby, mnohdy nadnesené, rétorické a plné gest, směřující k [parnasismu](#), a u obou platilo, že skutečně výrazná, osobitá a umě-

lecky přesvědčivá tvorba se objevuje obklopena množstvím veršů málo básnický prožitých.

Rozdíl byl spíše v látkách a ve snaze uzavírat či otevírat českou literaturu světu, ale i ten se postupně stíral. Přes všechny vzájemné spory se skutečné rozpory mezi ruchovci a lumírovci stávaly ještě méně zřetelné, když se přední ruchovec J. V. Sládek stal redaktorem Lumíra, tj. časopisu „konkurence“, a když svými četnými překlady prosazoval vlastně lumírovský program, takže vposledku jediný „opravdový“ a literárně v popředí stojící ruchovec byl [S. Čech](#).

Nelze se proto divit, že s odstupem času se hovoří o ruchovskolumírovské generaci jaksi jedním dechem. Má to svůj důvod mj. i v tom, že postavit proti sobě program „národní“ a „kosmopolitní“ bylo do značné míry umělé, což už předtím prokázal [J. Neruda](#).

UKOPIS KRÁLOVÉDVORSKÝ A ZELENHORSKÝ počátek 19. stol.

Historie Rukopisu královédvorského („objeveného“ r. 1817) a Rukopisu zelenohorského (o rok později) je tak trochu detektivní případ, který dosud nebyl objasněn do všech podrobností a asi už nikdy nebude.

Šlo o to, že české národní [obrození](#), bráno doslova, mělo a chtělo opravdu „obrodit“ něco, co už tu bylo, starou národní kulturu a literaturu. Jenže památek z oné opravdu staré doby se dochovalo málo, z předkřesťanské žádné, zmínky o ní v [Dalimilově kronice](#) byly přece z druhé ruky, podle vyprávění či pramenů, které se ztratily. Jak by to bylo nádherné mít skutečné literární památky na počátky našeho národa nebo alespoň na počátky křesťanství! Přání se stalo otcem myšlenky a od myšlenky k jejímu uskutečnění padělky nebylo daleko. Třeba říct, že tomu bylo podobně i v jiných zemích, např. ve Skotsku se objevily padělané Básně Ossianovy. U nás tedy oba Rukopisy.

Rukopis královédvorský objevil 16. 9. 1817 [V. Hanka](#) v kostele ve Dvoře Králové a r. 1819 jej vydal tiskem. Obsahuje milostné, lyrickoepické a epické básně s pohanskými a raně křesťanskými náměty. Rukopis zelenohorský byl někým neznámým poslán v listopadu roku 1818 Národnímu muzeu, až dodatečně bylo „zjištěno“ že byl nalezen v klášteře Zelená Hora u Nepomuku.

Královédvorský tvořilo 12 pergamenů (dodnes pečlivě uschovaných v Národním muzeu) a měl vzniknout ve 12. - 13. stol., ale zejména jeho šest epických básní popisovalo dobu ještě starší, Zelenohorský, na 4 listech, měl pocházet dokonce z 9. stol. a obsahuje i báseň Libušin soud. Nadšení nad oběma objevy (kromě nich byly i dva další menší) nebralo mezi a v jejich pravost věřil celý národ, ale i vědci. Jenom [J. Dobrovský](#) vyjádřil pochybnosti o druhém z nich. Teprve koncem 19. stol. vznikl „boj o Rukopisy“ (v popředí s T. G. Masarykem, 1850 - 1937, účastnili se ho dále především jazykovědci, např. Jan Gebauer, 1838 - 1907, historici, např. Jaroslav Goll, 1846 - 1929, lit. historik Z. Vlíček (1860 - 1930), ale také Antonín Vašek, otec [Petra Bezruče](#)) a postupně pečlivý rozbor jazykový, historický i věcný dokázal jejich nepravost.

Zajímavé ale bylo, že např. chemický rozbor jejich pravost potvrzoval. Pergamen pravý byl a počáteční písmena, provedená jako barevné obrázky, také pocházela z doby udávaného vzniku. Vlastně až v nedávných letech se ukázalo, jak to bylo možné. Autoři padělků vzali prostě nějaké staré rukopisy (zřejmě latinské), původní obrázková písmena nechali, ostatní text odstranili a nahradili novým. Ve středověku se tohle dělalo běžně, pergamen byl drahý a takovým rukopisům, napsaným místo odstraněného textu, se říká palimpsest. Padělatelé byli v tomto případě nesmírně vynalézaví tím, že zachovali původní obrázková písmena. Kdo ale byli ti padělatelé?

Dnes se pokládá za nejpravděpodobnější, že byli dva nebo přinejmenším dva hlavní, [Václav Hanka](#) a [Josef Linda](#). Vypadá

to tak, že Hanka psal **lyrické** verše, Linda **epické**. Oba to jistě mysleli dobře, chtěli dát národu velkou, vznešenou a přesvědčivou literární minulost, což se jim nadlouho i podařilo, Rukopisy inspirovaly řadu hudebních skladatelů, např. B. Smetanu, a malířů, mj. M. Alše, náměty z nich jsou využity při obrazové výzdobě Národního divadla aj. Nakonec jim jejich podvod nevyšel, spíše později zpochybnili některé památky, které pravé skutečně jsou. Ale ani Hanka, ani Linda se nikdy nepřiznali, a záhadou dodnes zůstává, zda to skutečně byli oni či jenom oni a jak mohli tehdy svůj čin tak dobře utajit. Vždyť českých vlastenců bylo pár a navzájem se dobře znali, jeden o druhém věděl takřka všechno.

Kromě toho, kdyby své básně publikovali pod vlastními jmény, mohli se v tehdy nově vznikající české literatuře proslavit, v **kontextu** obrozenecké tvorby se Rukopisům přiznává značná umělecká úroveň. V tom, co udělali, bylo tedy i kus sebeobětování. I když na nepravém místě.

RURALISMUS

Literární směr dvacátých a třicátých let spjatý s venkovským způsobem života (lat. rus = pole, venkov, také venkovská usedlost), v letech 1925 - 1930 vydávající svůj časopis Sever a východ, publikující v literární příloze Venkova aj., vyšly i dva ruralistické sborníky (Básníci selství, Tváří k vesnici).

Autoři tohoto zaměření pociťovali problémy člověka 20. století, který se často nedovedl vyrovnat s městskou civilizací, rozpadem dřívějších společenských i rodinných hodnot, ztrátou pevných jistot, náboženství apod. Šlo však zároveň o reakci na světovou hospodářskou krizi, na sociální bídu dělnictva, které v jejím důsledku masově ztrácelo zaměstnání. Východiskem byl pro ruralisty „návrat k půdě“, venkov a jeho tradice, v nichž jsou spolehlivé a neměnné pracovní cykly podle čtyř ročních dob, v nichž člověk za sebou vidí výsledky své neodcizené práce, když zorá pole a zaseje zrna, ze kterého vzejde obilí. Rura-

listické navazování na **venkovskou realistickou** prózu bylo spíše nepřímé, ale v povědomí mnoha čtenářů přirozené, ruralisté se sami často odvolávali např. na **J. Holečka**, **J. V. Sládka** aj.

Mezi předními ruralisty byli tvůrci silného cítění s venkovskou chudinou, jako např. **J. Čep**, **J. Knap**, **F. Křelina**, **V. Renč** aj. Obecně o nich lze říct, že (s výjimkou autorů okrajových) sociální poměry na venkově neidealizovali, že si často velmi silně uvědomovali dramata a rozpory venkova, lidské tragédie, k nimž dochází mezi „statkem“ a „chaloupkou“, řečeno názvem povídky **V. Hála**. Mnozí z nich naléhavě odhalovali takové neduhy vesnice, jako byla závist, honba po majetku, snaha uchvátit kousek pole jakýmkoliv způsobem, stavění zájmů „gruntu“ nad lidské vztahy atd. atd., silný sociální přízvuk byl vlastní zejména básnický strhující **poezii J. Čarka**. Protože však mnoho ruralistů cítilo katolicky, chápali i tyto stránky venkova jako součást lidského bytí na této zemi z vůle boží, a hlavně, zdály se jim menším zlem než zlořády zmateného velkoměsta.

To jenom přispělo v padesátých letech k jednostrannému odsuzování ruralismu jako „ideologie selství“, jeho zřejmému a účelovému zkreslení. Tvrdé odmítnutí ruralistů mělo za následek, že mnozí z nich (např. **F. Křelina**, **V. Renč**) byli vězněni, jiní nedobrovolně zmizeli z literárního **kontextu**.

RYTÍŘSKÝ ROMÁN, RYTÍŘSKÁ POVÍDKA

Prozaické útvary od 14. stol. a příznačné pro 15. a 16. stol., kdy se mnohé veršované **eposy** a další texty veršované rytířské **epiky** volně převyprávěly **prózou** tak, aby byly čtenářsky přitažlivé pro široké publikum, k němuž nyní díky knihtisku (1445) mohly pronikat.

Předlohami byla především „dvorská“ **středověká literatura**, zejména eposy tzv. francouzského cyklu (např. **Píseň o Rolandovi**), bretonského cyklu (příběhy o králi Artušovi, veršovaná epická skladba **Tristan a Isolda**, kterou podle pověstí

veršem zpracovala řada autorů, jako první Chrétien de Troyes, 1131 - 1191, jenž také upravil řadu artušovských námětů, např. o Lancelotovi, Percevalovi), španělského cyklu (Píseň o Cidovi), dále antického a byzantského cyklu (příběhy o Thébách, různé podoby **Alexandreidy**, veršované i prozaické příběhy o dobývání Tróje, jež byly zpracováním přiblíženy středověku, např. latinský veršovaný Román o Troji, který napsal v letech 1165 - 1170 Benoite de Sainte - Maure (také Sainte - More) a který byl předlohou pro latinské prozaické znění Quida de Columny Trojanská historie, sklonek 13. stol.), veršovaná německá epika (zejména Píseň o Nibelunzích, ale také např. Parci- val, podle artušovské legendy napsal Wolfram von Eschenbach, 1170 - 1220) aj.

Původně ovšem slovo „román“ znamenalo, že dílo je psáno v národním jazyce, a teprve ve 14. stol. nahrazovala verš próza, a to se značnou libovůlí v zacházení s látkou. Rytířské prozaické romány a povídky ze 14. stol. a později proto se svými předlohami zacházely velice volně, přebíraly z nich to, co bylo zajímavé, a naopak vypouštěly, co bylo příliš spojeno se starším dvorským prostředím středověku a lidovému čtenáři vzdálené. Neznamenají tedy nějaké „převyprávění“ či **adaptaci**, nebo alespoň zdaleka ne vždy, slovo „předloha“ proto nemůžeme brát doslova, nezřídka šlo spíše o podněty, nápady, dílčí epizody apod. Nově vznikající prozaické útvary byly určeny pro širší publikum než někdejší veršovaná epika a počínaly si podle toho.

Staly se tak jedním z prvních případů **konzumní (triviální) literatury** a objevovalo se v nich takřka vše, čeho si čtenář žádal: dobrodružství, hrdinské činy, statečnost a čest, bitvy, turnaje, rytířské chování k dámám i milostné zápletky, oddanou lásku a manželské nevěry, milostné trojúhelníky, úkladné zločiny, složité dějové zápletky, záměny osob, cizí kraje s netušenými rostlinami, zvířaty, nestvůrami, bestiiemi, obry,

draky apod., které hrdina románu po jistých obtížích hravě porážel, atd.

Nejslavnějším rytířským románem už v pravém slova smyslu je zřejmě čtyřsvazkový Amadis Waleský, jehož prvé tři díly podle starších pramenů převyprávěl a čtvrtý napsal Španěl Ordones de Montalvo (zemř. asi 1505), celkově se postupně Amandis rozrostl na 20 svazků (česky byly převyprávěny tři). Rytířských románů a povídek bylo však takřka nepřehledné množství. Jejich oblibu a čtenářské rozšíření **parodoval** Miguel de Cervantes (1547 - 1616) ve svém proslulém díle Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha, k některým rysům rytířského románu se později vrátili autoři dobrodružného historického románu, např. Walter Scott (1771 - 1832, Ivanhoe, Pověst o Montrosovi, Rob Roy aj.).

V této souvislosti nemůžeme nepřipomenout i dva typy románu, související s rytířským románem námětově někdy více, někdy méně a někdy vůbec ne.

Byl to tzv. pastýřský román (zvaný také pastrální, lat. pastoralis = pastýřský), který navazoval na antické předlohy bukolické (řec. bukolikos = pastýřský) **poezie** a pastortální **drama** a který byl převážně milostným či erotickým příběhem umístěným do prostého života ve volné přírodě. Pastýřské romány byly časté ve Španělsku a Portugalsku, psal je např. M. Cervantes (Galatea), Lope de Vega (1562 - 1635, Arcadia), Luís de Camões (1524 či 1525 - 1580) aj., ve Francii Pierre de Ronsard (1524 - 1585, Eklogy), tyto romány vznikaly i v Anglii a čtenářsky byly vyhledávány celá staletí.

Stejně důležité a u čtenářů trvalé postavení měl tzv. pikareskní román (ze špaň. picaresco = šejdíř), kde hrdinou byl většinou putující dobrodruh, chudřas apod., jehož příběhy se vázaly po sobě jedna za druhou. Tím dal tento román i vznik termínu, označujícímu určitý druh výstavby **prózy**, v níž jednotlivé příhody jdou po sobě v prosté řadě, aniž by předchozí výrazněji ovlivnila další a ta následující. Obliba pikareskní

stavby přežívá v **konzumní literatuře** dodnes. Kdysi byla snad nejvyhledávanějším představitelem **pikareskního románu** několikasvazková Historie Gila Blase ze Santillany (česky také Putování Gila Blase ze Santillany), kterou napsal Alain Le Sage (Lesage, 1668 - 1747), dále Kulhavý ďábel téhož autora.

U nás se z česky psané rytířské prózy dochovalo poměrně málo, např. prozaické vyprávění o Alexandru Velikém, vycházející látkově z veršované české **Alexandreidy**, dále **Bruncvík**, k této literární oblasti řazena bývá i **Kronika trojanská**, která sice látkově čerpá ze starověku, ale vypravěčskými postupy a celkovým duchem do této oblasti zábavné literatury spadá.

KAREL SABINA

1813 - 1877

V mládí přítel **K. Máchy**, později **J. Nerudy** a **V. Hálka**, sám stojící u zrodu skupiny **májovců**, autor mnoha literárních statí, kdysi přední český protirakouský publicista a novinář, účastník revolučního roku 1848, odsouzený r. 1849 k trestu smrti, změněnému na 18 let žaláře, z něhož byl propuštěn po amnestii v r. 1857. Redaktor Pražských novin, České včely, Slovana aj., přispíval do Národních listů, Pokroku, Svobody, Pražského deníku a dalších listů. R. 1872 však zmizel náhle z českého kulturního života a víc se do něj nevrátil. Ani mluvit se o něm nemohlo a místo jeho jména se dlouho na plakátech Prodané nevěsty objevovaly jen iniciály K. S. Jak se to stalo? Sabina byl usvědčen jako konfident rakouské policie a čeští vlastenci se ho zřekli. Zemřel v bídě a zapomnění.

I jeho dílo muselo dlouho čekat na uznání, vlastně až do počátku 20. stol. Podstata Sabinova významu spočívá ovšem v pracích literárněkritických (souborně Články literárně dějepisné, 2 svazky), v jeho neobyčejně bystrém a vnímavém posuzování tvorby i uměleckých osobností od třicátých do počátku sedmdesátých let, např. v prvních opravdu zasvěcených stu-

diích o Máchovi (Úvod povahopisný, Vzpomínka na K. Hynka Máchu) a v článcích o divadle, napsal také nedokončený Dějepis české literatury staré a střední doby. Do **poezie** zasáhl svým **debutem** Básně, napsal i několik divadelních her.

V **proze** zřetelně a vědomě navazoval na Máchův **romantismus**, nejúspěšněji v povídkách (**Hrobník**, Msta, Vesničané), obsáhleji v románu z poloh **historické prózy** (Obrazy XIV. a XV. věku, 1844). K prožité skutečnosti se obrátil několika romány zachycujícími náladu v české společnosti před r. 1848 (Synové světla, Na poušti) a zejména svědectvím svého pobytu v olomoucké věznici (román Oživené hroby, 1870). Byl autorem **libret** ke Smetanovým operám Prodaná nevěsta a Braniboři v Čechách, k opeře V studni V. Blodka aj. Přečíst si dnes jeho povídku znamená uvědomit si, že máchovský romantismus zapustil hlubší kořeny, než bychom si možná mysleli, a že Sabina nejen jako kritik, ale i jako prozaik má v české literatuře své místo.

SATIRA

Obecně posměch, výsměch, zesměšnění. Satira se může objevit ve všech sférách umění, vždy ovšem předpokládá, že je znám předmět, který je zesměšňován, jinak se přirozeně míjí účinkem a v nejlepším případě je přijímána jako cosi veselého a legračního.

Předmětem satiry může být cokoliv: nějaká lidská vlastnost, považovaná za špatnou, názor, ideologie, náboženství, politické hnutí či zřízení apod., ale také určitá konkrétní osoba nebo událost. Míra tvrdosti, výsměšnosti satiry je proměnlivá: hovoří se o satirě „úsměvné“, jaksi chápavé a jenom jakoby lehce naznačující, oč jde, dále o satirě „břítke“, která je tvrdší, ale také o satirě „bojovné“, která je až nelítostná. Příliš útočná satira ovšem už zřídka může udržet to, co je pro ni nutnou součástí, tj. humornou nadsázku. O „hořké“ satirě se hovoří tehdy,

jestliže její autor dává najevo, že věci jsou, jak jsou, a že se na nich beztak nic nezmění.

Ve starověké literatuře měla satira původně básnický tvar, ale už ve staré řecké komedii se objevily satirické rysy, zejména u Menandra (343 - 291 př. Kr., např. Takový protiva, Čí je to dítě?). V římské literatuře čerpají z tradice satirické poezie zejména **epigramy**, jaké psal Říman Marcus Valerius Martialis (asi 40 - 104 po Kr.), z divadelní tradice se rozvinula satirická **komedie** (Titus Maccius Plautus, 254 - 184 př. Kr., Chlubivý voják, Komedie o hrnci aj.; také další autoři, např. Publius Terentius Afer, 185 - 159 př. Kr., Tchyně, Kleštěnec), směřující k výsměchu lidským slabostem.

Ve **středověké literatuře** byly právě satirické hry velmi časté, a to z jednoho prostého důvodu: satiru tak bylo možno předvádět i publiku, které by si ji nedovedlo přečíst. Satirická divadelní hra pak procházela dějinami až do současnosti, psal ji samozřejmě W. Shakespeare (1564 - 1616, satirické prvky najdeme snad ve všech jeho veselohrách), psali ji např. Molière (vl. jm. Jean-Baptiste Poquelin, 1622 - 1673, např. Lakomec, Tartuffe, Měšťák šlechticem, Misanthrop aj.), Pierre Beaumarchais (1732 - 1799, např. Lazebník sevillský, Figarova svatba), Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809 - 1852, Revizor), Oscar Wilde (1854 - 1900, Jak je důležité mítí Filipa), ale svým způsobem i George Bernard Shaw (1856 - 1950, Pygmalion a další hry) a mnozí jiní. V zásadě bychom mohli říct totéž, co u Shakespeara: téměř každá komedie má satirické rysy, všimneme si jich i např. v takových hrách, jako jsou u **Tyla** Čert na zemi, u **Stroupežnického** Naši furianti apod.

Do **prózy** pronikala satira také poměrně brzy, proslavený je římský román Satiricon (Gaius Arbiter Petronius, 1. stol. po Kr.). Zejména v **renesanci** se stávaly nositeli satiry často tzv. „pamflety“ a „paskvily“, tištěné letáky, často však psané i veršem. Byly různého obsahu a většinou se snažily bezprostředně působit na čtenáře spíše v rovině „bojovné satiry“, pro-

to se zejména druhým z nich říká česky i hanopisy. Pamflety si udržely své místo v té či oné formě trvale až do doby nejnovější, zřídka kdy však měly literárně náročnější úroveň.

Naproti tomu se od [humanismu](#) rychle utvářela prozaická satira ve větších literárních formách, psali ji např. Francois Rabelais (asi 1494 - 1553, Gargantua a Pantagruel), Erasmus Rotterdamský (1466 - 1536, Chvála bláznovství), později Jonathan Swift (1667 - 1745, Gulliverovy cesty), satirická je i známá [parodie rytířských románů](#) Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes, 1547 - 1616). Břítým satirikem byl ve francouzském osvícenství Voltaire (vl. jm. Francois-Marie Arouet, 1694 - 1778), takovéto rysy najdeme i v jeho známém románu Candide.

Od 19. stol. se satira v próze rozvíjí do značné šíře, satirický ráz má např. známý román Charlese Dickense (1812 - 1870) Kronika Pickwickova klubu či román Williama Thackeraye (1811 - 1863) Kniha o snobech, v ruské literatuře napsal „hořký“ satirický román Oblomov Ivan Gončarov (1812 - 1891) a Mrtvé duše a satirickou hru Revizor Nikolaj V. Gogol (1809 - 1852), romány Historie jednoho města a Golovlevské panstvo Michail J. Saltykov-Ščedrin (1826 - 1889). Ve francouzské literatuře najdeme satirické prvky u řady autorů, vyznačuje se jimi např. Anatole France (1844 - 1924) v románu Ostrov tučňáků i jinde, v mnoha povídkách je uplatňuje Guy de Maupassant (1850 - 1893) aj. Německá próza byla na satiru chudší, najdeme ji spíše v politicky satirických verších Heinricha Heina (1797 - 1856) a v jeho eposu Atta Troll, proti všedním lidským nešvarům je obrácena satira v divadelních fraškách, které psal Rakušan Johann Nestroy (1801 - 1862) atd. atd. V americké próze je patrné satirické zaměření u několika autorů, jako jsou např. Francis Bret Harte (1836 - 1854, povídkář) a především Mark Twain (vl. jm. S. L. Clemens, 1835 - 1910), zejména v románu Yankee na dvoře krále Artuše. Příkladů ze světové literatury 20. století by bylo možno uvést ještě více.

V české literatuře představují starší formy satiry hlavně [Podkoní a žák](#) a [Satiry Hradeckého rukopisu](#), satirické prvky se nedají přehlédnout u [Smila Flašky z Pardubic](#), dále u [Kocmánkových interludií](#) a ještě dříve, ve 14. stol., v [Mastičkáři](#). V novodobé tvorbě je přirozeně jedním z prvních a nejznámějších satiriků [K. Havlíček Borovský](#). Satiru v poezii najdeme v ojedinělých básních [J. Vrchlického](#), velmi často u [J. S. Machara](#). Příznačná byla pro „buřiče“, nejvíc pro [F. Gellnera](#) a [J. Haussmanna](#). Světovým satirikem se stal [J. Hašek](#), v próze nám neuniknou výrazné prvky úsměvné satiry u [K. Poláčka](#), satiricky zaměřil román Pán světa [E. Vachek](#). Na divadelních prknech dosáhli bezpochyby vrcholu satirického mistrovství [J. Voskovec](#) a [J. Werich](#).

SATIRY HRADECKÉHO RUKOPISU

kolem pol. 14. stol.

Někdy bývají nazývány pouze „Hradecký rukopis“ podle místa, kde byly objeveny. Vznikly pravděpodobně v šedesátých letech 14. stol. (podle některých domněnek už kolem r. 1340) a představují jeden z nejzajímavějších dokladů české předhusitské literatury.

Jejich autor není znám, zdá se, že jím byl patrně nějaký kněz, který žil mezi lidovými městskými vrstvami a chtěl na ně působit, ačkoliv se také soudilo, že autorem byl písař na dvoře Jana Lucemburského. Zejména [satiry](#) o řemeslnících a konšelích dávají i dnešnímu čtenáři nahlédnout do tehdejšího každodenního života, a jestliže se tu dočteme např. o okrádání zákazníků, třeba nás napadne, že v něčem se svět za víc než šest set let moc nezměnil.

Především ale asi oceníme sloh těchto satir, který se mnohde přibližuje hovorovému jazykovému projevu, je přirozený, nevyumělkovaný. I z něj poznáme, komu autor své satiry určil a komu chtěl dát příležitost, aby se upřímně zasmál. Podobné veršované satirické skladby byly ve své době velmi oblíbené a

tato obliba trvala hodně dlouho, což ukazuje např. Satira na čtyři stavy, která vznikla až na sklonku 17. stol. či začátkem 18. stol. Satirické verše o řemeslnících a konšelích hrály asi stejnou roli jako koncem 19. a na začátku 20. stol. kabaretní výstupy či dnes některé televizní scénky. Protože ale byly psány ve verších, jež se snadno pamatovaly, můžeme se domnívat, že lidé z nich zvlášť peprné úseky uměli nazpaměť.

SCIENCE FICTION

Science fiction, ustálená zkratka sci-fi, doslova vědecká fantazie, je literární oblastí, u níž se obtížně hledají počátky a kořeny.

Četní autoři pro ně jdou až ke starým řeckým i jiným **mýtům** a k některým pasážím Starého zákona, jiní je spatřují v takových ojedinělých fantastických dílech, jako je román Francise Godwina Člověk na Měsíci (1629) či romány Saviena Cyrana de Bergerac Cesta na Měsíc (1656) a Cesta do Sluneční říše (1662), opět jiní v utopistických představách uspořádání společnosti, jaké psal Thomas More (1478 - 1535, Utopie) a Tomasso Campanella (1568 - 1639, Sluneční stát), nebo např. v díle Jonathana Swifta (1667 - 1745, Gulliverovy cesty) a Voltaira (vl. jm. Francois-Marie Arouet 1694 - 1778, Micromegas). U nás jsou prvky sci-fi shledávány už v pověsti o Golemovi, u **Komenského** v Labyrintu světa a ráji srdce, samozřejmě v **Nerudových** Písních kosmických a v **Čechově** Pravém výletu pana Broučka do Měsíce. Poněkud se přitom ale zapomíná, že sci-fi netvoří jen ono „fiction“, tj. fikce, fantazie, ale i ono „science“, tj. věda. Cyrano de Bergerac ani **S. Čech** neposílali své hrdiny na Měsíc pomocí technického, vědecky zdůvodněného zařízení, nýbrž čirým literárním výmyslem, jaké se objevují např. v **pohádkách** apod. Jestliže se u mytologické fantazie často soudí, že je zkresleným dozvukem např. jakéhosi setkání s mimozemskou civilizací (což se nedá ani potvrdit, ani vyvrátit), pak to určitě neplatí u právě uvedených případů.

Proto asi bude nejpřesnější hledat počátky sci-fi u autora, jenž nás ihned každého napadne a jímž je Jules Verne (1828 - 1905, např. *Cesta na Měsíc*, *Dvacet tisíc mil pod mořem*, *Tajuplný ostrov*, *Vynález zkázy* aj.). Verne byl totiž prvním, kdo programově usiloval o vědecké a technické zdůvodnění svých neobvyklých dobrodružných příhod, a často se připomíná, že předpověděl některé pozdější skutečné vynálezy. Verne tak činil pod silným vlivem celkového rozmachu vědy a techniky v druhé pol. 19. stol. a v hlubokém přesvědčení, že vědecky lze vše vysvětlit, a také, že věda dokáže cokoli. Z tohoto hlediska, tj. z přístupu k vědě jako vysvětlující síle, bychom mohli připojit k zakladatelům sci-fi i romaneta [J. Arbese](#), méně už [prózy](#), které bývají u počátků této literatury obvykle jmenovány a které psal Američan Edgar Allan Poe (1809 - 1849, např. *Jáma a kyvadlo*, *Zlatý skarabeus*). Jsou vypjatě fantastické, ale vědecké zdůvodňování v nich chybí.

Daleko spíše je na místě připomenout jméno Mary Shelleyové (manželky [romantického](#) básníka P. Shelleye), jejíž Frankenstein (1818, tzn. dlouho předtím, než psal J. Verne) uvádí do literatury motiv androida, uměle vytvořeného člověka. Shelleyová navazovala na anglický „román hrůzy“ neboli „gotický román“, tedy první horory (angl. horror = hrůza, zděšení, strach), jaké psal např. Horace Walpole (1717 - 1797, *Otranský zámek*) či Anne Radcliffová (1764 - 1823, *Mysteria*, *Ital* aj.). Shelleyová podobně jako gotický román (zvaný tak podle podtitulu *Otranského zámku*) skutečně obvyklou [romantickou](#) představitost, kterou se v Německu vyznačovaly např. některé prózy E. T. A. Hoffmanna (1776 - 1822, např. *Čarobné elixíry*, *Noční příběhy*), dovedla na sám práh vědecké fantastiky, a hlavně, vložila sci-fi do vínku později často se vracející hrozivost a děsuplnost. Přesto ji můžeme považovat spíše za přechůdkyni vlastní vědecké fantastiky a po Vernovi stojí určitě v popředí jako jeden z jejích skutečných zakladatelů Edgar Bulwer (vl. jm. E.B. Lytton, 1803 - 1873, např. *Budoucí lidstvo*), přede-

vším potom Herbert George Wells (1866 - 1946), zejména svou Válkou světů, dále známými romány Stroj času, Neviditelný a Ostrov dr. Moreaua.

Wellsem se už dostáváme do první pol. 20. stol., kde mezi její klasiky patří zejména Aldous Huxley (1894 - 1963, např. Konec civilizace) a George Orwell (1903 - 1950, Zvířecí farma a román nazvaný letopočetem: 1984). Sci-fi se zároveň už v první pol. 20. stol. stávala oblíbenou **komerční a konzumní literaturou**, velmi bohatou, ale zároveň různorodě vrstvenou. Opakovaně se v ní vracely některé ustálené náměty, např.: dosud neznámá technika, dosud neznámé prostředky komunikace, lékařství, genetiky a všech představitelných oborů lidské činnosti, cestování v kosmu a kolonizace jiných planet, cestování v čase, napadení Země z vesmíru, obludy z vesmíru, postavy šílených vědců a vynálezců či objevitelů, mutanti, androidní roboti, pozemské obludy, psychotronika, parapsychologie a paranormální jevy všeobecně apod. To vše bylo možno literárně zvládnout na úrovni skutečně umělecky přesvědčivé, ale také pokleslé, termín science fiction proto nemá hodnotící význam.

Z autorů první pol. 20. stol. alespoň někteří: Henry Rider Haggard (1856 - 1925, Ona), komerčněji zaměřený Edgar Rice Burroughs (1875 - 1950, např. Po měsíci Marsu, vedle seriálových sci-fi, mj. i autor Tarzana), Edmond Moore Hamilton (1904 - 1977), John Wood Campbell (1910 - 1971, např. Nájezdníci z nekonečna), Luis Senares (1863 - 1939, psal pod **pseudonymem** Noname), ale především Hugo Gernsback (nar. 1884, zejména román Ralph 124C 41 +, v němž téměř přesně popsal pozdější vynález radaru), který je pokládán za „otce science fiction“ v moderním slova smyslu, vymyslel tento název a mj. založil jeden z prvních časopisů sci-fi, Amazing Stories. Podobných časopisů vzniklo pak v USA několik a tam se také nejvíce sci-fi rozšířila. Z ruských autorů vědecké fantastiky zaujal K. E. Ciolkovskij (1857 - 1935, Na Měsíci, Do vesmíru aj.), Alexej

Tolstoj (1883 - 1945, Žena z Marsu), Alexandr Běljajev (1884 - 1942, Hlava profesora Dowella, Člověk obojživelník, Vládce světa).

Sci-fi tedy vznikala i v jiných zemích, ale jejím hlavním domovem byly Spojené státy. V r. 1939 se zde konala první „světová konvence“ fanoušků a od počátku čtyřicátých let se tu science fiction značně rozšiřovala novými autory, z nichž zejména pováleční (jako I. Asimov, A.C. Clarke, R. Bradbury, R. Heinlein, A van Vogt, C. D. Simak, F. Pohl a C. M. Kornbluth, M. Crichton a četní další) jsou překládáni i u nás, hodně byl překládán i polský autor sci-fi S. Lem, ruští bratři Strugačtí a další. Ruská, polská, maďarská i česká sci-fi se značně rozvinuly od let šedesátých, což lze říct o evropské sci-fi takřka všeobecně.

Mezi českými autory před druhou svět. válkou najdeme řadu **prozaiků**, které různě pojaté prvky sci-fi lákaly. Na prvním místě to byl bezpochyby **K. Čapek**, dále **J. Haussmann**, **J. Weiss**, **F. Langer** (Zázrak v rodině), **R. Těsnohlídek** (Vrba zelená), **E. Vachek** (Pán světa) aj. Konzumně byla zaměřená velmi bohatá tvorba J. M. Trosky (vl. jm. Jan Matzal, 1881 - 1961, např. Vládce mořských hlubin, Paprsky života a smrti, Kapitán Nemo, Podobní bohům, Neviditelná armáda, Metla nebes, Vládcové vesmíru a mnoho dalších), ještě více pak Karla Babánka, Karla Hlouchy, Václava Jelínka aj. Poválečná sci-fi u nás pak našla řadu autorů na různých uměleckých úrovních, výrazně ji obohatil a zároveň jí razil cestu Josef Nesvadba (nar. 1926, např. Einsteinův mozek).

JAROSLAV SEIFERT

1901 - 1986

Přední český básník 20. stol., příslušník generace nastupující po první svět. válce jako mohutná vlna **avantgardy**, přinášející do naší **poezie** zcela nové prvky. Byl spoluzakladatelem **Devětsilu**, redaktorem Reflektoru a krátký čas Rudého práva, ve dvacátých letech přispíval do Proletkultu, Tvorby, ReDu, od

počátku třicátých let do Aventina, Kvartu, Listů pro umění a kritiku aj.

Jako řada jeho přátel viděl zpočátku východisko z poválečného zklamání a nedostatku širších společenských perspektiv v komunistickém hnutí. Z KSČ však odešel společně s [J. Horou](#), [M. Majerovou](#), [V. Vančurou](#) i [Olbrachtem](#), [S. K. Neumannem](#) a [H. Malířovou](#) v r. 1929 jako spoluautor dopisu, vyjadřujícího nesouhlas s novým Gottwaldovým vedením. Formálně byli sice vyloučeni, ale sám jejich dopis se rovnal vystoupení, protože nové vedení už žádné diskuse nepřipouštělo. Na rozdíl od některých jiných z těchto sedmi se Seifert už nikdy do KSČ nevrátil, pracoval dále jako redaktor Pestrých květů, Národní práce, po r. 1945 několik let Práce. Jeho rozchod s komunismem byl zásadní a Seifert jej i později několikrát projevil, např. svým televizním vystoupením proti sovětské okupaci v r. 1968, jako předseda Svazu českých spisovatelů v letech 1969 - 1970, podpisem Charty 77 aj. V roce 1984 se stal jako dosud jediný český spisovatel laureátem Nobelovy ceny.

Seifertovy básnické začátky jsou spjaty s [proletářskou poezií](#). Jeho sbírky z počátku dvacátých let, *Město v slzách* a *Samá láska* (1921, 1923), jsou nesený jejím programem, ale více než představa proletářské revoluce se v nich objevuje přirozené lidské citění s dělnictvem a s chudými vůbec, z nichž ostatně básník sám vzešel. Upřímně řečeno, mezi básníky [proletářské poezie](#) v tom nebyl sám. Skutečně revoluční sbírku vydal tehdy jen S. K. Neumann, do jisté míry [J. Hořejší](#), méně přímočaře [J. Hora](#), jinak u většiny básníků hlásících se k proletářské poezii (včetně [J. Wolkeru](#)) mají revoluční ráz spíše ojedinělé básně, celkově je jejich [poezie](#) z počátku dvacátých let nesena bezprostředním sblížením s „lidmi práce“.

J. Seifert sám se ostatně velmi brzy přiklání k [poetismu](#), a to sbírkami *Na vlnách T. S. F.*, *Slavík zpívá špatně* a *Poštovní holub* (1925, 1926, 1929). Toto poetistické období jako by při-

nášelo odpověď na otázky položené už dříve. Východiskem ze společenské i mravní krize doby nemusí být revoluce, ale opojnost nových civilizačních možností, zářivý svět moderní hudby, světél, aut, techniky. Tento svět je s přirozenou bezprostředností vnímán jako skutečné osvobození člověka, jako možnost, aby i pro chudé byla neděle svátkem a aby každý prožíval všechny opojné radosti, jež se mu nabízejí. Netrvalo však dlouho, a Seifert pochopil, že tak jednoduché to není. Rozhodujícím obratem v jeho tvorbě, předurčujícím vlastně další básníkův vývoj i to, jak ho nejvíce zná většina jeho čtenářů, byly sbírky z třicátých let: **Jablko z klína**, Ruce Venušiny a Jaro, sbohem (1933, 1936, 1937).

V nich se mu stalo rozhodujícím bodem hledání skutečných, pevných a nefalšovaných jistot, lidského zázemí. Seifert hledá a nalézá toto zázemí v domově, vzpomínkách na dětství, v prostých věcech, v drobných zážitcích, jež jsou natolik silné, že dávají smysl celému našemu bytí. Toto soustředění k základním pocitům a zážitkům člověka se projevilo i v tvarové podobě jeho poezie. Obrací se k rytmicky vybudované **strofě** a verši, k pravidelné stavbě, rýmu jako nosnému činiteli, volí spíše přímé pojmenování než vrstevnatou obraznost. Jeho básně připomínají písňovou formu a zdánlivě jsou jednodušší než metaforická náročnost značné části tehdejší moderní **poezie**. Je tomu tak opravdu jen zdánlivě. Ve skutečnosti právě tento typ verše vyžaduje nesmírně citlivé, vnímavé zacházení s každým slovem, s každým motivem, ale i s celkovou výstavbou textu.

Především však vyžaduje to, co bylo Seifertovi bytostně vlastní, totiž prožitkovou opravdovost, plné ztotožnění tvůrce s dílem. A tak zatímco část českého básnictví třicátých let byla sice velice artistní, ale prožitkově málo přesvědčivá, Seifert v tomto směru nenechával čtenáře na pochybách. Proto tak jednoznačně vyznívá i cyklus Osm dní (věnovaný památce T. G. Masaryka) a poslední sbírka třicátých let Zhasněte světla (1938), poznamenaná mnichovským diktátem.

Během války a těsně po ní Seifert oslovoval své čtenáře řadou sbírek, které pramenily z velkého ztotožnění s osudem národa a naopak zpětně vedly ke ztotožnění národa s jeho básníkem: Vějíř Boženy Němcové, Světlem oděná, Kamenný most (1940, 1940, 1944) a Přilba hlíny (1945) se staly a zůstaly **poezií** z nejčtenějších.

V r. 1950 vydává svou Píseň o Viktorce, básnickou skladbu, která se tehdy v dobových souvislostech stala předmětem dosti nevybíravých útoků poučnorové kritiky, jakoby jen čekající na vhodnou záminku. Básník byl však už příliš sžit se svými čtenáři, než aby ho bylo možno z naší literatury vymazat jako některé jiné. Sbírka Maminka to o čtyři roky později jen potvrdila.

Přesto však J. Seifert pro dospělé v padesátých letech kromě Maminky nepublikoval. Jistě nebylo náhodou, že i on jako mnoho jiných básníků nalézal své „útočiště“ v poezii pro děti. Ostatně i Maminka vyšla v dětském nakladatelství, kromě ní řada sbírek dalších (Šel malíř chudě do světa, 1949; Píseň domova, 1984; Chlapec a hvězdy, 1956). Teprve od poloviny šedesátých let se mohla veřejnost seznamovat s novou básnickovou tvorbou (Koncert na ostrově, 1965; Halleyova kometa, 1967; Odlévání zvonů, 1967), v níž se obracel k volnému verši, od čtyřicátých let u něho nezvyklému. Seifert těmito sbírkami zahájil své životní bilancování, poznamenané vědomím konečnosti života, ale i touhou po životě a přijímáním života jako největšího daru. Jeho tvorba v tomto smyslu vrcholí sbírkami let sedmdesátých a osmdesátých, Deštník z Piccadilly (1976), Morový sloup (v zahraničí 1977, v Čechách 1981), Býti básníkem (1983), v jiné poloze pak vzpomínkovou knihou Všechny krásy světa (1982).

Mimořádnost Seifertovy osobnosti v české literatuře 20. století není dána jen tím, že získal Nobelovu cenu. Především spočívá v samotném jeho díle, které bylo vždy lidsky upřímné, umělecky přesvědčivé a hledačské. Mimo jiné ale i v tom, že J.

Seifert byl účastníkem vlastně celé doby proměn českého básnictví od **avantgardy** proletářské poezie až do let osmdesátých. Nebyla to vždy cesta lehká a nepostrádala bolestná období. Seifert jí však prošel se ctí a důstojností tvůrčí i občanskou.

KAREL SCHULZ

1899 - 1943

Studoval medicínu, ve dvacátých letech byl členem **Devětsilu** a hlásil se k **proletářské poezii** a k **poetismu**, z Devětsilu byl však vyloučen a přiklonil se ke **katolickému směru**. Zároveň se nadlouho odmlčel, takže jeho dílo lze poměrně přesně rozdělit na dvě etapy s větším předělem.

V první etapě, kdy psal do Rudého práva, Sršatce, Proletkultu, Hosta, Pásma, vydal sociálně laděný román Tegtmeirovy železárny (1922), jenž zůstal celkem bez ohlasu pro svou teozovitost. Po povídkách Sever - jih - západ - východ byl čtenářsky nepochybně zajímavější a také literárně vynalézavější jeho román Dáma u vodotrysku (1926), v němž v polovině dvacátých let rozehrál všechny hlavní rysy poetismu, barvitost scény, obraznost, fantasknost, často jako by předznamenávající **surrealismus**. I zde však, stejně jako v jeho románovém **debutu**, by možná méně bylo více, Schulz měl prostě ve svém mládí sklon brát umělecké programy až příliš doslova.

Až počátkem čtyřicátých let se autorsky projevila jeho druhá vývojová etapa, v této době psal hlavně do Akordu a Řádu. Povídkové **prózy** (**Peníz z noclehárny**, Prsten královnin) prozrazují poučenost prózou **Durychovou**. Chudoba, která byla pro Schulze v prvotině krutý, sociálně nespravedlivý úděl, z něhož měla najít cestu proletářská revoluce, se mu nyní stává jakýmsi darem, zkouškou člověka v jeho přechodném životě. Blahoslavení chudí, neboť jejich jest království nebeské, tato známá věta z Nového zákona, je pro Schulze zásadou, stejně jako

vědomí smrti jako mezníku, jímž tento život končí a začne život jiný.

Zdalo by se, že K. Schulz prostě vyměnil jedno schéma za druhé, až přišla v r. 1942 doslova literární senzace: Kámen a bolest, rozsáhlý, umělecky neobyčejně výrazný, stylově i významově bohatý román, po všech stránkách vyzrálý a strhující svou myšlenkovou hloubkou i obrazovou přesvědčivostí a dějovou pestrostí, jedna z největších českých **próz** onoho desetiletí a literatury 20. stol. vůbec. Mělo jít o prvou část široce komponované **trilogie** o Michelangelovi (Buonarroti Michelangelo, 1475 - 1564, italský **renesanční** sochař a malíř, mj. autor fresek v Sixtinské kapli), z druhého svazku, nazvaného Papežská mše, zůstalo však jen torzo. Autor zemřel dřív, než mohl svůj záměr dokončit.

JOSEF VÁCLAV SLÁDEK

1845 - 1912

Všeobecně známý básník poslední čtvrtiny 19. stol., redaktor almanachu Ruch (1868) a později Lumíra, takže bývá řazen k oběma tehdy vůdčím literárním směrům, k **ruchovcům** i k **lumírovcům**. Po maturitě studoval literaturu, jazyky, přírodní vědy i matematiku, na dva roky však studia přerušil a pobýval v USA, což mu dalo širší světový rozhled a projevilo se i v jeho tvorbě. Působil pak jako profesor obchodní akademie, redaktor, autor a překladatel. Publikoval v Květech, Zvonu, Ruchu, Lumíru, Světozoru, Osvětě, Národních listech aj.

Debutoval uprostřed sedmdesátých let sbírkou Básně (1875), následovala sbírka Jiskry na moři (1880), kde se objevují motivy jeho pobytu v Americe. Obě tato díla jsou naplněna **elegickým** tónem smutku, samoty, nedosažitelnosti životního štěstí. Po nich přišly v letech osmdesátých svazky další, Světlou stopou, Na prahu ráje, Ze života, Sluncem a stínem (1881, 1883, 1887).

I v nich se básník představil jako **lyrik** chmurných životních pocitů, skepse a nejistot, postupně však hledající sebe sama a pevnější opory, jenž by stály proti jeho pochybnostem. Název sbírky Sluncem a stínem ostatně sám vyjadřuje tyto dvě mezní polohy a Sládek si uvědomuje, že skutečnost bytí je někde mezi nimi. Od elegických veršů se stále zřejměji obrací k životu dítěte, už ve sbírce Na prahu ráje a knihami uvedenými níže, ale i k vlastenecké **poezii** a k obrazům venkova, např. ve sbírkách Selské písně a české znělky, Směska, České písně. (1889, 1891, 1892). Jimi jako by rýsoval novou etapu své tvorby, nejvíce zapadající do atmosféry doby a české kultury, a jimi se také stává čtenářsky nejzajímavějším a nejvděčnějším, proto také vedle poezie pro děti o něm vytvářejí nejčastější a nejtrvalejší představu.

Ze čtenářského hlediska jistě působilo i to, že mu zde byl cizí **parnasismus**, že ve svých básních volil často jednoduchou písňovou formu (což se projevilo nezřídka i v názvech sbírek), že dovedl oslovit široký okruh publika. Tento tón básník do jisté míry opouští svou tvůrčí etapou třetí z let devadesátých, sbírkami V zimním slunci, Za soumraku, Léthé a jiné básně. Nyní si klade otázky jaksí obecnější, filozofičtější, pociťuje složitost světa i jeho nové, zejména sociální problémy. Snaží se je však v mezích vlastních sil překonávat svou vírou v život i svou naději v budoucnost.

Podstatnou součástí tvorby J. V. Sládka jsou dvě oblasti, které nelze opominout. Je to jednak jeho už zmíněná poezie s motivy dětství (např. cyklus z knihy Na prahu ráje, který pro děti psán nebyl) či přímo už dětem určená, tj. sbírky Zlatý máj, Skřivánčí písně, Zvony a zvonky. Zde je J. V. Sládek pokládán právem za zakladatele české tradice, k níž se později hlásili např. **F. Hrubín**, **Jan Čarek** a řada jiných. Dále pak je to jeho činnost překladatelská, ze které vynikly především překlady W. Shakespeara (1564 - 1616, z něho převedl do češtiny celkem 33 svazků), Hebrejských melodií G. Byrona (1788 - 1824) a

Písně o Hiawathovi H. Longfellowa (1807 - 1882). Jako první však překládal i Kalifornské povídky F. B. Harta (1836 - 1902) a mnohé autory další. Celkově lze o Sládkovi říct, že patří spolu se [S. Čechem](#) a [J. Vrchlickým](#) do trojhvězdí, které nejvíce charakterizuje českou poezii sklonku 19. století a které také nejvíce vyjadřovalo literární snahy až do příchodu [moderny](#).

SLOHOTVORNÉ (STYLOTVORNÉ) PROSTŘEDKY PRÓZY A POEZIE

Každé literární dílo má své obecné slohotvorné prostředky, dané bezpříznakovou (tj. neutrální, všeobecně vžitou a běžnou) soustavou jazyka, a své slohotvorné prostředky zvláštní. V odborné literatuře se užívá i výraz stylové (z řeckého *stylos* = rydlo) prostředky či styloví činitelé.

Zjednodušeně bychom mohli říct, že je to takové užívání jazyka, které je právě pro toto dílo (či pro tohoto autora) příznačné, přičemž často zvyšuje [expresivitu](#) textu.

V próze sem patří např. stavba věty a souvětí. Jsou autoři, kteří dávají přednost souvětím souřadným, jiní podřadným, delším souvětím často velmi složitým, s řadou vložených vět apod., nebo naopak krátkým větám. Dále sem patří užívání jiných jazykových vrstev než je spisovný jazyk, např. obecné češtiny, slangu, argotu. Za slohotvorný prvek můžeme pokládat také autorův sklon k většímu či menšímu uplatnění dialogů apod. K slohotvorným prostředkům patří i např. střídání časových rovin, užívání tzv. *ich* formy (příběh je vyprávěn v první osobě) nebo *er* formy (ve třetí osobě) aj., srov. [próza](#), její stavba a žánry. Podle slohotvorných činitelů se mnozí autoři „poznají“ i jen z několika stránek textu (např. [K. Čapek](#), [Karel Poláček](#)), někteří autoři však slohotvorné prostředky mění i uvnitř díla v zájmu významového rozlišení (např. [J. John](#) v románu *Moudrý Engelbert*, ale takových případů je mnoho).

V poezii je uplatnění slohotvorných prostředků složitější a mnohotvárnější. Především mezi nimi má důležité postavení

sama volba slov, např. zvýšený výskyt **neologismů** či naopak slov zastaralých, v běžném jazyce neužívaných (např. **V. Holan**), případně slov s výrazným citovým zabarvením apod., či naopak slov záměrně volených z všedního, běžného způsobu vyjadřování. Slohotvorné prostředky tvoří i užívání epitet, míra uplatnění **obrazných pojmenování a tropů** a jejich povaha. Dále např. návaznost na **lidovou slovesnost** nebo vědomě zdůrazněná návaznost na tvorbu jiného básníka, aj., přirozeně i stavba **strofy** a verše, použití rýmů, metra atd. atd.

SOCIALISTICKÝ REALISMUS

Po r. 1917 se v Rusku velmi rychle rozšířily **avantgardní** umělecké směry, zejména **futurismus** (kubofuturismus) v poezii a **konstruktivismus** v architektuře, výtvarné umění se stávalo ve své drtivé většině abstraktní (jinak také nefigurativní). Důvod byl prostý. Mladí tvůrci pojali společenskou revoluci jako cosi, čeho přirozenou součástí je i revoluce umělecká, a rázně odmítli „měšťáckou minulost“, spojovali se v různých skupinách a hnutích. V krátkém období se tak stalo ruské umění v četných směrech součástí celoevropského avantgardního hnutí, v mnohém radikálněji než jinde. Nemělo to však mít dlouhé trvání. Jednak ruské avantgardě chybělo doma sdostatek početné a připravené publikum, v podstatě byla více vážená a známá v zahraničí, a jednak, což bylo hlavní, takto svobodné, ničím nespoutané umění nemohlo a ani nechtělo plnit požadavky „ideových nástrojů“, jež kladlo sovětské státní zřízení.

Od počátku třicátých let byl proto hlásán tzv. socialistický realismus (termín použit poprvé 1932), který měl zobrazit v realistickém duchu skutečnost, avšak zároveň v ní zdůraznit „to nové“, co mělo vést čtenáře k sovětskému přesvědčení a k práci pro sovětský stát. Socialistický realismus představil jako „spojení **kritického realismu** s revolučním romantismem“ známý ruský prozaik Maxim Gorkij (vl. jm. Alexej Peškov, 1868 - 1936, Makar Čudra, Dívka a Smrt, Foma Gordějev, Tři, Matka

aj., **dramata** Měšťáci, Na dně aj.), to však bylo spíše navenek a byla tu zneužita autorita nepochybně významného spisovatele, jenž začínal svými „bosáckými“ prózami zcela jinde a jenž se po r. 1917 ocital často se sovětskou mocí v konfliktních vztazích. Rozhodující roli hrály mimoumělecké zřeteli, zejména osobní Stalinova rozhodnutí a z nich pramenící stranická usnesení (1925: O politice strany v oblasti krásné literatury, 1932: O přestavbě literárních a uměleckých organizací aj., po druhé svět. válce tento tlak dále zesílil působením ideologa A. Ždanova).

Socialistický realismus byl prohlášen za oficiální a jediný způsob literární (avšak i malířské, sochařské a architektonické) činnosti v SSSR, odsouvající celou část významné tvorby do nedobrovolného ústraní (např. A. Achmatovová, 1889 - 1966, Růženec, Bílé hejno aj.; I. Babel, 1894 - 1941, Rudá jízda; M. Bulgakov, 1891 - 1940, Mistr a Markétka aj.; M. Cvetajevová, 1892 - 1941, po r. 1917 žila v Praze, r. 1939 se vrátila do Moskvy, Poema konce aj.; Boris Pasternak, 1890 - 1960, Nad bariérami, Sestra má - život, později Doktor Živago, 1987, Nobelova cena; M. Zoščenko, 1895 - 1958, Veselé povídky aj., příklady by mohly však mnohonásobně pokračovat).

Představiteli socialistického realismu se naproti tomu stali Michail Šolochov (1905 - 1984, Tichý Don, Rozrušená země, u nás je více známý novelou Osud člověka), Nikolaj Ostrovskij (1904 - 1936, Jak se kalila ocel), Anton Makarenko (1888 - 1939, Začínáme žít), Fjodor Gladkov (1883 - 1958, Cement, Energie aj.). Poměrně samostatnou pozici si uchoval Ilja Erenburg (1891 - 1967, Třináct dýmek, Den druhý, Bouřlivý život Lazika Rojtštvance, později Pád Paříže, Tání aj.), i když ani on se normám socialistického realismu nemohl v některých vyhnout zcela; např. v románu Den druhý. V třicátých letech byla ideologie socialistického realismu formálně nesena snahou vytvořit „četbu pro miliony“, ve skutečnosti však nezastřeně agitačními zřeteli. Měla

docela jednoduše oslavovat sovětskou moc a hlásat její správnost, teoretická vysvětlení byla až jaksi dodatečná.

Po válce se v řadě románů tato literatura stávala oficiálním stvrzováním velikosti vítězství, přičemž skutečné a nesporné hrdinství bylo mnohdy nahrazováno frázemi a gesty (Alexandr Fadějev, 1901 - 1956, Mladá garda), nebo byla nabubřelou a spíše směšnou záležitostí (Semjon Babajevskij, Rytíř zlaté hvězdy apod.), silně spjatou se Stalinovým kultem osobnosti.

Jeho smrtí socialistický realismus ztrácel pozice, nastávalo to, co I. Erenburg nazval „táním“. Už koncem padesátých a počátkem šedesátých let se rodila ruská literatura, která je kritická k předchozím obdobím (např. Vladimír Dudincev, 1918, Ne svým chlebem; poema Právem paměti Alexandra Tvardovského, 1910 - 1971, autora Vojáka Ťorkina; nové prózy Konstantina Paustovského, 1892 - 1968 aj., později např. Vasilij Šukšin, 1929 - 1974, Červená kalina, Vladimir Těndrjakov, 1923 - 1984, Lov a řada děl autorů dalších). Tato tvorba už není poznamenána ideologií socialistického realismu či dokonce stojí zcela ostře proti ní, stačí připomenout Alexandra Solženicina (nar. 1918, Jeden den Ivana Děnisoviče, Souostroví Gulag, nositel Nobelovy ceny). Právě na Solženicinovi je však vidět, že nová literatura neměla ani pak v SSSR rovnoprávnou pozici, její autoři byli často nuceni k emigraci a některá díla nemohla vycházet, např. Tvardovského poema byla vydána až r. 1987, kdy už ovšem psala zcela jiná generace ruských autorů.

U nás se socialistickým realismem zabýval např. levicový **literární vědec** Bedřich Václavek (1897 - 1943, kdy zahynul v Osvětimi, věnující se zejména **lidové slovesnosti**, např. Písemnictví a lidová tradice, Český národní zpěvník, dále např. Od umění k tvorbě, Tvorbou k realitě) a brzy jej pojal jenom jako jednu z možných variant realismu obecně, přičemž celkem výstižně postihl jeho mimoumělecké ideové zřetele. Potíží jiných, spíše politických meziválečných příznivců socialistického realismu (většinou nechápajících jeho

skutečnou podstatu jako Václavek) bylo, že těžko hledali autory, naplňující jeho požadavky.

S trochou snahy se našly rysy blízké socialistickému realismu v ojedinělých knihách: v nejslabší **Olbrachtově** próze Anna proletářka, u **Pujmanové** v Lidech na křižovatce, v **Neumannově** sbírce Rudé zpěvy. Už ne zcela právem byl tento výraz vztahován např. na Sirénu **M. Majerové**, která je **sociálním románem**, což znamená podstatný rozdíl. Snaha vydupat ze země „tradici“ českého socialistického realismu vedla po r. 1948 k tomu, že za jeho autory byli prohlašováni celým svým dílem **M. Majerová**, **I. Olbracht** aj., což je zřejmý nesmysl, ale dokonce i **J. Wolker** a **J. Hašek**, k čemuž ani není třeba nic dodávat.

Na počátku padesátých let u nás socialistický realismus „vykvetl“ ve schematismu několika tzv. budovatelskými romány, ale od šedesátých let se stal spíše teoretickým pojmem, o němž se občas pořádaly poněkud rozpačité konference, jenž se však až na řídké výjimky vyhraněným autorským záměrem v tvorbě neprosazoval.

SOCIÁLNÍ ROMÁN, SOCIÁLNÍ LITERATURA

V tomto případě nejde o termín, jenž by postihoval některou uměleckou skupinu, směr či období, přívlastkem „sociální“ je vyjadřována určitá vlastnost širokého rozpětí tvorby, jisté zaměření či jinak to, k čemu se zejména upíná autorův zřetel. Jde tedy o označení tzv. **žánrové varianty**, které má vždy četné přesahy. Můžeme se setkat s výrazem sociální román či sociální literatura (tedy i sociální povídkou atd., ovšem i sociálně citěnou **poezií**), ale také s označením sociální realismus, který tento zřetel zpřesňuje zejména v polohách realistické prózy, případně přímo v rozmezí **kritického realismu**.

„Sociální“ znamená vlastně „společenské“, ale jenom jazykově, ne významově. Je rozdíl mezi sociálním románem a **společenským románem**. Sociální román vznikl ještě před obdo-

bím **kritického realismu** jako zobrazení života a problémů rychle se rozmáhající vrstvy dělnictva ve velkoměstech, převážně žijícího ve velmi tísnivých hospodářských poměrech, ale i u zchudlých středních vrstev. Výrazně se rozvinul v době kritického realismu a **naturalismu** (např. Émile Zola, 1840 - 1902, *Germinal*), v ruském realismu (např. řada próz Maxima Gorkého (vl. jm. Alexej Peškov, 1868 - 1936, Foma Gordějev, *Tři, Matka* aj., drama *Na dně*), ale i v literaturách jiných, např. v USA (Upton Sinclair, 1878 - 1968 *Jatky, Petrolej*, Boston; John Dos Passos, 1896 - 1970, *trilogie USA*, aj.) v německé literatuře (Hans Fallada, 1893 - 1947, *Občánku, a co teď?*,) apod..

U nás byli představiteli sociální prózy už např. **G. Pfleger Moravský**, **M. A. Šimáček**, **J. Arbes** (Štrajchpudlíci), později **A. M. Tilschová**, **K. Schulz** (Tegtmeirovy železárny) **B. Klička** **K. Nový**, **K. Konrád**, **J. Kratochvíl**, **M. Majerová**, **B. Benešová**, **Č. Jeřábek** a řada dalších, sociální problematika byla vůbec v naší literatuře živě pociťována. V různé míře byla sociální atmosféra přítomna prakticky veskrze v české próze **venkovského realismu** a později v nejlepších dílech českého **ruralismu**. Sociální román je díky své velké zobrazovací ploše nejvýmluvnější příležitostí k zachycení problémů, které takováto tvorba sleduje, ovšem sociální literatura je obsáhlejší, jak už tu bylo naznačeno, zahrnuje i kratší útvary **prózy** (nejen povídku a novelu, ale někdy se projevovala i v **soudničkách** aj.) a přirozeně také **poezii**.

Pro české básnictví je příznačné, že se v něm sociální motivy objevovaly nejen u „buřičů“, u **F. Gellnera** aj., nebo v **proletářské poezii**, ale i u autorů jako byl např. **J. Čarek**. Všeobecně lze říct, že sociální zřetel byl silný u četných tvůrců **katolického proudu**, i když přirozeně výklad sociálních skutečností či vztahů se tu lišil od autorů např. levicových.

Proto bylo značně zkreslující ztotožňovat v padesátých letech sociální literaturu se **socialistickým realismem** nebo v ní přinejmenším vidět jakousi předzvěst socialistického realismu (např. v *Siréně* M. Majerové). Pro socialistický realismus

nebyly totiž zajímavé zřetele vskutku sociální, nýbrž ideově agitační. Pravda je, že takové najdeme i v některých sociálních románech meziválečných (např. právě u [M. Majerové](#), dále u [K. Nového](#), [M. Pujmanové](#) apod.), jsou však důsledkem kresby životní reality, nikoliv předem daným cílem.

SONET (ZNĚLKA) A JINÉ FORMY LYRIKY

V lyrické [poezii](#) jsou známé některé ustálené (tzv. pevné) formy, u nichž se původně dodržoval i pravidelný rytmus (metrický verš, metrum = přesně určený rytmus), později často jen [veršové](#) členění [strof](#). Mezi nejznámější z nich patří sonet, česky znělka.

Skládá se ze čtrnácti veršů, obvykle tak, že po prvních dvou čtyřveršových strofách následují dvě strofy tříveršové (tj. $4 + 4 + 3 + 3 = 14$ veršů), někdy však mohou být dvě prvé strofy spojeny, pak jsou spojeny i dvě strofy závěrečné. U rýmovaných sonetů býval rým pravidelný, v novější poezii nemusí pravidelné rozložení dodržovat, ostatně jsou i sonety nerýmované. Podstatné je, že první část sonetu (tj. prvních osm veršů) vyjadřuje určitou myšlenku, pocit, náladu atd., a to často jako otázku, rozpor (např. vnitřní rozpor básníkovy mysli, jeho citu apod.), zatímco závěrečných šest veršů je [pointou](#) básně, shrnutím, odpovědí na otázku, výsledným stanoviskem či poznáním. Přes zdánlivou jednoduchost stavby je sonet dosti náročným básnickým tvarem: nestačí při něm dodržet danou pevnou formu, tvar, stejně podstatné je, jak významově autor zvládne napětí mezi prvými osmi a dalšími šesti verši.

Sonet je proto pokládán právem za útvar v lyrické poezii mistrovský. V [renesanci](#) psali sonety takřka všichni básníci, nejproslulejší z nich Francesco Petrarca (1304 - 1374, sbírka Zpěvník), William Shakespeare (1564 - 1616, Sonety), v sonetech jsou psány i některá obsáhlá básnická díla, v nichž se stává částečně útvarem lyrickoepickým ([J. Kollár](#), Slávy dcera). U nás psali sonety např. [J. S. Machar](#), [J. Vrchlický](#) a další, jen málo-

který básník si sonet alespoň někdy nezkusil. Tento tvar lyriky je však živý dodnes a objevuje se i v **poezii** druhé pol. 20. stol.

Což nelze říct o jiných pevných formách lyriky, s nimiž se setkáváme častěji v poezii starší, např. u **lumírovců** a **ruchovců**, ale i básníků **dekadence**. V novější tvorbě však některé z nich nezřídka užíval **V. Nezval** (např. rondel, rondó a gazel), respekt byl oblíbeným tvarem **J. Hory** a **S. K. Neumanna**, rondó **J. Seiferta** aj. Takže ani ony nenáleží jen minulosti.

Patří mezi ně např. sestina, původně provensálský zpěvný útvar složený ze šesti strof po šesti verších. Balata je složená ze čtyřveršové a desetiveršové strofy. Rondel má tři strofy a celkem dvanáct až patnáct veršů, první dva verše se v něm vždy opakují na konci druhé a třetí strofy. Rondó poskytuje autorovi řadu možností, může totiž mít dvě nebo tři strofy, celkem osm, třináct nebo patnáct veršů, na konci každé strofy se opakuje první verš nebo alespoň jeho začátek, na konci osmiveršového rondó první dva verše, jsou však i další stavby rondó. V celém rondó se dodržují jen dva rýmy, jde tedy o formu dost náročnou a možná právě proto básníky lákající. Respekt je osmiveršový útvar, jehož prvá strofa má čtyři verše s obkročným rýmem, druhá a třetí dva verše s rýmem sdruženým, ritornel je trojverší, v němž se první verš rýmuje s posledním.

Tradiční pevnou formou lyriky je i gazel, původně arabský a perský veršový útvar, mající deset až třicet či pět až patnáct dvojverší, první dvojverší se rýmuje sdruženým rýmem a tento rým se pak opakuje v každém sudém verši. Tercína (tou je např. psána Dantova Božská komedie, srov. **strofa** a verš) je složena ze tří veršů a v následujících tercínách básně se vždy liché verše rýmují se sudým veršem strofy předchozí. Stance se skládá z osmi veršů, prvních šest má střídavý, poslední dva sdružený rým.

Francouzská balada (také se jí říká villonská balada, srov. **balada**) má tři sedmiveršové až dvanáctiveršové strofy a každá strofa končí refrénem, celek uzavírá čtyřveršová až šesti-

veršová strofa, tzv. „poslání“ se stejným refrénem a ve všech strofách se opakují dva až tři rýmy, takže jde také o formu autorsky obtížnou.

Podobně původně pevné formy lyrickoepické, **balada** a **romance**, nejsou už dodržovány tvárně, ale staly se spíše označením pro významové polohy básně.

SOUDNIČKA

Literární útvar ve své podstatě žurnalistický, čerpající z případů projednávaných v soudních síních. Protože však soudničky patřily k zajímavým a čtenářsky vděčným rubrikám novin (zejména mezi svět. válkami), postupně na sebe braly některé rysy **fejetonu**, od novinářské zprávy se u výrazných autorů přesouvaly více k umělecké próze.

Pravá soudnička musela být trochu nadsazená, humoristická a ironická, většinou se týkala drobných, až nevýznamných případů, např. urážek na cti, sousedských sporů, všelijakých krádeží, sňatkových podvodů, manželské žárlivosti, menších ublížení na těle při hospodských rvačkách apod. Soudnička měla především pobavit, rozptýlit, byla svého druhu **satirou** na lidské slabosti a špatné vlastnosti, zároveň v sobě nesla některé prvky **žánrového obrázku**. Proto tématem soudniček nebyvaly obvykle skutečně vážné kriminální případy, jako jsou vraždy apod.

Klasická soudnička v dnešním tisku prakticky zanikla, nedá se směřovat ani s „černou kronikou“, ani s referováním o velkých kriminálních deliktech. V české literatuře bylo několik proslulých autorů soudniček, např. **E. Bass**, **K. Poláček**, **R. Těsnohlídek**, kteří své soudničky vydávali i knižně. Jako soudničkař vynikl i František Němec (1902 - 1962, svazek Soudničky aneb Loučení s Rokřstem).

ANTONÍN SOVA

1864 - 1928

Básník a prozaik, jeden z těch, kteří podepsali manifest České moderny (dalšími byli např. V. Mrštík, F. X. Šalda, O. Březina, J. S. Machar), přední představitel generace devadesátých let (tj. autorů, kteří v této době vstupovali do literatury). Pracoval v kanceláři Ottova slovníku naučného, později na magistrátu, posléze byl jmenován ředitelem Městské knihovny v Praze. Psal do Lumíru, Světozoru, Zlaté Prahy, Moderní revue, Rozhledů, České kultury, Nového kultu, Června, Cesty, Rozprav Aventina aj.

A. Sova bývá někdy označován za „zakladatele české lyriky“, což je míněno ovšem do značné míry obrazně. Má tím být vyjádřeno, že se ve své **poezii** zprvu **impresionistické** a později **symbolistické** zvlášť vyhraněně a vnímavě obrací k nitru člověka, k jeho psychice, pocitům, náladám, a z pozice lyrického mluvčího je vyjadřuje s krajní bezprostředností a upřímností. Sova vskutku dovedl působivě to, co je podstatou každé **lyriky**, totiž „otevřít sebe sama“ čtenáři, odkrýt před ním své vlastní vidění. Po **debutu** Realistické sloky (1890) jsou to básnickovy sbírky z devadesátých let, Květy intimních nálad, Z mého kraje (1891, 1892) kde mistrným způsobem zachycuje prchavé okamžiky dojmů z přírody, často plných smutku, stesku, jako by ho samy tyto dojmy vedly k podstatným životním otázkám.

Ty převládly v Sovových sbírkách dalších, např. Soucit i vzdor (1894), Zlomená duše (1896) a Vybouřené smutky (1897), kde se přiklání k **symbolismu**, nikoliv zcela vzdálen O. Březinovi. Ale protože u něho je vždy prvotní prožitek, zůstává i Sovův symbolismus více ukotven v přímé citovosti, zejména ve sféře milostné lyriky, objevující se ve sbírkách psaných po přelomu století, zejména Ještě jednou se vrátíme (1912), ale už před touto sbírkou Dobrodružství odvahy (1906), Lyrika lásky a života (1907). Právě ty se staly pro čtenářský obraz Ant. Sovy zvlášť významné svým vnitřním napětím lidského vzrušení a

lidské nenaplněnosti životní touhy. Po nich Sovův symbolismus vrcholí ve sbírce Žně (1913) a jakéhosi sjednocení dosahuje básníkův obraz ve sbírce Zpěvy domova (1918), reagující na první svět. válku. Spojení básníka se světem a rodnou zemí, které Zpěvy domova vyjadřují, je mu východiskem i pro jeho básnické sbírky další, např. Jasná vidění, Naděje i bolesti, Drsná láska (1922, 1922, 1924), psané už v letech dvacátých, pro jeho **poezii** životního usmíření, vyrovnanosti a klidu. Sovův lyrysmus, u tohoto autora neodmyslitelný, pronikal i do jeho knih **prozaických**, ať šlo o povídkové soubory nebo romány (Ivův román, Výpravy chudých, Tóma Bojar).

A. Sova patřil už na přelomu století, ale i v letech dvacátých, k nejčtenějším českým básníkům. Představoval výrazný krok od **ruchovsko lumírovské** tradice, svou upřímností dovedl čtenáře oslovit způsobem, který lze vzdáleně přirovnat s oslovením **Seifertovými** básněmi později. Avšak nejen že patřil k nejčtenějším. Nebude asi nadsázkou, když řekneme, že Sova byl ve svém čase vskutku tím pravým básníkem pro tehdy střední generaci čtenářů, kterým S. Čech už připadal zastaralý, ale pro něž se **avantgarda** zdála „bláznivá“ a ve své volné obraznosti vzdálená.

A. Sova byl „čitelný“, jeho vroucí citové zaujetí např. pro přírodu dovedlo oslovit. Tento autor si **z impresionismu** odnesl velký dar nejen impres (tedy dojmy, pocity) vyjadřovat, ale také probouzet. Leckdo si právě nad Sovovými verši náhle, a možná k vlastnímu překvapení, uvědomil, že jeho život není složen jen z každodenního koloběhu, ale že kdesi na dně duše má ukryty i jakési hodnoty, tužby, sny. Velice často byl později Sova právě pro tuto svou působivost oceňován autory nových generací, kteří už psali jinak než on sám. Bylo by škoda, kdyby jeho citová vroucnost nenašla svého čtenáře i dnes a kdybychom si Antonína Sovu zařadili jenom do literární historie.

SPIRITUÁLNÍ PROUD

V tomto případě nejde o žádnou vyhraněnou uměleckou skupinu či směr, ale o spíše pomocné označení blízkosti těch básníků, kteří v meziválečných letech kladli do popředí významosti svých veršů duchovní hodnoty či základní životní pocity konečnosti bytí, prožitek smrti jako lidského konce, vnitřní zápasy protichůdných pocitů, převahu nejistot nad jistotami atd.

Také bychom mohli říkat prostě „duchovní“ poezie (lat. spiritalis = duchovní), a přirozeně si ihned uvědomíme, že pevně stanovit hranice spirituálního proudu není možné. Duchovní hodnoty nepochybně zastávali i básníci, kteří ke spirituálnímu proudu řazení nebývají, ve velmi výrazné míře např. [surrealisté](#). O duchovní hodnoty člověka jde ovšem i v takových knihách, jako je [Seifertova](#) sbírka Jablko z klína, která společně s jeho sbírkou Ruce Venušiny bývá k tomuto proudu řazena jen někdy.

Jestliže se tedy hovoří o spirituálním proudu, jsou tím míněni především ti básníci meziválečných let a let po druhé svět. válce, kteří především v základních otázkách lidského bytí buď patřili k autorům [katolického směru](#), jakými byli např. [J. Deml](#), [J. Zahradníček](#), [V. Renc](#), [B. Reynek](#), nebo kteří k nim bezprostředně nepatřili, neboť nesdíleli jejich náboženské přesvědčení, pouze s nimi častěji společně publikovali (např. v časopisech Akord, Listy pro umění a kritiku, Tvar) a byli jim blízcí i svým uměleckým výrazem. Platí to zejména o [J. Horovi](#), [F. Halasovi](#), [V. Holanovi](#), [V. Závadovi](#), [F. Hrubínovi](#), i když jistě ne u všech ve stejné míře, a hlavně nikoliv v celku díla, nýbrž spíše v určitém období jejich tvůrčího vývoje.

Snad nejpresněji postihneme spirituální proud nikoliv jmény autorů (protože nikoliv každý, jak je patrné z uvedených jmen, u něho setrval v celé své tvorbě), ale obrazným vyjádřením, které bylo použito v souvislosti s tímto básnictvím: Poezie smrti, ticha a času.

SPOLEČENSKÝ ROMÁN

Tzv. „společenský román“ je termínem pro [žánrovou variantu](#), a podobně jako v jiných podobných případech (např. [sociální román](#)) nemá přesně vymezené hranice. Koncem 19. stol. a mezi oběma světovými válkami býval románem se širším záběrem dění ve společnosti, většinou i v delším časovém rozpětí děje, často, i když ovšem ne vždy (a u nás téměř nikdy), se zobrazením tzv. „vyšších“ vrstev.

Od Balzakových dob v sobě nesl i silný zřetel [kritického realismu](#), v nových polohách si obvykle svou kritičnost udržoval i nadále. Jako příklady společenského románu po období kritického realismu můžeme připomenout díla, jež psal Thomas Mann (1875 - 1955, např. Buddenbrookovi, Kouzelný vrch), Hans Fallada (1893 - 1947, Vlk mezi vlky), Lion Feuchtwanger (1884 - 1958, [trilogie](#) Čekárna: Úspěch, Oppermannovi, Vyhnanství), Theodor Dreiser (1871 - 1945, Americká tragédie), Sinclair Lewis, (1885 - 1951, Babbit, Továrník Dodsworth), Francis Scott Fitzgerald (1896 - 1940, Velký Gatsby), zvláště příznačným autorem je John Galsworthy (1867 - 1933, Sága rodu Forsytů) aj. Patrné ovšem je, že příkladů bychom mohli uvést bezpočet. Některé uvádíme i v jiné souvislosti, srov. [realismus](#).

Vlastně každý široce založený román s početnými lidskými osudy, výrazným dějovým prostředím a událostmi, jež přesahují hranice jednotlivce a vztahují se k širšímu obrazu doby, je románem společenským. Proto je třeba důsledně odlišit takovouto uměleckou tvorbu od faktu, že se stejného označení často užívá čistě komerčně pro [konzumní literaturu](#) předkládající méně náročnému publiku líbivý obraz života v panských sídlech, v bohatých palácích či vilách, s drahými automobily, šampaňským, kaviárem, šperky a příjemnými zážitky, do nichž by mohl čtenář promítat sebe sama. Dnes ale častěji divák než čtenář, protože tato tendence sílí v různých televizních seriálech typu Dallasu, Esmeraldy apod.

U nás mezi autory umělecky významných společenských románů můžeme počítat např. [A. M. Tilschovou](#), [J. Johna](#), [J. Havlíčka](#), [K. Čapka](#), [V. Vančuru](#), [E. Hostovského](#), [K. Nového](#), [V. Martínka](#), [V. Mrštíka](#), [J. Mahena](#), [K. J. Beneše](#), [K. M. Čapka Choda](#), [K. Poláčka](#), [M. Pujmanovou](#) a řadu dalších. Znovu však musíme připomenout, že každé takovéto určení je ovšem jen přibližné jako u všech tzv. [žánrových variant prózy](#).

V tomto vyhraněném případě je však dobře uvědomit si zásadní rozdíl mezi skutečnou povahou „společenského románu“ (i když ji nelze vymezit zcela jednoznačně) a užíváním přívlasktu „společenský“ ve zcela jiných souvislostech [konzumní literatury](#).

SPOR

Oblíbený tvar středověké veršované epiky, který se objevoval často i v literatuře [humanistické](#) a u nás v literatuře doby husitské. Podstata sporu (či také sváru) spočívá v tom, že dvě strany spolu vedou rozhovor, v němž každá zastává jiný názor, takže jedna vyvrací tvrzení druhé a naopak.

Kořeny tohoto literárního útvaru musíme hledat na středověkých univerzitách, při tzv. disputacích. Při nich stáli dva učenci proti sobě, každý z nich vznášel své argumenty, a posluchači pak posuzovali, kdo lépe obstál, ten také v disputaci vítězil. V literární podobě sporu ovšem většinou autor stojí na jedné straně, mohli bychom říct, že „hraje za jedno mužstvo“. Opačná strana proto často vznáší některá tvrzení jen proto, aby je mohla strana sporu, které autor víc přeje, co nejnáze vyvrátit.

Zdálo by se, že forma sporu nejlépe vyhovovala náročným dílům, kde opravdu šlo o zaujetí stanovisek k závažným otázkám právnickým, náboženským, filozofickým, politickým apod. V české literatuře tak tomu bylo např. v díle [Ctibora Tovačovského z Cimburka](#), jehož Hádání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jich (1467) bylo psáno jako [alegorická](#) skladba, jež měla vyjádřit převahu kališnické šlechty nad katolickou, spis

byl věnován Jiřímu z Poděbrad. Také už dříve husitské **Hádání Prahy s Kutnou Horou** mělo zřejmě vzdělaného autora, který prošel univerzitou, stejně tak **Tkadleček**, vzniklý krátce po r. 1400. Avšak veršovaná skladba **Podkoní a žák** z konce 14. stol. či Svár vody s vínem dokazují, že zejména jako satira nebo prostě zdroj pobavení byl tento literární útvar užíván už ve středověku i v tvorbě se zaměřením k širšímu lidovému publiku.

STAROSLOVĚNSKÁ LITERATURA

Středověká literatura byla podmíněna jazykem, jenž byl už natolik bohatý, aby jím bylo možno vyjadřovat nejen to, co vyžadoval běžný mezilidský styk. Šlo především i o náročnější myšlenky, složitější představy a pojmy, které s sebou literární tvorba přinášela, v té době zejména myšlenky a představy křesťanské víry, šířící se Evropou.

Dnes se nám to zdá samozřejmé, ale tehdy to tak samozřejmé nebylo. V západní i střední Evropě převládala literatura psaná latinsky, latina byla jazykem vzdělců, jimiž tehdy byli výhradně kněží, a také jazykem úředních dokumentů všeho druhu. Latina byla literárně vysoce rozvinutá, její užívání mohlo navazovat na tradici starověkého Říma, jehož přechod od pohanství ke křesťanství byl po dlouhém pronásledování křesťanů uzákoněn za vlády císaře Konstantina (306 - 337) ediktem milánským (315). Koncem 4. stol. také vznikl úplný latinský překlad bible, tzv. Vulgata, v latině byly psány první legendy, církevní texty aj. Po Evropě se tedy šířilo křesťanství zejména latinským jazykem, jenomže to zároveň znamenalo i zesílení moci tehdejší východofranské říše.

Takovému tlaku se chtěla bránit Velkomoravská říše, proto kníže Rostislav požádal r. 862 byzantského císaře Michala III. o vyslání křesťanských kněží, kteří by tomuto tlaku mohli čelit zavedením liturgie (= bohoslužebné obřady, náboženské úkony) v národním jazyce. Ani to však nebylo tak jednoduché. Ve východní římské říši (v té době už byla někdejší Římská říše

rozdělena na dvě, západní a východní), tj. v Byzanci, byla církevním jazykem řečtina, a té by beztak na Velké Moravě nikdo nerozuměl.

Oba křesťanští věrozvěstové, kteří přišli v r. 863, tj. Konstantin (827 - 869, později přijal klášterní jméno Cyril) a jeho bratr Metoděj (zemř. 885) převzali proto jako církevní jazyk Velké Moravy tzv. staroslověňštinu (také nazývanou starou církevní slovanštinou), což bylo původně slovanské nářečí v okolí místa, odkud přišli, tj. Soluně. Ke staroslověňštině vytvořili na základě řeckého písma písmo vlastní, hlaholici, později zjednodušenou na cyrilici, která je dodnes základem písma v mnoha slovanských zemích (např. ruské azbuky). Konstantin a Metoděj s sebou přinesli některé náboženské spisy, přeložené do staroslověňštiny, např. části bible, bohoslužebné texty aj., a jejich přítomnost na Velké Moravě měla značný úspěch. Konstantin se stal biskupem, na Moravě vzniklo arcibiskupství a Metoděj byl jmenován arcibiskupem. Tento úspěch byl však velmi krátký.

Po Metodějově smrti a pádu Velké Moravy počátkem 10. stol. byli jeho žáci vypuzeni a během 11. stol. i u nás převládla liturgie latinská, ale s ní přirozeně také latinsky psaná literatura. V Čechách byl posledním sídlem staroslověnské liturgie Sázavský klášter, v jehož čele stál delší čas opat Prokop. I tento klášter však během 11. stol. zanikl. Staroslověnské obřady byly sice obnoveny v klášteře Na Slovanech za Karla IV., který jej založil, ale to už nemělo velký vliv, protože vedle církevní latiny se objevovaly texty přímo v češtině.

Ze staroslověnských památek mnoho nezůstalo, známý je [Proglas](#), [Život Konstantinův](#), [Život Metodějův](#) (tj. tzv. [panonské legendy](#)), [Život knížete Václava](#), Druhá staroslověnská legenda o sv. Václavu, tzv. mladší, vzniklá podle latinské předlohy tzv. [Kristiánovy legendy](#). Je jisté, že staroslověnských textů bylo na Velké Moravě i v Čechách více, ale nedochovaly se.

ANTAL STAŠEK

(vl. jm. Antonín Zeman)

1843 - 1931

Občanským povoláním advokát (větší část své praxe provozoval v Semilech), **prozaik**, čerpající látkově především z východočeského venkova, který důvěrně znal. Otec **I. Olbrachta**, přispíval do Květů, Osvěty, Zlaté Prahy aj. Ačkoliv **debutoval** verši a i pak vydal ještě tři knihy básní, jeho skutečným vstupem do literatury byl koncem sedmdesátých let román Nedokončený obraz (1878), zejména však v polovině devadesátých let povídkový soubor Blouznivci našich hor (1895).

V něm se projevil jako autor, který na půdorysu **venkovské prózy** dovede vystavět přesvědčivé obrazy lidského života a jít pod vnější, jevovou vrstvu skutečnosti. V tomto svazku, podobně jako v některých dílech **T. Novákové**, vystupuje zvláštní atmosféra východočeského venkova, v němž vedle těžkého každodenního boje o obživu hraje významnou roli cosi, co nemá hmotnou povahu, co je neustálým hledáním duchovního smyslu lidského bytí. Ústředním motivem próz knihy je „blouznění“, „duchaření“, tj. spiritismus, který se mezi podkrkonošské venkovany dostával z Německa, ale zde objevoval připravenou půdu v lidské hloubavosti, sahající až k českobratrským tradicím. Staškovi blouznivci se stávají svým způsobem nositeli nové reformace, nové víry a nového mravního řádu, avšak zároveň těmi, kdo hledají útěchu ve svých potížích. Spiritismus je pro ně do značné míry i útekem od nesnází, jež sami nedovedou či nemohou řešit. Realita a mystika se propojují způsobem, nad kterým nás nemůže nenapadnout trvalý, i dnes platný důvod vzniku nejrozumnějších náboženských i nenáboženských sekt apod., ačkoliv osudy Staškových postav jsou jednoznačně spjaty se svou dobou a svým prostředím.

Po Blouznivcích našich hor se autor obrátil nejprve románem V temných vírech (1900) a později románem Bohatství (1918) k problematice sociální, jinými romány (Na rozhraní, Přelud)

k námětu společného života Čechů a Němců v příhraničních oblastech, románem Stíny minulosti k životu malého města v časech první svět. války. Velmi známá je autorova **próza** čerpající z událostí r. 1848, O ševci Matoušovi a jeho přátelích (1932, zfilmováno).

Všechny tyto prózy, námětově různorodé a také uplatňující různé stavební postupy (např. někdy psychologický obraz postavy, jindy rozsáhlý popis a úvahy, někdy sevřený záběr, jindy složitý děj), mají však něco blízkého. Je to především prostředí, vždy tak či onak spojené s Podkrkonoším, a pak vidění střetu člověka se skutečností, která často jako by ho zaskočila a s níž je nesnadné se vyrovnat. Což nás vlastně vede zpět k Blouznivcům našich hor, k dílu, v němž pravděpodobně můžeme nalézt vrchol Staškovy tvorby.

STAVBA DRAMATU

viz **tragédie**

Pod tímto heslem jsou mj. vysvětleny základní termíny výstavby klasického **dramatu**, jak se ustálily už v antické literatuře: jednota místa, času a děje, kompoziční (= stavební) sled expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofy.

STAVBA PRÓZY

viz **próza, její stavba a žánry**

Pod uvedeným heslem jsou vysvětleny mj. základní termíny výstavby prozaického díla umělecké literatury: námět, fabule, motiv, syžet. Dále základní rozlišování povídky, novely, románu a základní výrazové prostředky prózy. Srov. i **žánr**, žánrová varianta.

STROFA (SLOKA) A VERŠ

Celek veršů, a to jak po stránce stavební, tak významové. V básni jej poznáme obvykle tak, že je každá strofa od další oddělena mezerou, někdy jsou však např. u **sonetu** významo-

vě blízké strofy spojeny. Pokud jde hlavně v nové **poezii** pouze o to, že určité úseky veršů jsou mezerou odděleny (takto může stát ovšem potom samostatně i jediný verš), nejedná se obvykle o pevnou strofickou formu v pravém slova smyslu, ale o určitý způsob významového a intonačního (intonace = zvukový ráz projevu) zdůraznění.

Pevné strofické formy byly totiž kdysi přesně dány a měly svá pravidla. Ve starověké poezii to byl např. distichon (dvojverší), tristich (tříverší), tetrastich, kvintet a sextet (čtyřverší, pětiverší a šestiverší), později, zejména v románské poezii, se vžily výrazy tercina pro tříverší (např. v tercinách je psána Božská komedie, Dante Alighieri, 1265 - 1321), stance (osmiverší) aj. Na vyšší rovině básně byla pak strofa vázána co do rozsahu, střídání apod. stavbou znělky či jiné pevné formy **lyriky**. Tradiční básnická strofa v tzv. „řeči vázané“ má často u jednotlivých veršů stanovený i počet slabik a metrum (= pravidlem určený rytmus), tj. u přízvukné poezie střídání přízvukných a nepřízvukných, u časoměrné dlouhých a krátkých slabik. Verše se nazývají obvykle podle počtu stop (např. pentametr má pět stop, hexametr šest stop), přičemž každá stopa je tvořena jedním rytmickým celkem. U přízvukné poezie tvoří jednu stopu jeden jamb (nepřízvukná, tj. rytmicky nedůrazná slabika a po ní přízvukná, rytmicky důrazná) či jeden trochej (přízvukná a po ní nepřízvukná) nebo jeden daktyl (po přízvukné slabice následují dvě nepřízvukné), u časoměrné poezie jsou stopy dány obdobně nikoliv přízvukem, ale délkou slabik, časoměrně je psán např. Předzpěv **Kollárovy** Slávy dcery. Obvyklým zakončením verše je rým, tj. zvuková shoda konce jednoho verše s koncem verše jiného, což se často děje podle daného rýmového schématu (např. se spolu rýmují liché verše a sudé verše, nebo ve čtyřverší první se čtvrtým a druhý s třetím aj.).

Pevná veršová, metrická či rýmová pravidla dávají poezii stavební kázeň a výraznost. Často však vedla k přehnanému lpění na určitých pevných zákonitostech, jimž se zejména v **par-**

nasismu přizpůsoboval slovní výběr básně, nezřídka i komolení slov (aby byl dodržen počet slabik a neporušilo se metrum) apod. Tato pravidla také mnohdy jako by stála proti další složce poezie, její obraznosti. Co si měl básník počít, když chtěl použít třeba skvělé **metafory**, ale výraz se mu „nevešel“ do počtu slabik, nedodržel metrum a nerýmoval se? Proto v nové poezii je častější volný verš, který u nás prosazovala už **předválečná moderna** a jehož rytmické členění není tak mechanické, vyplývá spíše z významových důrazů a zvukového rázu básnického projevu, intonace. Což odpovídá i volnému zacházení se stavbou strof a tomu, že verše často nejsou rýmované.

Neznamená to, že by takováto **poezie** přestávala být poezií: volný verš zvýrazňuje **obrazné pojmenování**, osobitý princip básnickovy skladby a přirozený rytmus významového celku.

LADISLAV STROUPEŽNICKÝ

1850 - 1892

Hospodářský správce, úředník, redaktor, **dramaturg** Národního divadla, přispíval do Humoristických listů, Lumíru, Světoboru, Palečka, Šotka aj. Napsal několik knih **próz**, většinou typu **žánrových obrázků** (např. povídkové soubory Humoristické čtení, Rozmarné historky, Z Prahy a venkova, román Cavani), podstata jeho tvorby je však v divadelních hrách, většinou také pojatých jako veselohry.

L. Stroupežnický jich vytvořil mnoho (např. Černé duše, V panském čeledníku, Sirotčí peníze, Hrobčický z Hrobčic a další), svého času byly oblíbené jak v „kamenných divadlech“ tak zejména na ochotnických scénách. V popředí této jeho divadelní tvorby jsou dvě známé historické veselohry Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová.

Opravdu trvalé místo v českém **dramatu** má však autorova hra z druhé poloviny osmdesátých let Naši furianti (1887, zfilmováno). Je pojata jako veselohra, ale v tomto případě opřená o silný, působivý dramatický konflikt, který některými prvky (sel-

ská pýcha, rozdělení vesnice víc podle majetku než podle osobních vztahů aj.) připomíná [Sabinovo libreto](#) k Prodané nevěstě. Komika Stroupežnického je sice časově i místně přesně určena do jihočeské vesnice své doby, pod její slupkou jsou však skryty některé významy značně nadčasové: bezohlednost, nezáměr o skutečné city druhých včetně vlastních dětí, až sebezníčující zatvrzelost. Autorův obraz „furiantů“ je nadsázkou tehdejší vesnické reality a divák (i čtenář) této hry má víc než dost důvodů se zasmát. Zároveň je však i obrazem něčeho, čemu se říká „archetyp“, tj. takových lidských vlastností a postojů, jež se v různých obměnách projevují bez ohledu na to, kdy a kde.

Dodejme k tomu, že právě takovýto archetypální význam bývá zpravidla u divadelních her zvlášť důležitý. Je totiž většinou hlavním důvodem, proč se některé z nich stále vracejí na jeviště. Což se ostatně v jiné poloze týká literatury a umění obecně.

STŘEDOVĚKÁ LITERATURA

Bývá datována dobou od postupného rozšíření křesťanství v Evropě po nástup [humanismu](#), resp. [renesance](#). Zhruba ji lze rozdělit do čtyř základních skupin, tj. na literaturu náboženskou, kronikářskou, rytířskou (příp. dvorskou) a městskou.

První skupina je nejobsáhlejší co do různých oblastí, tvoří ji jak vysloveně bohoslužebné texty, překlady bible, dále evangeliáře (= překlady evangelií), žaltáře (= sbírky žalmů, zpočátku biblických), breviáře (= modlitební knihy kněžstva), homilie (= výklady čteného liturgického textu) a kázání, spisy církevních Otců apod. Jedním ze základních textů náboženské středověké literatury byl úplný latinský překlad bible, tzv. Vulgata, který vznikl koncem 4. stol. Důležitou součástí náboženského písemnictví, přesahující rámec církevních obřadů, byly zejména [legendy](#), např. [Kristiánova legenda](#), obsáhlá sbírka Jakuba (Jacobus) de Voragine (1229 či 1230 - 1298) nazvaná Legen-

da aurea sive chronica lombardica (česky zkráceně Zlatá legenda či Legenda zlatá, zkracuje se i latinský název, Legenda aurea, srov. **legendy**) aj., ale i duchovní **lyrika**, písně a modlitby, dále např. **církevní hry** (hry pašijové, officia, **mysteria** a miráky, viz níže), z nichž se **v renesanci** vyvinuly **školské hry**. Liturgická literatura byla latinská s výjimkou náboženských písní a některých modliteb, homilie a kázání bývaly vedeny v národních jazycích, ale sepisovány latinsky, církevní hry bývaly v národních jazycích. Legendy představovaly jakýsi předstupeň ke **kronikám**, které byly kromě **traktátů** svého druhu první odbornou literaturou (vedle spisů lékařských, geografických či přírodovědných, jichž však bylo málo, v tomto směru středověk téměř nenavazoval na tradici starověkého Řecka a Říma).

Za významné středověké evropské kronikáře píšící ovšem latinsky jsou pokládáni např. Řehoř Tourský (538 či 540 - 591, Dějiny Franků), Bena Ctihodný (673 - 735, Církevní dějiny Anglů), Edingard (770 - 840, Život Karla Velikého), později Geoffrey z Monmouthu (1090 - 1155, Historie britských králů) aj. U nás ovšem **Kosmas**, dále autoři Zbraslavské kroniky (podle Zbraslavského kláštera, kde vznikla, lat. název Chronicon Aulae Regiae, poč. 14. stol.), mnich Ota a Petr Žitavský, také Přibík Pulkava z Radenína (zemř. 1380), samostatnou a časově pozdější oblast tvoří kronikářství doby husitské, především **Vavřinec z Březové** (asi 1370 - 1437, viz **kroniky**). V pozdějším středověku však vznikala i literatura nábožensky-filozofická, zejména v díle Tomáše Akvinského (1225 či 1226 - 1274, Suma teologická), Rogera Bacona (kolem 1214 - 1296, Opus maius) a nábožensky předreformační (John Wycliffe (česky psáno také Viklif, mezi 1320 až 1330 - 1384, O království božím).

Rytířská (či dvorská) literatura byla po stránce umělecké vrcholem středověké tvorby. Představovaly ji zejména **eposy** tzv. francouzského cyklu (např. Píseň o Rolandovi), španělského cyklu (Píseň o Cidovi), **epika** bretonského cyklu (příběhy o králi Artušovi, z nichž např. příběh o Lancelotovi, Percevalovi aj.

zpracoval veršem Chrétien de Troyes, asi 1131 - 1191, který je i udánlivě prvním autorem veršované epické skladby o Tristanu a Isoldě, toto téma však zveršovali i autoři další), dále antického a byzantského cyklu (příběhy o Thébách, [Alexandreidy](#) o Alexandru Velikém, veršované i prozaické příběhy o dobývání Troje, např. latinský veršovaný Román o Troji, který napsal v letech 1165 - 1170 Benoite de Sainte-More (či More), latinské prozaické znění Quida de Columny Trojanská historie, skloněk 13. stol.), veršovaná německá epika (na prvním místě Píseň o Nibelunzích, dále např. Parcival, kterého podle artušovské legendy napsal Wolfram von Eschenbach, 1170 - 1220), staroanglické eposy (zejména Píseň o Beowulfowi, zapsaná už v letech 675 - 850) aj.

Značné oblibě se těšily dvě obsáhlé veršované skladby, Román o růži a Román o Lišákovi. Jejich označení román nás nesmí splést, původně se tak říkalo dílům v národním jazyce, i když byla veršovaná (srov. [rytířský román a povídka](#)), a protože šlo většinou o texty starofrancouzské (= románské), setkali jsme se už v předchozím odstavci s veršovaným Románem o Tróji.

Román o růži (13. stol.) měl původně asi 4 000 veršů a napsal jej Guillaume de Loris (zemř. po r. 1240). Skladba je záramovaná jako sen a zachycuje milostné vzplanutí mladého muže setkávajícího se v zahradě s řadou [alegorických](#) postav, které jeho citové vzplanutí buď podporují, nebo mu brání. Druhou část skladby, přibližně 18 000 dalších veršů, napsal kolem roku 1277 Jean de Meung (asi 1240 – asi 1305). Ten odvrhl zamilovanou vroucnost části první a změnil celé pokračování díla v úvahu o síle rozumu a jeho převaze nad city, což by se asi Guillaumu de Loris moc nelíbilo.

Román o Lišákovi má neznámého autora či spíše neznámé autory, pochází z přelomu 12. a 13. stol. Je to starofrancouzský satiricko-zvířecí epos, který do značné míry [paroduje](#) eposy hrdinské i dvorskou lyriku. Vyvinul se z několika původně

latinských verzí, má asi 25 000 veršů ve 27 básních. Jejich hlavní „postavou“ je Lišák Renart a svět zvířat je tu jako v **bajkách alegorií** středověké společnosti, jejích neduhů a nectností.

Vedle těchto epických skladeb, jež byly často předlohou pozdějšího, spíše už **renesančního** převyprávění v tzv. **rytířském románu** či povídce (tam srov. blíže) se ve středověku vyvíjela i dvorská (také se jí říká kurtoazní) **lyrika**, většinou milostné písně o hrdinství, turnajích, cti, lásce, službě vyvolené paní atd. atd. Šířili ji po panovnických dvorech i hrad od hradu tzv. trubadúři (truvěři) či minnesängři (či česky psáno minesengři), kteří ji ale i skládali. Nejznámější z nich je patrně Vilém IX. Akvitánský, hrabě z Poitiers (1071 - 1127). Také dvorská lyrika pronikala později do motivů **rytířské prózy**, nežádka však i např. do motivů **lidové slovesnosti**.

Hlavně městskému obyvatelstvu bývaly určovány středověké veršované povídky (tzv. „fabliaux“, čte se fablijó) jež byly jakými anekdotami, většinou žertovnými nebo erotickými, a tak trochu předchůdkyněmi **renesanční** prozaické novely. Dále tzv. „exempla“, příklady, dokládající některé mravní poučky z kázání drobnými příběhy (např. od 13. stol. ve Skutcích Římanů, lat. Gesta Romanorum, což je soubor značně rozsáhlý, do češtiny z něj bylo tehdy přeloženo 112 povídek, dále ve veršované sbírce Sedm mudrců římských aj.). Lidovější posláním měla i různá převyprávění starověkých bajek (např. Marie de France, 1135 - 1200, Isopet), dále veršované (a často i zpívané) epické balady, z nichž nejznámější byly anglické a skotské (např. z 13. stol. o Robinu Hoodovi). Českou středověkou baladou je Píseň o Štemberkovi, poměrně krvavý příběh o tom, jak zamilovaného pana Štemberka mělničtí posekali, když jim chodil za jakousi dívčinou.

Oblíbeny byly i středověké **církevní hry**, původně latinské (oficia), které se však brzy místo latinsky a s daleko menší vážností a důstojností, často až nevázaně hrály v národních jazy-

cích, tedy u nás česky: tzv. **mysteria**, vázaná k církevním tématům Velikonoc, a **miráky**, vázané k námětům o zázracích svatých, časté byly **pašijové hry**, které si však uchovávaly náboženskou vážnost. Známá byla např. **mysteria** O třech Mariích, Hra o svaté Dorotě, Hra o svatém Mikuláši aj. Jinou obdobou lidového divadla byly tzv. **masopustní hry**, jež se vztahovaly k období od Tří králů do Popeleční středy a rozvinuly se dál v **renesanci**. Podobně směřovala k lidovým vrstvám tzv. žakovská (vagantská) a žakérská (žertéřská) poezie. Zatímco vaganti byli prostě studenti či mladí klerici na prázdninách (lat. vacatio), žakéři, původně pomocníci trubadúrů, se vystupováním na různých poutích, tržističích, náměstích apod. živili. Dovedeme si představit vzdálenost, jaká byla ve světské středověké literatuře od dvorských eposů až k vagantům a žakérům, pro něž bylo rozhodující pobavit co největší počet publika co nejnevázanější záplavou vtipu, objevovala se u nich ovšem i **satira**, často přizpůsobená na místní podmínky.

Česky psaná středověká literatura byla dosti nepočetná, což odpovídalo celoevropské převaze latiny, vedle některých písní (např. Svatý Václave, Hospodine, pomiluj ny) ji tvořila především **Dalimilova kronika Alexandreida**, **Bruncvík**, **Kronika trojanská**, **Tristram a Izalda**, české převyprávění legend (podle Jakuba de Voragine soubor Pasionál, dále Životy svatých Otců, Život Krista pána, blíže viz opět **legendy**), také některé hry, do nichž pronikaly satirické prvky (např. **Mastičkář**, Hra veselé Magdaleny), **Satiry Hradeckého rukopisu** (které lze pokládat za české „fablieux“), Nová rada **Smila Flašky z Pardubic**, skladba **Podkoní a žák** a **Tkadleček**.

Poněkud zvláštní postavení mělo ve středověké české literatuře Jiříkovo vidění, vyprávění o putování uherského krále peklem, rájem a očistcem (tento výraz pak přešel do běžného jazyka: je jako v „Jiříkově vidění“) a podle latinské předlohy dvě „pekelné“ prózy, zpracovávající ve 14. stol. starší veršové předlohy, a to Solfernus a Beliál, v nichž formou tehdy oblíbeného

sporu vedou spolu učenou při Bůh a ďábel. Do češtiny byl už v této době přeložen **Vavřincem z Březové** Milion (Marco Polo, asi 1254 - 1324) a Cesty pana Johna Mandevilla (od neznámého autora asi z r. 1357, tzv. Mandevillův cestopis, často uváděný John Mandeville, kolem 1300 - 1372, je patrně jen vypravěčem), rozšířenější ovšem až později v tištěné podobě. Součástí české středověké literatury byly i lyrické písně minesengrů, ze světské lyriky 14. a poč. 15. stol. bývá zpravidla připomínána Závašova píseň, kromě ní Ztratila jsem milého, Noci milá a několik dalších. Z vagantské poezie se dochovala Píseň veselé chudiny a skladba Svár vody s vínem.

Jinak 14. stol. v Čechách (např. u **Tomáše Štítného**) už předznamenává svým náboženským zaměřením **husitskou literaturu**, naproti tomu za předchůdce latinsky psané literatury **humanismu** můžeme myšlenkovým pojetím pokládat vlastní životopis **Karla IV.** Vita Caroli (Život Karlův). Na rozhraní středověké literatury a **humanismu** stojí svým významem, i když časově spadá do literatury středověké, také česká díla mimořádného významu a nemající ve své době obdoby, totiž slovníky Klaretovy (Bartoloměj z Chlumce, Cla-retus de Solentia, zemř. asi 1376, Vokabulář gramatický, Bohemář, Glosář), které byly veršované a zahrnovaly především latinské odborné pojmy z medicíny, přírodopisu, teologie, astronomie, jazykovědy, k nimž byl připojován český výraz, takže Klaret byl u nás prvním, kdo usiloval o utváření české terminologie, jež se stalo tak významným o mnoho set let později v **obrození**.

STYLOTVORNÍ ČINITELE

viz slohotvorné (stylotvorné) prostředky prózy a poezie

viz próza, její stavba a žánry

viz poezie

viz sonet (znělka) a jiné formy lyriky

SURREALISMUS, SURREALISTICKÁ SKUPINA

V časové návaznosti se po **proletářské poezii** a **poetismu** v české **avantgardě** počátkem třicátých let objevil surrealismus (= nadrealismus), a to pod silným vlivem takových francouzských autorů jako byli André Breton (1896 - 1966, např. Spojité nádoby), Paul Eluard (1895 - 1952, Veřejná růže), Louis Aragon (1897 - 1982, Věčný pohyb), Jean Cocteau (1889 - 1963) aj. Podstatou surrealistické poezie (ale i **prózy**, např. u Nezvala *Dolce far niente*) byla co největší představová uvolněnost a myšlenka tzv. „psychického automatismu“.

Pro surrealisty nebyl rozhodující předem určený záměr, spíše jen obecně pojatá poloha životního pocitu, která se v textu rozvíjí jakoby samospádem, tak, že jeden obraz, jedna **metafora** apod. vybavuje další, a celý řetězec skládá tzv. „automatický text“ vznikající z hlubiny autorova nevědomí. Mnohdy byl a dosud je surrealismus chápán jako spoléhání na náhodu. Možná že tomu tak v praxi někdy bylo, ale vysvětlení surrealistů samých bylo jiné. Nešlo o náhodu, nýbrž právě o uplatnění nevědomí (či podvědomí), jež psychologicky vzato náhodné není.

Surrealisté tu vycházeli z myšlenek rakouského psychologa a psychiatra Sigmunda Freuda (1856 - 1939, narozeného na Moravě), podle něhož jsou určité zážitky, zkušenosti, pocity atd. člověka nepřítomny ve vědomé vrstvě psychiky, ale z různých důvodů potlačeny. Tak jako Freudova léčebná metoda, psychoanalýza, i surrealistická tvorba chtěla ono potlačené dostat „na povrch“, neboť byla přesvědčena, že to má svou výpovědní a estetickou hodnotu.

V tvorbě samotné se to projevovalo představovou volností, nečekaností spojení, snovými obrazy, ale také zřeknutím se jakékoliv pravidelnosti např. ve verši apod. Snovost, představová volnost a bohatost ovšem působily, že surrealismus nebyl lákavý jen pro básníky (stále ještě unavené tradičním veršem **parnasistů**), ale také pro malíře, kteří mohli na svých obrazech rozvá-

děť nejpodivuhodnější vidiny, spojovat nesourodé prvky a vytvářet tak pro diváka zvláštní napětí (např. Salvador Dalí aj.).

Vlastností surrealistické obraznosti, viděnou očima čtenáře (či u obrazů diváka), nikoliv samotného autora, je její nekonečnost možností, jakási zvláštní všeobsáhlost, bezhraničnost. Ta však může působit dvojím způsobem.

Jednak tak, že mezi rozumově nesouvisícími prvky obraznosti vnímatel „najde“ svou vlastní spojnicí, své vlastní „sřetězení“, které samozřejmě také nemusí (dokonce ani nemá) být rozumové, nýbrž má vyplývat z potlačovaných, nepříznávaných asociací (= sdružování, spojování) představ. Čtenář nebo divák se tak náhle dostává nikoliv do světa planých vidin, nýbrž do světa svého skutečného „já“, mezi ním a surrealistickou obrazností se vytváří souznění, které má ty nejhlubší kořeny. Druhou možností však je, že takovéto souznění nenastane, vnímatel má pocit nahodilosti, zmatenosti, v horším případě schválnosti a chtěnosti. Mezi těmito dvěma polohami jako by nebyl střed, a prakticky mezi nimi ani střed být nemůže: sama podstata surrealismu spočívá v tom, že podvědomý automatismus nejen u autora, ale i u vnímatele působí buď naplno, či vůbec ne.

To je mj. důvodem, proč na někoho obrazy Dalího či Štyrského působí naprosto strhujícím způsobem, a jinému neříkají nic. Stejně je tomu s **poezií**. Zatím ovšem stále mluvíme o surrealismu autorsky opravdu citěném, prožitém. Tento umělecký směr, bezpochyby velkolepý v tom, co objevoval tvůrcům, čtenářům i divákům, byl často kompromitován neuměteli, kteří si přečetli Freudův Výklad snů, naučili se, že některé symboly mohou mít psychoanalytický výklad (zejména ovšem sexuální), a používali je nikoliv na principu představového automatismu, nýbrž vykalkulovaně. Jestliže pak čtenář či divák znal Freuda také, výsledek si dovedeme představit. Za což přirozeně, a to je třeba podtrhnout, nemohli ani Breton ani Aragon, ani Dalí či Nezval a Štyrský.

U nás surrealismus strhl nejvíce právě [V. Nezvala](#) a na jeho teoretickém zdůvodnění se podíleli především Karel Teige (1900 - 1951, Surrealismus proti proudu) a Bohuslav Brouk (1912 - 1972, píšící hlavně o psychoanalýze ve vztahu k umění). V r. 1934 vznikla Surrealistická skupina, jejímiž členy byli i [K. Biebl](#), malíři J. Štyrský, Toyen a další. Skupina pozvala do Prahy A. Bretona, který zde měl několik přednášek, vydala sborníky Surrealismus a Ani labuť, ani luna. V r. 1938 Nezval Surrealistickou skupinu rozpustil, surrealismus ale existoval dál.

Z pokračovatelů surrealismu v české literatuře byla nejvýznamnější básnická a především výtvarná skupina RA, působící za druhé svět. války a v prvních letech po ní. Poprvé kolektivně vystoupila za okupace ilegálně vydaným sborníkem Roztrhané panenky. V padesátých letech byl surrealismus pokládán za směr ideově zcestný (tak jako psychoanalýza), přesto v skrytu Surrealistická skupina existovala dále. K surrealismu se hlásil mj. např. Závěš Kalandra (1902 – popraven 1950), Vratislav Effenberger (1923 – 1986) a řada výtvarníků. Obnovený rozkvět surrealismus zažil koncem let šedesátých, kdy vznikla pražská platforma surrealistů, vyšel sborník Surrealistické východisko a revue Analogon. Aktivita Surrealistické skupiny pokračovaly i v dalších desetiletích a hledaly nové projevy, do značné míry čerpající z teorií Freudových následovníků, především J. Junga (1875 – 1961) a jeho pojetí tzv. kolektivního nevědomí.

Avšak i básníci, kteří se k surrealismu nikdy přímo ani nepřímo nehlásili, přijali velmi často jeho základní umělecký podnět a přínos, totiž uvolněnost básnické představivosti a tvárných postupů.

FRANTIŠEK SUŠIL

1804 - 1868

Kněz, profesor bohosloveckého ústavu v Brně, přispíval většinou do katolických časopisů, dále do Poutníka slovanského,

Kroku, Časopisu Českého musea aj. Překládal náboženská díla (např. Nový zákon), antickou a jihoslovanskou **poezii**, sám psal básně, v nichž byl pod vlivem **Rukopisů**, v jejichž pravost pochopitelně jako většina jeho současníků věřil. Vlastní Sušilova tvorba byla ovšem spíše snahou a pokusy, v polovině padesátých let nemohla už představovat skutečný přínos českému básnictví.

O to víc znamenala Sušilova činnost **folkloristická**. Podařilo se mu zaznamenat velké množství moravských lidových písní, jejichž první svazek, Moravské národní písně, vydal r. 1835, pak následovaly dva svazky další, i se zápisem nápěvů. Sušil navíc představoval v polovině století na Moravě velmi významnou osobnost organizační, našel si své žáky a podněcoval je k vlastní folkloristické práci. Znamená tak spojnici mezi výchozími podněty **F. L. Čelakovského** (pro kterého se původně sám začal folkloristikou zabývat) a dalším vývojem moravského zájmu o **lidovou slovesnost**. V jeho sbírce patrně čtenář nalezne písně, které nezná, ale i písně, které naopak zná. V obou případech si snad uvědomí, čím F. Sušil do naší literatury trvale patří.

JOSEF SVÁTEK

1835 - 1897

Působil jako novinář, psal do Lumíru, Času, České lípy aj., hlavně však historické romány, které se svého času proslavily jako tzv. „lidové čtení“. Pro Svátka byla minulost především velkou barvitou scénou napínavých dějů, zápletek, intrik, a celým svým přístupem k ní se tak výrazně lišil od autorů, jakými byli např. **A. V. Šmilovský**, **V. B. Třebízský**, **Z. Winter** či později **A. Jirásek**, navíc na rozdíl od nich zaujímal obvykle spíše pro-rakouské postoje. Jeho cílem byl atraktivní příběh, který strhne událostmi, nikoliv psychologií postav či výkladem dějin.

Tomu odpovídal i Svátkův literární styl. Byl nadnesený, chtěně historizující, křiklavý, bez uměleckých nároků. Dnes bychom

ho asi zařadili do oblasti tzv. **konzumní** či **komerční literatury**. Ve své době sehrávaly jeho romány podobnou roli, jakou nyní mají některé barvitě divácké filmy či seriály s historickou tematikou, kterým se v hollywoodském slangu říká „béčka“. Jak tomu ovšem bývá, přesto, či právě proto, byl autorem oblíbeným, skýtal čtenáři silné dávky kýženého vzrušení a rozptýlení, a o víc mu ani nešlo.

Nejznámější byly Svátkovy čtyřdílné Paměti katovské rodiny Mydlářův v Praze, vycházející postupně v druhé polovině osmdesátých let, populární byly i jeho Tajnosti pražské, Pražský kat, Majestát Rudolfa II., Don César a Saloména, Bitva bělohorská, dvojdílný Astrolog, také jeho Pražské pověsti a legendy. Za historickou věrohodnost autorových knih by bylo nebezpečné dávat ruku do ohně, přečíst si některou z nich znamená připomenout si, že i „čtivo“ tohoto druhu má u nás svou tradici.

KAROLÍNA SVĚTLÁ

(vl. jm. Johanna Rottová)

1830 - 1899

Sestra **S. Podlipské**, jejím **debutem** byla povídka Dvojí probuzení v almanachu Máj, s **májovci** byla spjata i nadále, a to také osobním přátelstvím s **J. Nerudou**. Časopisecky publikovala v Obrazech života, Lumíru, Zlaté Praze, Květech, Osvětě, Světlozoru aj. Její první **prózy** jsou dějově umístěny do pražského prostředí (První Česka, Na úsvitě, Zvonečková královna, Černý Petříček), kde vychází z **romantického** pojetí, ale s důvěrnou znalostí zobrazuje realie staré Prahy, život na ulici i v salonech lepší společnosti, vlastenectví i všední lidské starosti. Píše živě, s citovým zaujetím, se smyslem pro děj, její postavy jsou spíše jednoznačné, jako by byly nositelkami určených rolí.

Svých vrcholů dosáhla Světlá v románech z Podještědí, díky kterým ji můžeme pokládat za jednu z prvních autorů **venkovské prózy**. Světlá tento kraj dobře znala, bylo to rodiště jejího manžela (Světlá pod Ještědem, podle tohoto místa si

zvolila literární jméno), často sem jezdila a poznala jej důvěrně. Čerpala odtud náměty k řadě povídek (např. v souboru Kresby z Podještědí, k novele Skalák či ke známé povídce Hubička, podle níž napsala E. Krásnohorská libreto ke Smetanově opeře), především však k pěti románům, jež se staly oblíbenou, i později často vydávanou literaturou a obrátily pozornost k vesnici nejen u čtenářů, ale i u řady dalších autorů.

Vznikaly v šedesátých a sedmdesátých letech, první z nich byl Vesnický román (1867, knižně 1869), příběh sociálně nerovného manželství, který jako by zakládal tradici vesnických mezilidských dramát v české literatuře. Ani tu, ani u jiných autorů později nešlo ovšem o dramata vykonstruovaná, nýbrž vyrůstající ze stavu věcí, lidských povah a vztahů. Následující Kříž u potoka (1868) se stal asi autorčinou nejznámější knihou. Světlá tu se značnou citovou přesvědčivostí podala obraz obětujícího se ženství, a viděno v dobových souvislostech, ženství vůbec. Láska ženy se zde objevuje nikoliv jako povinnost (jak byla tehdy chápána), ale jako síla a jako dar.

Světlá, která podobně jako později E. Krásnohorská či T. Nováková usilovala o emancipaci ženy, položila důraz na ty rysy ženství, které tehdy zůstávaly nedoceněny. Po úspěchu Kříže u potoka zachytila v Kantůrčici (1869, knižně 1876) příběh vesnické lásky a v dalších dvou románech, Frantina a Nemodenec, (1870, knižně 1880; 1873, knižně 1878) se obrátila k minulosti podještědského venkova, opět s důrazem na úlohu ženy v něm. Všechny tyto autorčiny prózy v sobě spojují dvě polohy, neprojevující se však už v rozporu, ale navzájem se doplňující. Jednu z nich tvoří romantizující pohled, osobně prožívaný, vroucí, vedený z ušlechtilých, i když snad idealizujících mravních pozic. Druhou polohu tvoří realita venkova, poznání jeho světa, vztahů, tradic.

Další vývoj naší venkovské prózy zdůraznil spíše polohu druhou, spojením obou však K. Světlá dovedla velmi působivě oslovit i citovost čtenáře.

FRANTIŠEK XAVER SVOBODA

1860 - 1943

Úředník Městské spořitelny v Praze, psal do Lumíru, Zvonu, Lípy, Osvěty, Zlaté Prahy aj., manžel spisovatelky [R. Svobodové](#). Do literatury vstoupil na počátku osmdesátých let básnickým [debutem](#) (Básně, 1883, dva svazky), v jeho [poezii](#) zaujaly nejvíce verše krajinomalby ve sbírce Květy mých lučin, vydané v polovině devadesátých let.

Později se věnoval více [prózám](#) (Povídky, Mladé představy, Vzrušující hlavy ženské aj.), z nich je nejznámější jeho podbrdská románová [kronika](#) Rozkvět (1898), v níž sleduje životní běh tří venkovských generací. Rozsáhlý byl jeho čtyřsvazkový román Řeka (1908, 1909) z prvního desetiletí nového století, v němž autor zachytil ve vzájemně se prostupujících dějích řadu postav naopak městských, které se staly jakoby zástupnými nositeli tehdejších společenských vztahů. Široce pojaté dílo je u nás v té době jedním z mála [společenských románů](#) usilujících o obraz života v tzv. „salonních kruzích“, z jejichž duševní prázdnoty a lehkomyšlnosti hledá nakonec hlavní postava obrodu v přírodě a v prosté lásce. Svobodova prozaická činnost byla ale bohatší, patří k ní i např. romány z třicátých let Černý plamen, Pozdě, Daniel v jámě Ivové, Pokušení a větší počet povídkových souborů, jež vydával postupně od let devadesátých.

Literárně živý zůstal však F. X. Svoboda spíše ve svých divadelních hrách, a to nikoliv v hrách vážných, jako byl Rozklad aj., ale v těch, které byly psané „lehkým perem“, s dějovým spádem a bez zbytečných hlubokomyslných úvah. Tam, kde v próze často zabředával do až únavných složitostí, býval hlavně ve veseloherní tvorbě přímočarý, jasný a výstižný (Márinka Válková, Poslední muž, Čekanky, Poupě, Lopený Samsónek), měl často neotřelý nápad, který později lákal i k filmové [adaptaci](#) (Poslední muž = Poslední mohykán).

RŮŽENA SVOBODOVÁ

1868 - 1920

Manželka spisovatele **F. X. Svobody**, přítelkyně **F. X. Šaldy**, tiskla v Rozhledech, Lumíru, Světozoru aj., založila a vedla časopis Lípu. Shromáždila kolem sebe řadu spisovatelů a zejména literárně činných žen, k nimž patřila např. **B. Benešová** a tehdy mladičká **M. Pujmanová**. Její povídky a romány jsou nesený duchem **impresionismu** a **psychologické prózy**; v převážné většině, ne-li vždy, je pro autorku ústředním tématem žena, její společenské včlenění, a hlavně její duševní svět. Pro Svobodovou bylo vždy lákavé znovu a znovu umělecky zkoumat odvěký problém člověka, který si konkretizovala hlavně jako problém dívky: rozpor mezi mladistvými sny, představami a ideály, a životní realitou, často podstatně se od nich lišící.

Chápeme, že autorčin impresionismus a psychologismus se právě s takovými látkami výborně shodoval. Svobodová je dovedla nahlížet z mnoha stran a do hloubky, a předpokládali bychom, že je také sentimentalizovala a idealizovala, jak bylo u řady autorek té doby zvykem. Jenže to právě ne. Její nepředstíravé ponory do nitra hrdinek jí vedly k poznání pravdy, byť smutné a trpké. Proto tyto ženské postavy převážně povídkové tvorby sice o své sny bojují, vzpírají se přijmout zvyklosti, do nichž je společnost nutí, ale nakonec obvykle podléhají. Příznačnou se pro Svobodovou po této stránce stává próza Přetížený klas, vyprávěná v **ich formě** a vycházející hned rok po autorčině prvotině. Hrdinka novely Olga je vlastně soustředěním celoživotního spisovatelčina postoje, životního pohledu i vědomí.

Od svého **debutu**, románu Na písečné půdě (1895, v pozdějších vydáních Písečná půda) a o rok později vydaného románu Ztroskotáno napsala Svobodová řadu povídek, vycházejících postupně v knižních souborech (např. Plameny a plaménky, Marné lásky, Černí myslivci, Pěšinkami srdce, Po-

svátne jaro, Po svatební hostině), ale i několik románů dalších, Zamotaná vlákna, Milenky, Zahrada irémská (1899, 1902, poslední byl vydán až posmrtně). Kratší prozaický útvar povídky však, zdá se, dává víc vyniknout autorčině dušezpytné metodě, která je v povídce jaksi soustředěnější, nerozbihá se do širšího obrazu.

Snad nejúspěšnější a nejživotnější povídková kniha R. Svobodové Černí myslivci (1908) odhaluje zvlášť zřetelně její impresionistický výraz, smysl pro lidskou povahokresbu, ale i schopnost vžít se do beskydského prostředí a ústrojně využít ve vlastním díle např. motivů **folklorních pověstí**.

SYMBOLISMUS

Zrodil se ve Francii, a to v osmdesátých letech 19. stol. Byl podobně jako **impresionismus**, s nímž se nezřídka překrýval, protestem proti často mechanickému, neobjevnému básnictví **parnasismu**, pokládanému mnoha autory za přežilé. Název toto směru je odvozen od slova symbol, tj. znak, obraz, který má širší zástupný význam a který v **poezii** nese řadu skrytých významů dalších. Pro symbolismus je tedy podstatná vyšší míra obrazivosti, ale také umělecké pocitovosti, symbolistický básník více než kdy dříve „sám vstupuje“ do své **poezie**. Často se v této souvislosti hovoří o „zduchovnění“ poezie, což jinými slovy znamená, že pro poezii přestává být rozhodující její vnějškový tvar, ale podstatnou se stává její myšlenka, duchovní náplň. Znamená to svým způsobem konec poezie **epické** a jednoznačný příklon k **lyrice**, která u symbolistů proniká nezřídka i do **prózy**.

Předními symbolisty byli Francouz Charles Baudelaire (1821 - 1867, Květy zla), Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), Lautréamont (vl. jm. Isidore Ducasse, 1846 - 1870, Zpěvy Maldororovy), Jean Arthur Rimbaud (1854 - 1891, Iluminace), Paul Verlaine (1844 - 1896, Písně beze slov), dále např. Rakušan Reinier Maria Rilke (1875 - 1926, Kniha hodinek aj., lyrická próza

Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka) a řada autorů dalších, s nimiž se můžeme setkat i jako s „**prokletými básníky**“, u **impresionismu** či **dekadence**, hranice těchto směrů byly dost rozostřené.

V české literatuře je nepochybně nejvýznamnějším symbolistou **O. Březina**, do značné míry **A. Sova**, z **dekadentů K. Hlaváček** a **Jiří Karásek ze Lvovic**. Rysy symbolismu najdeme v počátcích tvorby **K. Tomana**, někdy jsou spatřovány i v básních **P. Bezruče**. Výčet jmen však nepostihne skutečnost, že také pro básníky, kteří se k symbolismu nehlásili, představoval zásadní proměnu **poezie** po generaci **ručovců** a **lumírovců**, ale i něco básnicky volnějšího, než byla např. **poezie** J. S. Machara.

Prostřednictvím tvorby a osobnosti Březinovy pak symbolismus působil nejen na poezii básníků **katolického směru** první pol. 20. stol., např. **J. Demla** a **J. Zahradníčka**, nýbrž četných básníků dalších. Nové pojetí **obrazného pojmenování** v symbolismu pootevřelo dveře i **avantgardě**, která se k jeho přímému vlivu převážně nehlásila.

SYŽET V PRÓZE

viz **próza, její stavba a žánry**

PAVEL JOSEF ŠAFAŘÍK

1795 - 1861

Narodil se a dlouho působil na Slovensku, potom v Srbsku, nakonec v Praze, kde se stal redaktorem Světozoru, později cenzorem, kustodem a knihovníkem, ředitelem Univerzitní knihovny. Takřka veškerá jeho činnost je vědecká, věnoval se slavistice (= studiu slovanských jazyků a literatur).

Současník **Jungmannův**, **Čelakovského** a **Kollárův**, je spojován s druhým obdobím národního **obrození**, jeho zájem však patřil slovanským kulturám všeobecněji, tedy nejen české, zajímaly ho blízkosti i odlišnosti jednotlivých slovanských národů. Německy

vydal Dějiny slovanské řeči a literatury podle všech nářečí (Geschichte der slawischen Sprachen und Literatur nach allen Mundarten), jeho stěžejní dílo jsou Slovanské starožitnosti, jež vyšly v druhé pol. třicátých let a které jsou výsledkem podrobných studií starých slovanských památek.

Do literatury samotné zasáhl vlastně jen jednou, sbírkou Tatrská múza s lýrou slovanskou (1814), která může být pro dnešního čtenáře zajímavá jak svou stránkou jazykovou a pro uplatnění prvků lidové **poezie**, tak tím, že u Šafaříka se výrazně uplatňuje česko-slovenská pospolitost. Přesněji bychom snad mohli říct, že Šafařík ani mezi českým a slovenským přísně nerozlišoval, proto bývá tato sbírka chápána jako jeden z počátků jak českého, tak slovenského novodobého básnictví.

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA

1867 - 1937

Přední český literární kritik od počátku 20. stol. až do své smrti mimořádná autorita **literární vědy**, která snad v tomto období neměla obdoby. Jedna z vůdčích osobností generace devadesátých let, byl spoluautorem manifestu **Česká moderna** a patřil k předním představitelům těch, kteří jej podepsali, později však projevoval bystrý úsudek i při posuzování novějších literárních proudů, např. **poetismu**.

Byl zastáncem vědecké literární kritiky proti staršímu pojetí kritiky spíše dojemové, žádal, aby každý kritický soud byl prokázán, a sám to také dělal. Od r. 1918 byl profesorem Karlovy univerzity, přispíval do řady časopisů, jejichž výčet by zde zabral mnoho místa, připomeňme si alespoň Naši dobu, Čas, Českou revui, Tvorbu, Kritiku, Var, Literární svět, Listy pro umění a kritiku. Řadu časopisů také spoluredigoval, např. Volné směry, Kmen, Tvorbu. Od konce dvacátých let vydával vlastní časopis Zápisník (celkem devět ročníků), zcela ojedinělý tím, že Šalda sám byl také autorem všech studií, příspěvků, článků a

kritik v něm, případně výjimečně i překladů. Z Šaldových odborných prací jsou nejznámější jeho *Boje o zítřek* (1905), *Duše a dílo* (1913), *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* (1928), *O nejmladší poezii české* (1928). Soubory a výběry jeho studií, **esejů** a kritických článků mají řadu svazků.

Šalda kritik poněkud zastihuje F. X. Šaldu spisovatele. Literárně začal tvořit jako básník, skutečným autorským vstupem však byla jeho kniha z r. 1912 **Život ironický** a jiné povídky, po nich nejvýznamnější je také povídková kniha *Dřevoryty staré a nové z poloviny třicátých let*. Šaldův umělecký výraz se dá těžko zařadit a srovnávat. Je velmi úsporný, strohý, najdeme v něm ale i smysl pro psychologii postav, především však vnitřní napětí člověka v životním dramatu. Šalda je ve svých **prózách** neúprosný, odhalující, nijak neusiluje o to, aby se zalíbil čtenáři, nevyhýbá se sarkasmu. Více filozofující je jeho román *Loutky a dělníci boží* (1917). F. X. Šalda byl i autorem několika divadelních her (*Zástupové*, *Dítě*, *Tažení proti smrti*), které na jevišti dvacátých a třicátých let představovaly totéž, co v próze jeho povídky: dílo, které se neřadilo k žádnému vyhraněnému směru, ale jehož významové poselství nebylo možné přehlédnout.

VÁCLAV ŠAŠEK Z BÍRKOVA

15. stol.

Účastnil se poselstva krále Jiřího z Poděbrad do evropských zemí (1465 - 1467) a o svých zážitcích napsal cestopis, který se bohužel dochoval jen v latinském překladu. Do nové češtiny jej převedl v r. 1951 B. Mathesius pod názvem *Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu z Čech až na konec světa*. Tento název možná leckomu cosi připomene, a skutečně, Šaškův deník byl podkladem pro **Jiráskovu** knihu *Z Čech až na konec světa*. V. Šašek z Bírkova byl prvním z našich cestovatelů, jichž kupodivu pak byla celá řada, např. ještě koncem 15. stol. **Martin Kabátník**, v 16. a počátkem 17. stol. **Vratislav**

[z Mitrovic](#), [Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic](#), [Oldřich Prefát z Vlkanova](#).

Sám V. Šašek určitě zaujal své čtenáře právě tím, co v převyprávění zdůraznil i Jirásek, totiž zajímavým, avšak věcným a pravdivým pohledem kolem sebe v krajích pro našince zcela cizích a neznámých. Český čtenář znal „cizí světy“ tehdy spíše z přehnaných, nadsazených a s naprostou samozřejmostí si vymýšlejících překladů či převyprávění mnohdy ještě středověkého původu. V. Šašek a ostatní tu přicházeli s cestopisy viděnými českýma očima, zakládali tradici, která se rozvíjela ještě v 19. a 20. století.

MATĚJ ANASTAZIA ŠIMÁČEK

1860 - 1913

Redaktor Světozoru a Zvonu, psal do Národní politiky, České včely, Květů aj. V polovině osmdesátých let [debutoval](#) básnickou sbírkou Z kroniky chudých, která si stejně jako povídky Z opuštěných míst a div. hra Svět malých lidí všímá sociálních problémů vznikajícího dělnictva, které žilo v podmínkách mírně řečeno neutěšených a jehož poměry v téže době jako on zachycují i jiní autoři, např. [G. Pflieger Moravský](#), [J. Arbes](#), později [A. M. Tilschová](#).

Časem však Šimáček tuto tematiku opustil a v románech Světla minulosti (1894), Dvojí láska (1901), i v div. hrách Ztracení a Poslední scéna se obrátil k námětům z měšťanského života, a to zpočátku kriticky, později smírně, což byl možná i projev nesouhlasu s [Českou modernou](#), kterou nepochopil a jejímž se stal odpůrcem, ač k ní měl generačně blízko.

Šimáčkovo dílo většinou nepřežilo svou dobu. Paradoxem je, že to se netýká jeho novely, kterou původně podepsal pseudonymem: Ze zápisů phil. stud. Františka Kořínka (1893). V této [proze](#) se pod [žánrovým obrázkem](#) skrývá vtip, nápaditost, dějová zajímavost a značný postřeh pro povahu lidskou i povahu doby. I dnes stojí za přečtení.

ŠKOLSKÉ HRY

Školská hra (také je užíván termín školské drama) se zrodila v [renesanci](#) a měla vlastně dva cíle, které se doplňovaly. Jednak se při ní žáci školy zdokonalili v řečnickém projevu, vyzkoušeli si svou paměť atd., jednak se škola představila veřejnosti. Školská hra byla tedy něčím podobným jako dnes „žakovská besídka“ nebo jako ochotnická představení žáků škol. Rozdíl byl v tom, že školské hry byly záměrně k tomuto účelu psány, čerpaly z náboženských námětů a často byly látkově vázány ke křesťanským svátkům, názorným příkladem může být [Rakovnická vánoční hra](#).

V 16. stol. a na samém počátku 17. stol. se u nás hrály školské hry na katolických školách a na školách jednoty bratrské. Uchovaly se např. hry [J. A. Komenského](#), české hry luteránského kněze slovenského původu Pavla Kyrmezera (zemř. 1589, např. Komedie česká o bohatci a Lazarovi, Komedie nová o vdově aj.) a umírněného utrakvisty (= podobojí) Mikuláše Konáče (1480 - 1546, např. Hra pěkných přípovědek). Psal je i katolík Šimon Lomnický z Budče (1552 - 1623, např. Triumf neb komedie o vzkříšení Páně, je uváděn i jiný název; autor také sebral duchovní písně do prvního českého katolického kancionálu Písně nové).

Po bělohorské bitvě se stalo celé školství záležitostí jen dvou katolických řádů, jezuitů a piaristů. Zejména jezuité, kteří hráli školské hry už před Bílou horou, tuto renesanční tradici uchovali, dokonce ji dále rozvíjeli (nyní už bez soupeření se školami podobojí) a školská hra se pro ně stala i jednou z příležitostí rekatolizace širší veřejnosti. Z množství jezuitských školských her se zachovaly jen názvy, případně stručné obsahy, i tak je však zřejmé, že jich bylo hodně, většinou opět s náměty z bible, o životech svatých či z dějin, časté byly i hry [alegorické](#).

Zpočátku byly latinské, ale brzy pravděpodobně i překládané do češtiny nebo byl jejich obsah zachycen česky, pak od pol. 17. stol. v češtině (ovšem také v němčině) s ohledem na širší

publikum přímo vznikaly, takže působily na hry pololidové a lidové. Ty si stále podržovaly až do 18. stol. některé své důležité rysy, jak je známe z **mysterií**, **miráklů** a **interludií**: byly určeny nenáročnému publiku, náboženská látka v nich byla často výrazně zesvětštěna, jazyk byl prostý, přímočarý, někdy vzhledem k látce až nevázaný, námět byl obvykle podán komediálním způsobem.

JOSEF K. ŠLEJHAR

1864 - 1914

Občanským povoláním učitel, příslušník generace devadesátých let, spolupodepsal manifest **České moderny** (jako např. **O. Březina**, **A. Sova**, **V. Mrštík**, **F. X. Šalda**), v jejímž hnutí představoval s Mrštíkem naturalistické zaměření na rozdíl např. od **symbolismu** Březiny či Sovy. Psal do Času, Lumíru, Zvonu, Světozoru, Ruchu aj. Ve svém **naturalismu** byl důslednější než Mrštík či **K. M. Čapek Chod** a je proto pokládán za jeho nejvýraznějšího představitele.

Zaujal už svou prvotinou z konce osmdesátých let, **prózou Kuře melancholik** (1893), kde se jeho tvůrčí zaměření projevilo zvlášť obnaženě, v sledování souběžného umírání dítěte a zvířete: autor tu podává takřka věčný popis, v němž není místo pro vyjádření nějakých vlastní citů. Právě tato nezaujatá svědecká metoda je mu prostředkem, jak vzbudit cit čtenáře, celý jeho tvůrčí princip je tedy pojat jako programový opak sentimentalismu, jímž byla tehdy zejména umělecky méně náročná próza značně zamořena.

Obdobně jsou zaměřeny i Šlejharovy povídky z venkova, např. Dojmy z přírody a společnosti, Co život opomíjí, Zátíší, v nichž dramatické a tragické osudy chápal nikoliv jako individuální, ale jako přírodní zákon, který lidské bytosti vkládá zlo do základů její existence. V dalších prózách, psaných počátkem 20. stol. (povídky Temno, 1902; román Vražďení, 1910)), se pro Šlejhara stává zlo už přímo rozhodující silou, ovládající člověka a odsu-

zující ho do víceméně jen biologických rolí bez vlastní schopnosti této určenosti čelit. Tomu odpovídá i autorův výraz, který je převážně autorskou výpovědí, jazykově vypjatou, naléhavou, občas až surovou, za níž se však skrývá bezmocnost a zoufalství. Vyhraněnost Šlejharova naturalismu je bezpochyby nevyvážená, až krajní. Měli bychom si ji však uvědomovat ve vývojovém sledu nejen naší, ale i světové prózy, v níž čtenářsky nejúspěšnější bývaly příjemně čtivé knihy, končící happy endem.

Pro Šlejhara šťastné konce nebyly. Zajisté věděl, že ve skutečném životě někdy jsou. V literatuře jich však bývalo tolik, a většinou byly natolik umělé a chtěné, že je tento autor cítil jako lživé a postavil proti nim svůj extrém opačný.

ALOIS VOJTĚCH ŠMILOVSKÝ

(vl. jm. Alois Schmillauer)

1837 - 1883

Profesor na gymnáziích v Klatovech a v Litomyšli, kde navázal přátelství s [A. Jiráskem](#) a [T. Novákovou](#), prozaik publikující od poloviny sedmdesátých let hlavně v Osvětě, Obrazech života, Květech a Humoristických listech. Psal básně, [dramata](#), [prózu](#), svůj smysl pro drobnokresbu a humor uplatnil však nejlépe v povídce. Generačně byl současníkem [májovců](#), ale sám k nim nepatřil.

Jeho doménou byl [žánrový realismus](#) v příbězích postihujících lidské slabosti i slabůstky, k nimž se většinou staví shovívavě (např. povídky Dědeček, Jehla, svazek Rozptýlené kapitoly). Obvykle se nezabýval velkými problémy, spíše se zaměřil na pestrost jazyka, na živé, působivé podání. Předností Šmilovského je, že nezřídka zachytil dobře odposlouchanou hovorovou řeč, přirozené lidské vyjadřování, v dialozích lidový tón. Ne náhodou byly proto jeho povídky oblíbeny širokými čtenářskými vrstvami a vycházely i např. v Pečířkově kalendáři apod.

V románové tvorbě, např. Kmotr Rozumec (1872, autorův **debut**), ovšem s těmito svými přednostmi nevystačil a často se uchyloval k poučování, které příliš s jeho vypravěčskou přirozeností neladilo. Nejznámější z jeho prací zůstala asi **historická próza** Za ranních červánků (1875), dobově zasazená do počátku **obrození** a zobrazující i úsek ze života **J. Dobrovského**, i když pro celkový autorův styl není tak typická jako např. už zmíněná povídka Jehla, okouzlující svým prostým vypravěčstvím a **pointou**.

VÁCLAV ŠOLC

1838 - 1871

Studoval filozofii, ale z finančních důvodů ji nedokončil, své verše tiskl v Lumíru, Květech, Obrazech života, Světozoru aj., nemocný se vrátil do rodné Sobotky a Prvosenky, vydané koncem šedesátých let (v rozšířené podobě r. 1871), byly jeho jedinou básnickou sbírkou, která se dočkala nového vydání až ve 20. stol. Šolc je příkladem básníka, který byl téměř zapomenut, jeho jméno se objevuje jenom v podrobnějších literárněhistorických příručkách.

Přitom Prvosenky byly sbírkou ve své době určitě novátorskou. V. Šolc obohacoval českou **poezii** o básnické tvary, které v ní dosud nebyly používány, námětově měly jeho verše široký rejstřík od citové poezie až k epickým vlasteneckým zpěvům, něčím zcela průkopnickým byly jeho básně z balkánského prostředí. Šolcova **lyrika**, vyjadřující chmurné pocity „rozervance“, je výrazově působivá.

Jako by chtěl v jedné sbírce shrnout básnické dílo, které by jinak tvořil celý život, jako by tušil, že první sbírka bude i poslední a jeho život krátký. Zapomenutí si však Šolc nezaslouží a v Prvosenkách najdeme i dnes básně, které stojí za přečtení.

FRÁŇA ŠRÁMEK

1877 - 1952

Studoval práva, studia však nedokončil a věnoval se zcela literatuře a žurnalistice. Od počátku své literární dráhy patřil mezi **buřiče**, literární **anarchisty**, měl blízko k **S. K. Neumannovi**, psal do jeho časopisu Nový kult. První svět. válku strávil převážně na frontě, ačkoliv byl zapřísáhlý antimilitarista, na což se ho samozřejmě c. k. vojenské velení neptalo. Po válce spolupracoval s Neumannem v Červnu, později se sblížil s **K. Čapkem**, avšak převážně už žil stranou a věnoval se pouze vlastní tvorbě.

První jeho verše byly poznamenány **dekadencí**, s níž Šrámka sblížoval odpor k dobové společnosti a morálce, k životní předstíravosti a povrchnosti. Brzy ho však nalézáme mezi autory přímé společenské revolty. Jeho první sbírky básní Života bído, přec tě mám rád, **Modrý a rudý** (1905, 1906), to jsou knihy vyjadřující tento autorův pocit, kterému už dekadence přestala stačit: na rozdíl od dekadentů se básník neuzavírá do vlastního já, nýbrž staví se čelem proti tomu, co mu vadí.

Jakoby v tušení blízké budoucnosti se v druhé z těchto sbírek ozývá silný protiválečný tón, mladému básníkovi jde však o víc. V jeho verších se objevuje rozpor mezi přáními člověka, kterému se život otevírá, a trpkým poznáním „života bídy“. V tom všem je třeba vzdorovat, a i výsměch je druhem vzdoru, u prvních Šrámkových sbírek není proto zbytečně připomínán i duch politické **satiry**, který dává autorovi sílu nepodléhat světu a zaznívá společně s erotickou výzvou i zřejmou provokací házenou do tváře měšťáctví doby. Slovo „buřičství“ má blízko k slovu „pobouření“, a Šrámek nikterak neváhá toto pobouření vzbuzovat.

V roce 1910 vydává i svůj známý román (**prózou** vlastně **debutoval**, r. 1903 novelou Sláva života, po ní následovaly povídkové svazky Sedmibolestní, Kamení, srdce a oblaka), a to **Stříbrný vítě**, který je výrazem jeho vzpoury v jiných polohách a který byl později v obecném povědomí neprávem redukován

jen na „příběh mládí“. Stříbrný vítr příběhem mládí ovšem je, podstatné však zůstává, že je příběhem mládí nepřijímajícího měšťácké zvyky a zlozvyky, lež, přetvářku a pokrytectví. Šrámek dovede být ve Stříbrném větru lyrický, a tento jeho lyrismus, tato citovost, se stala pro jeho román bezmála zaklínadlem. Šrámek tu však je zároveň autorem **expresionismu**, s nímž vyjadřuje životní střetávání, jemuž se nelze vyhnout.

V tomto duchu se nese zejména román Křižovatky, který vyšel rok před začátkem první svět. války, tento velký obraz lidského ztroskotání a zmaru. Právě Křižovatky představovaly možná pro autora mez, za níž už nelze jít, jakousi hranici lidské marnosti. Naznačuje to jeho tvorba válečná a poválečná, povídky Osika, citově laděný román Tělo a divadelní hra Léto, přičemž své zvláštní postavení mají protimilitaristická hra Hagenbek a také protimilitaristický povídkový soubor Žasnoucí voják.

Brzy totiž zaznívají v Šrámkově tvorbě i nové tóny, které patrně román Tělo do jisté míry předznamenal. Představují je především nejslavnější básníkovy sbírka Splav (1916), která vyšla ještě za války, a jeho divadelní hra Měsíc nad řekou (1922), neméně známá. Šrámek jako by tu pociťoval, že střetnutí starého světa a buřičské revolty jeho mládí má hlubší pozadí, že je zároveň odrazem plynutí času, zrání, dospívání, stárnutí.

Jako by ho zastihl pocit, který v jiné podobě najdeme u **J. Seiferta** v době, kdy opouští **poetismus** a píše Jablko z klína: také on hledá své vlastní, ale i nadosobní životní jistoty a opory. Ve sbírce Splav je jimi láska, člověk uprostřed majestátní přírody, prožitek, který je obecně lidský a sdělný. Právě tím se stal Šrámek (a opět bychom si mohli připomenout podobnost u Seiferta) básníkem oslovujícím čtenáře zvlášť citlivě.

Ve hře Měsíc nad řekou (1922) se tento pocit objevuje už s nádechem životního účtování, či přinejmenším zvažování. Pětačtyřicetiletý autor snad prožíval to, čemu se dnes říká krize středního věku, totiž potřebu pohledů zpět i do budoucna,

na léta, jež mu zbývají. Tento rys Šrámkovy tvorby charakterizuje i další jeho díla z let třicátých, sbírku Nové básně a příznačně nazvanou sbírku Ještě zní (1933).

K jakémusi závěrečnému tvůrčímu akordu, v němž se básník vrací k úderné síle a jednoznačnosti svého mládí, přiměla Šrámka druhá svět. válka a okupace. Píše verše, vydané po válce ve sbírce Rány, růže (1945), plné vzdoru a bojovnosti, které jako by byly nikoliv tečkou, ale vykřičníkem za dílem této velké osobnosti naší literatury.

VÁCLAV ŠTECH

1859 - 1947

Občanským povoláním původně učitel, autor divadelních her a [próz](#), publikoval ve Zlaté Praze, Osvětě, Květech aj., později byl ředitelem Městského divadla na Král. Vinohradech a divadla Uránie, pak ředitel divadla v Brně a opět v Praze.

Celým svým působením byl spjat především s divadelní prací a také jeho autorská činnost byla věnována především divadlu. Štechova tvorba byla vždy zaměřena k širokému okruhu nepřilíh náročného publika, psal hlavně veselohry, zejména tzv. situační, v nichž byla nositelem komické role často náhoda, záměna, nečekaný příjezd osoby, jež zasáhla do vývoje děje, prozrazení apod. Jeho hry od devadesátých let 19. stol. až do let třicátých století dalšího naplňovaly hlediště a byly pro svou jednoduchost oblíbeny i ochotnickými soubory. Některé se později staly předlohou i pro filmové zpracování, např. Třetí zvoneční. Z dalších jeho her byly nejznámější: Maloměstská tradice, Když uhodila dvanáctá, Deskový statek, Zmatená pohádka, Co s knihou?, což však není úplný výčet. Spíše výjimkou jsou u tohoto autora [dramata](#) vážná, např. Zlatý déšť.

V próze se V. Štech také nejčastěji držel své polohy humoristického [žánrového obrázku](#) (Maloměstský pepř, [Humoresky](#), Humoristův zápisník, Předměstské humoresky aj.), který měl ráz oddechového „čtíva“ bez vyšších uměleckých záměrů.

V několika románech (např. Šťestí Zlatého hroznu, Hřích paní Hýrové) se pustil i do rozsáhlejší prózy, v Hříchu paní Hýrové asi nejúspěšněji. Zvláštní místo v jeho tvorbě zaujímá pět vážně pojatých románů o konci habsburské monarchie (Řetěz, Les krásných žen, Pražský chorál, Pobřeží lásky, Sladké vody), nicméně těžiště jeho tvorby zůstalo v drobnokresbě žánrové komiky, někdy až podbízivé. Čteme-li však např. jeho Humoresky s odstupem času, neujde nám asi, že se často trefil do černého.

TOMÁŠ ŠTÍTNÝ ZE ŠTÍTNÉHO

asi 1333 - asi 1401-1409

Jihočeský zeman, který nějaký čas studoval na univerzitě v Praze, převážnou většinu života však strávil na svém statku, až poslední období života bydlel opět v Praze. Své vzdělání chtěl využít především k působení na své děti, ale později i na zemany, sedláky a na prostý lid v okolí.

Psal proto [traktáty](#), v nichž využíval úryvků z bible, pramenů, s nimiž se seznámil při studiu i jinak, ale i svého vlastního přemýšlení o tom, jak by měl vypadat správný bohabojný křesťan, který by žil mravně a poctivě, ve shodě s vůlí boží i s ostatními lidmi.

Prvním jeho spisem byly Knížky šestery o obecných věcech křesťanských, které později doplňoval, takže v podobě Knih naučení křesťanského měly už patnáct, nikoliv jen šest částí. Štítný tu postupně probírá otázky víry, předmanželského, manželského a vdovského stavu, vztahu hospodáře a jeho čeledi (tj. zaměstnanců hospodářství) aj., jde o jakousi základní příručku správného života nejen náboženského, ale i v rámci lidského společenství. Řeči besední, které následovaly, probíraly náboženské otázky formou rozhovoru otce s dětmi. Řeči sváteční a nedělní byly něčím jako [postilou](#), i když ne ovšem doslova, protože Štítný nebyl kněz, stejně jako později [Petr Chelčický](#), s nímž měl mnoho blízkého. Postupně zde však zpraco-

vával náměty z evangelií jako vhodné nedělní či sváteční čtení, jež má podnítit vlastní rozjímání posluchačů.

Už tu padlo jméno **Chelčického** a jistá podobnost mezi ním a Štítným je např. i v tom, že oba tvořili své dílo víceméně osaměle, bez trvalého spojení s pražským duchovním životem, že oba byli laici (tj. nikoliv kněží) a že se oba dopracovali k ucelené myšlenkové soustavě. Zásadní rozdíl byl ovšem v tom, že Chelčický přichází se svými pracemi až po Husovi, že je jednoznačným kališníkem a odmítá autoritu římské církve. Štítný ji ještě uznával a v základních náboženských otázkách se proti ní nestavěl. Avšak tím, jak kladl přirozenou víru a mravnost nad vše ostatní, se stal významným předchůdcem **J. Husa**.

FRANTIŠEK ADOLF ŠUBERT

1849 - 1915

Novinář, později ředitel Národního divadla a Městského divadla na Král. Vinohradech, opět novinář, romanopisec a především **dramatik**. Zejména doba jeho působení v Národním divadle (v letech 1883 - 1900) značně ovlivnila nejen tuto přední českou scénu, ale naše divadelnictví vůbec. Šubert prosazoval na jevišti realistické hry, které měly nahradit starší, příliš nadnesená, patetická a dekorativní představení, usiloval o nové autory a nové inscenace. Tato jeho snaha souvisela s poznáním světového vývoje **dramatu**, přestože sám začínal (např. román Jiří z Poděbrad, který byl jeho **debutem** v druhé pol. sedmdesátých let, o několik let později román Zajetí krále Václava IV.) jako spisovatel romantizující **historické prózy**, často přikrášlující dějinnou skutečnost.

Jádro Šubertovy tvorby tkví v jeho divadelních hrách (např. Petr Vok Rožmberk, Probuzenci, Drama čtyř chudých stěn), zejména v jeho nejúspěšnější hře Jan Výrava z r. 1886, která byla ve své době i později velmi oblíbená. Zde stejně jako v próze se obracel k české minulosti, např. k selským bouřím, a zejména v Probuzencích a Janu Výravovi uplatil výrazně

i lidový živel. Jeho hry pozdější, čerpající z tehdejší současnosti, už takový úspěch neměly.

F. A. Šubert je ve vývoji naší **dramatické** tvorby trochu zvláštní osobností. Nikdy nebyl kritikou pokládán za velkého, mimořádným talentem vybaveného autora, ani tehdy, když jeho hry plnily hlediště. Vždy se však uznávala jeho zásluha průkopnická: Šubert svým pojetím divadla otevíral dveře tvůrcům, jako byl **L. Stroupežnický** a další.

TÉMA, TEMATIKA PRÓZY **viz próza, její stavba a žánry**

RUDOLF TĚSNOHLÍDEK **1882 - 1928**

Po nedokončených univerzitních studiích se stal redaktorem Moravského kraje, později Lidových novin v Brně, přispíval např. do Obzorů. Často překládal, hlavně ze severských literatur, a literárně upravil vzpomínky svérázného českého cestovatele, polárního lovce a zlatokopa Jana Welzla (1868 - po 1937) v knize Eskymo Welzl. Patřil ke generaci **anarchistických buřičů** (jako byli **F. Gellner**, **K. Toman**, **F. Šrámek**, **S. K. Neumann**), ale pobyt v Brně ho poněkud izoloval od pražského literárního života.

V novinářské praxi vynikal v psaní tzv. **soudniček**, které se tehdy často měnily ve vtipné drobné prózy, bezmála příběhové, jako právě u něho či u **K. Poláčka**. Pro soudničky bylo příznačné humorné pojednání vážných, často tragických případů, a Těsnohlídek si toto poučení z novinařiny odnesl i do své pozdější literární práce. Ačkoliv jeho **prózy** byly spíše poetickým líčením (Nénie, Dva mezi ostatními aj.) svůj nejvlastnější výraz našel ve dvou románech z brněnského předměstí, v Poseidonu a Kolonii Kutejsík (1916, 1922). Zde snad jako první zobrazil s výstižností a citlivou vnímavostí postavy a postavičky Brna, města, jež mělo tehdy svůj vlastní kolorit, autorovo svědecké vidění je

v těchto dvou **prózách** místy až na hranicích **naturalismu**. S odstupem času může být stále zajímavý i jeho román, který bychom mohli zařadit do sféry **science fiction**, Vrba zelená. Líčí v něm budoucí společnost, v níž budou vládnout ženy, zatímco muži se budou starat o domácí práce a děti, jde tedy o sci-fi více méně humoristickou.

R. Těsnohlídek psal i básně, jichž vydal několik sbírek, většinou šlo o **poezii impresionistickou, baladickou**, v níž zaznívají tóny smutku, nenaplněné lásky a nenaplněných snů. Pro děti vydal významnou a často znovu vycházející knížku Čimčírýnek a chlapci, byl horlivým přívržencem sokolského hnutí, je muž věnoval i část své tvorby. Jen tak pro zajímavost, byl to on, kdo přišel s nápadem vánočního stromu republiky, jenž se ujal po celé zemi.

Něco jsme však zatím vynechali, a vynechali jsme to nejdůležitější. V r. 1920 vyšla Těsnohlídkovi jeho nejúspěšnější kniha, Liška Bystrouška, idylické, přívětivé vyprávění o přátelství člověka a zvířete, novela, která má trvalé místo v naší literatuře a která byla literární předlohou pro operu L. Janáčka.

VÁCLAV THÁM

1768 - 1816

Nejprve úředník policie, pak redaktor, později herec z povolání. Byl vydavatelem a převážně i autorem první nově české básnické sbírky z r. 1785, tedy ještě v prvním období národního **obrození**.

Jmenovala se Básně v řeči vázané a nebyla to v pravém slova smyslu sbírka, nýbrž spíše **antologie**, obsahující i básně starší a překlady. Nové původní básně, většinou Thámovy, ale i jeho přátel (jimž se říká thámovci), byly psány ve starším duchu tzv. anakreontské poetiky (= anakreontika, podle jména starořeckého básníka Anakreonta, 2. pol. 6. stol. př. Kr.), opěvující „přírodní život“, lásku, víno, ženy, radostné a příjemné požitky. Anakreontská poezie se podle řeckého vzoru rozvíjela i ve sta-

rověkém Římě, nově však vznikala původně hlavně ve Francii v 18. stol. a byla průvodním jevem [osvícenství](#) a [klasicismu](#), u nás poznamenala nejen Tháma, nýbrž i [A. Puchmajera](#), [Š. Hněvkovského](#), V. Nejedlého aj.

A Thámův [almanach](#) Básně v řeči vázané měl stejně jako sbírky a soubory těchto autorů stejný cíl: dokázat, že novodobá, teprve se rodící česká literatura si může troufnout i na takovouto poezii.

OTAKAR THEER

1880 - 1917

Úředník pražské Městské knihovny, básník, který podnikl řadu cest do ciziny, ovlivněný zejména svým pobytem ve Francii a znalostí francouzské literatury. Psal básně, [prózy](#), divadelní i literární kritiky, publikoval v Lumíru, Nedělních listech, Hlasu národa, Květech, Zlaté Praze, Literárních listech. Ve své vlastní [poezii](#) byl ovlivněn [dekadencí](#), hlavně [J. Karáskem ze Lvovic](#), pak se sblížil s [předválečnou modernou](#), jmenovitě s [K. Čapkem](#), byl spoluautorem Almanachu na r. 1914, vydání tohoto almanachu převážně připravil. Jádro jeho tvorby je v poezii, která se nečte snadno. Theer byl básníkem složitých obrazů, náročného jazyka, jeho verše měly podněcovat nejen citové sblížení s básníkem, ale i vlastní čtenářovo myšlení.

[Debutoval](#) koncem devadesátých let sbírkou Háje, kde se tančí (1897), později vydal [Výpravy k Já](#), Úzkosti a naděje, Všemu navzdory, napsal divadelní hru Faëton, jeho prózy z počátku 20. stol. (Pod stromem lásky, 1903) nepatřily k významným. Theer byl vždy básníkem do značné míry exkluzivním, ve svých verších dával najevo deziluzi životem, odvrácení od skutečnosti k aristokratickému gestu.

Vlastně, těžko mluvit o gestu. Theer byl totiž básníkem značného intelektu, jasného vidění souvislostí, a jeho lhostejnost ke skutečnosti nebyla tedy gestem, ale odvrácením se od něčeho, co dovedl dobře poznat z té špatné stránky. Přesto je-

denkrát udělal výjimku: Všem navzdory je sbírkou psanou za první svět. války, a je to sbírka skutečného vzdoru, intelektuálního odporu proti zlehčení a ponížení lidství. Jako mnoho jiných českých básníků Theer vystoupil za války ze záměrné izolace podle zásady: když je něčeho moc, je toho příliš.

ANNA MARIA TILSCHOVÁ

1873 - 1957

Prozaička, manželka prof. právnické fakulty Karlovy univerzity, psala do besed Času, Ženského světa, Besed lidu, Světozoru, Lady, Nové ženy aj. Jedna z předních autorek **realismu** od počátku 20. stol. do čtyřicátých let, často ve svých románech, zejména v těch sociálně laděných, volila i prvky **naturalismu**.

Její první knihy **próz** (povídkové svazky Sedmáct povídek, Na horách) neměly velký ohlas, s ním se autorka poprvé setkala u románu Fany z r. 1915. Zde a v následujících dvou na sebe navazujících románech, Stará rodina a Synové (1916, 1918), nalézá Tilschová své ústřední životní téma. Je jím pohled na život „lepší společnosti“ a zároveň obraz toho, co s sebou takový život přináší pro lidské touhy a sny, k jakému rozpadu mravních hodnot v rodinách takovéto společnosti může docházet.

Jde tedy o prostředí, s nímž se v jiné poloze setkáme např. u **B. Benešové** či **R. Svobodové**, později v raných prózách **M. Pujmanové**, naopak dříve často u **K. Světlé**. Asi nikoliv náhodou. Žena, i když sama pocházela „z dobré rodiny“, vyrůstala v ní a také se do ní provdávala (nebo byla tlakem okolí přinucena se provdat), cítila možná vnímavěji než muž, v čem jsou úskalí společenské smetánky a jak ženský živel je v ní pouhou loutkou. Tilschová zobrazuje pokusy o revoltu proti tomuto stavu, v románech Matky a dcery, Návrat, a zejména v románu Dědicové (1924) hledá pro své hrdinky či hrdiny východisko. Její obraz života společnosti je v těchto dílech vyhrcočený. Realistická v kresbě prostředí, vidí své ústřední postavy metodou

psychologické prózy, snaží se proniknout k jejich vlastnímu světu. Propojení těchto postupů dávalo jejím dílům výraznou přesvědčivost.

Zmíněné rysy **naturalismu** najdeme asi nejvíce v dvousvazkovém sociálním románu Haldy z druhé poloviny dvacátých let (1927), kde autorka látkově čerpá z Ostravska. Tento román je (či spíše byl) pokládán za nejlepší dílo A. M. Tilschové. Platí to snad z hlediska tvůrčího záměru a šíře autorčina pohledu na sociální protiklady jejích postav. Zdá se však, že i když je kniha prosycena dokumentačním materiálem, rozložení charakterů je jaksi předem dáno, nevyplývá z děje, ale děj se mu přizpůsobuje, naturalistické líčení nahrazuje přímý prožitek. Byl to prostě svět, k němuž autorka přistupovala s dobrou vůlí, ale její nejvlastnější svět to nebyl.

Daleko přesvědčivější je v následujících třech románech, v níž jí jsou ústředním tématem lidské zřetele práce umělce či vědce: Orlí hnízdo, zpracovávající osudy malířů Mánesů, Vykoupení, ve kterém se zabývá životem malíře A. Slavíčka, a Alma mater (1933), v němž se značnou životností vykresluje dva protikladné typy lékařů - vědců, které bychom, při troše snahy, mohli docela dobře přesadit i do naší současnosti. Jak námětem, tak celkovým pojetím látky a lékařského prostředí tu dosáhla Tilschová asi skutečného vrcholu své **prózy**.

Později se vrátila romány Matky a dcery a do maloměsta dějově umístěným románem Návrat ke svým námětům rodin, jejich rozvratů a generačních souvislostí.

TKADLEČEK

po r. 1400

Středověká **próza** od neznámého autora, psaná tehdy oblíbenou formou **sporu** mezi mužem, oplakávajícím nevěrnou milenkou, a ztělesněným Neštěstím, které mu odporuje. Výměna názorů však nezůstává u jednoho případu, příběh se dostává do roviny, kterou bychom mohli nazvat filozofickou, a pozoruhodné je,

že v mnohém neodpovídá středověkému myšlení, ale je spíše rozumným shrnutím lidské zkušenosti. Jde obecně o to, co je vlastně osud, jak jej člověk může ovlivnit a jak jej má přijímat. Ve sporu samozřejmě vítězí Neštěstí, které navíc samo způsobilo, že ubohému Tkadlečkovi byla jeho Adlička nevěrná. Jak vidno z této ne-náboženské, světské **prózy**, lidé měli před šesti sty lety některé problémy stejné jako dnes.

Co nás navíc u Tkadlečka zaujme, a čím je toto dílo i jedno z nejceněnějších v naší **středověké literatuře**, je jeho umělecký výraz, jazyková a stylová bohatost, časté užívání přísloví, vtipných rčení, přirovnání a obrazů. Neznámý autor Tkadlečka byl skutečným mistrem.

KAREL TOMAN

(vl. jm. Antonín Bernášek)

1877 - 1946

Studoval práva, která nedokončil, z existenčních důvodů střídal různá zaměstnání, až se stal redaktorem, nejprve Českého deníku, pak v Národních listech. Po první svět. válce byl zaměstnán v knihovně Národního shromáždění (tehdejšího parlamentu), brzy však odešel do předčasné penze, ačkoliv nebyl nijak finančně zajištěn. Jeho literární začátky jsou spjaty s **anarchismem**, byl jedním z tzv. **buřičů**, spolupracoval s **Neumannovým** Novým kultem, publikoval v Moderním životě, Moderní revui, Volných směrech, Omladině, po válce v Lidových novinách, Lumíru aj.

Patří do téhož okruhu básníků, které už přestala bavit **poezie** předchozí generace, ale i stará společnost, jaká vládla v 19. stol., plané vlastenčení, stojaté vody národního, sociálního i kulturního života. Už jeho **debut**, vydaný ještě koncem onoho 19. stol., sbírka Pohádky krve (1898), byl nesen přesvědčením, že básnická **lyrika** má vyjadřovat skutečné prožitky, že nemá být chtěnou konstrukcí. Další Tomanova sbírka, Torzo života (1902), vyšla už počátkem stol. dalšího. Básník se tu oprostil od vlivů **dekandence** a **symbolismu**, nachází svou pod-

statu v hutném, výrazném verši bez příkras a ozdob, v němž každé slovo a každý obraz měly své místo a svou mimořádnou významovou nosnost.

Tento Tomanův verš byl přirovnán, nikoliv neprávem, k tvaru lidové písně. Nic na tom nemění skutečnost, že jím básník obvykle vyjadřuje dramatický, často tragický pocit, vědomí bolestnosti světa. Tak je tomu i v dalších sbírkách, *Melancholická pouť* a *Sluneční hodiny* (1906, 1913), vydaných ještě před první svět. válkou: Tomanovo vědomí zraňující skutečnosti jako by samo o sobě bylo očištné, a jako by samo o sobě nabízelo některé nepominutelné jistoty. Jsou to jistoty země, přírody, domova, zdánlivě takové, k nimž se uchyluje hodně básníků.

U Tomana však mají přímo vesmírný smysl, přesahují rámec pouhé skutečnosti. Je v tom jistá jednoznačnost, daná právě přímostí, jakou se básník ke svým prostým, ale pevným oporám dopracovává: *Měsíce*, *nerozsáhlá*, ale *vrcholně obrazná* sbírka vydaná na konci války, jejíž význam byl kdysi kladen do blízkosti významu *Nerudových Zpěvů pátečních*, jako by toto básníkově vědomí lapidárně shrnovala (např. ve výmluvné básni *Květen*), stejně jako *Verše rodinné* a jiné a obě poslední jeho sbírky z dvacátých let, *Hlas ticha* (1923) a *Stoletý kalendář* (1926).

Toman nikdy nebyl básníkem přizpůsobivým. Do literatury vstoupil společně se svými přáteli, *F. Gellnerem* a *F. Šrámkem*, a blízko s nimi měl i to, že šel vždy důsledně svou vlastní cestou. Nebyl to gejzír poezie, který by vydával každý rok jednu sbírku a svůj výraz měnil podle okamžité módy. Svou básnickou nesmlouvavost a pevnost projevil ostatně i vůči sobě. Když na podzim 1945, necelý rok před smrtí, vybíral ze své poezie pro celkové vydání *Básní* (do něhož volil velice přísně, např. z prvé sbírky nezařadil ani jednu báseň a celá kniha má méně než 230 str. textu), zakončil svazek poznámkou: „Neměnil jsem v nich nic ani neupravoval, nechť svědčí o době a třeba proti autorovi. Sbohem, čtenáři. K. T.“

Básník mohl dát čtenáři sbohem, ale čtenář básníkovi nikoliv.

CTIBOR TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA

1438 - 1494

Za vlády Jiřího z Poděbrad jeho významný zastánce, nejvyšší hejtman moravského markrabství, dvorský sudí, autor spisu Hádání Pravdy a Lži o kněžském zboží a panování jejich (1467). Tento spis je podán tradiční formou **sporu** a na jedné straně v něm stojí kališnictví, na straně druhé římská církev. Tovačovský byl ovšem šlechtic, a jak tomu v podobných skladbách psaných jako spor bývá, jeho strana, tj. „Pravda“, musela být jeho pravdou. Tzn. že byla jeho pravdou nejen v tom, že byla protikatolická, ale i v tom, že zároveň zdůrazňovala význam šlechty. A jako obvykle ve formách sporu (viz **Hádání Prahy s Kutnou Horou** aj.) měl spis tu výhodu, že autorovi díla se snadno odrážely argumenty „Lži“, protože i ty si psal sám.

Ale tak či onak, celý spis, který byl určen přímo králi Jiřímu, je nejen odrazem dobových poměrů, ale i mimořádně cennou literární památkou. Svým zaměřením spadá do **husitské literatury**, svým výrazem však nese zřetelné rysy **humanismu** a rané **renesance**. Tovačovský dovedl psát, mistrně zacházet s citáty z bible i odjinud, když však bylo zapotřebí, uměl sáhnout i k lidové mluvě. Kromě tohoto díla napsal i dvoudílnou Knihu tovačovskou, která je souhrnem moravského zvykového práva (podle autora: „obyčejů, řádů, zvyklostí starodávných a řízení práva v markabství moravském“), tedy prací odborného rázu.

TRAGÉDIE

V tradičním členění **dramatu** tvoří vedle **komedie** jeho základní **žánr**, a to už od dob starověkého Řecka, jehož dramatikové jsou dodnes proslulí a zpracovávali často náměty z **mytologie**. **Mýty** byly vlastně nejvděčnějším zdrojem staré řecké tragédie a tragédie sama jednou z forem jejich udržování a šíření.

Nejznámější z řeckých dramatiků antické literatury tvoří neopomenutelnou trojici: Aischylos (asi 525 - 456 př. Kr., Připoutaný Prometheus, Sedm proti Thébám, Oresteia aj.),

Sofokles (asi 496 až 497 - 406 př. Kr., např. Antigona, Král Oidipus, Elektra), Euripides (asi 485 až 480 - 406 př. Kr., Medea, Trojanky, Hippolytos aj). Starověká tragédie vytvořila několik pevně stanovených pravidel.

Především to bylo pravidlo jednoty místa, času a děje, tzn. že hra musela mít jednu dějovou linii, probíhat na jednom místě a během 24 hodin skutečného času jejích událostí. Dalším pravidlem byl závazný sled děje, který měl celkem šest etap: expozice otevřela celý příběh dramatu, zápleтка určila jeho další vývoj, kolize (někdy také česky zauzlení) představuje, abychom tak řekli, „komplikační“, do děje vstupuje něco, co jej činí složitějším, krize je pak střetnutím všech proti sobě stojících momentů dramatu, jakýmsi jeho vyvrcholením, peripetie znamená obrát, cosi, co divák nečekal a co je pro něho překvapením, katastrofa je tragickým vyřešením všeho, co přecházelo, tato část dramatu bývá většinou krátká, rozhodná a drama tu vrcholí.

Stejnou stavbu mívaly i vrcholné antické **komedie**, ovšem protože nekončily katastroficky, pro jejich poslední část se užíval výraz zakončení. Tato stavba (jen výjimečně byla některá etapa vynechána) byla stanovena či přesněji řečeno odvozena ze skutečných her Aristotelem (384 či 383 - 322 či 321 př. Kr.) v jeho díle Poetika a později podle ní byly psány hry nové. Byla dodržována i v tragédii římské, jakou psali např. Quintus Ennius (239 - 169 př. Kr., volně zpracovával hry Euripidovy, např. Medea, Ifigenie aj.), Marcus Pacuvius (asi 220 - asi 130 př. Kr., např. Atalanta) a několik dalších, vycházejících také z řecké tragédie. V římské antice už tragédie nedosáhla té velkoleposti jako v Řecku, můžeme se jen domnívat, že pevná pravidla stanovená Aristotelem byla poněkud svazující.

Křesťanský středověk tragédii neholdoval, ostatně Aristotelovu Poetiku neznal, byla objevena až r. 1498. Tragédie však beztak vyžadovala jiné ovzduší, než bylo vlastní středověku: velké amfiteátry, volný přístup i lidového diváctva (nezapomí-

nejme, že starověké řecké městské státy byly demokraciemi, což se ovšem nevztahovalo na otroky), středověku víc vyhovoval **epos** jako výlučná forma dvorského umění. K tradiční tragédii podle Aristotelových pravidel se potom vrátil až **klasicismus**, který měl rád vše, co mělo pevný řád, a kterému tedy předpisy tragédie dělaly moc dobře. Byli to především Jean Racine (1639 - 1699, např. Faidra) a Pierre Corneille (1606 - 1684, např. Cid, Horatius aj.). Tito dva autoři jsou svým způsobem poslední, kdo psali tragédie co nejdůsledněji podle antického vzoru.

Určitě jej přesně nedodržovali např. dva **renesanční** dramatici angličtí, Christopher Marlowe (1564 - 1593, Doctor Faustus) a zejména William Shakespeare (1564 - 1616, Hamlet, Romeo a Julie, Othello, Král Lear, Jindřich VI., Richard III. aj.) který i do tragédií vkládal jakási **interludia**, která ovšem činil přímou součástí děje, pro diváka milujícího odlehčení.

Nově se však s principy řecké tragédie vyrovnávala německá dramatická tvorba na přelomu 18. a 19. stol., především Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832, např. dramata Faust, Ifigenie na Tauridě), Gotthold Lessing (1729 - 1781, např. Míra z Bernhelmu, Moudrý Nathan, Emilia Galotti), Friedrich Schiller (1759 - 1805, např. Don Carlos, Marie Stuartovna, Loupežníci, Úklady a láska). Modernější tragédie už tradiční stavbu nedodržovaly, např. Henrik Ibsen (1828 - 1906, Nora, Divoká kachna, Paní z námoří aj.), August Strindberg (1849 - 1912, Tanec smrti aj).

Výrazu „tragédie“ se dnes už běžně používá nikoliv pro hru dodržující pravidla starověku nebo klasicismu, ale prostě pro hru s tragickým koncem, nebo se pro vážné a tragické hry užívá, i když ne zcela přesně, obecnější druhový výraz drama, který dnes málokdo v běžné řeči spojuje v konkrétních případech jednotlivých her s komedií. Někdy ovšem v životě (i na jevišti) tragicky končí příhody komické, či tragické události mají komické vysvětlení. Proto existuje tragikomedie. Divadelní hry 20. stol.

jsou potom často tak významově vrstevnaté, že je víceméně zkrslující pokoušet se o jejich **žánrové** zařazení, důležitější je, jaký smysl mají pro diváka a kterou z jejich významových poloh on sám přijímá jako rozhodující.

V české tvorbě 19. stol. a počátků 20. stol. najdeme ovšem dramata, která mají všechny charakteristické rysy tragédie nikoliv snad vždy z hlediska její aristotelovské výstavby, ale z hlediska toho, co bývá nazýváno „katarzí“, (tj. z řeckého katharsis = očištění): hra ve svém účinu vzbuzuje zvláštní duševní stav, kdy člověk z vášní, zloby a tragična hry vyciťuje nikoliv zmar a beznaděj (i když právě to se na jevišti často odehrává), ale jakési vnitřní osvobození, důvěru v lidství. Zdá se to protismyslné, když v divadle viděl pravý opak, ale podivnosti lidské psychiky takto působí, což mimochodem objevil také už Aristoteles.

V tomto smyslu, který je důležitější než cokoliv jiného, psali u nás tragédie např. **J. Vrchlický** (jenž však často dodržoval i tradiční zákonitosti, např. **trilogie** Hippodamie), **J. Zeyer**, **A. a V. Mrštík**, **G. Preissová** aj. Příkladem dramát, která se při strhujícím katarzním účinku vzpírají samou svou podstatou žánrovému „škatulkování“, mohou být hry **K. Čapka**.

TRAKTÁT

Středověké a **renesanční** označení pro náboženské či filozofické pojednání, které rozebíralo některé důležité myšlenky a vykládalo je, shromažďovalo autorovy argumenty pro jeho tvrzení a případně vyvracelo tvrzení opačná.

Traktát byl především vyhrazen literatuře „učené“, byl doma na univerzitách, traktáty se rozebíraly na shromáždění vědců a dlouze se o nich diskutovalo. Protože traktáty samy byly dost dlouhé, dnes se tento výraz používá v hovorové řeči spíše hanlivě pro text, který mnoha slovy říká málo. Často tomu tak bylo i u traktátů středověkých, významnou roli však sehrály traktáty zejména v úsilí

o reformaci církve, u nás v době předhusitské, husitské a pohusitské, např. u [T. Štítného](#), [J. Husa](#), [P. Chelčického](#).

TRAVESTIE viz [parodie](#)

TRILOGIE, TRIPTYCH

Trilogií jsou označována tři relativně samostatná díla, většinou [prozaická](#) a románová, která na sebe volně navazují, takže vposledku tvoří významový celek. Zajímavé je, že psaní trilogií bylo vždy oblíbeno a i v naší literatuře jich máme celou řadu, trilogie psali např. [A. Jirásek](#), [K. J. Beneš](#), [B. Benešová](#), [K. Čapek](#), [E. Vachek](#), [J. Durych](#), [B. Klička](#), [J. Kopta](#), [F. Křelina](#), [V. Martínek](#), [K. Nový](#), dramatickou trilogii napsal [J. Vrchlický](#).

Jestliže na sebe navazují díla čtyři, používá se výraz tetralogie (např. [K. Poláček](#), [A. Jirásek](#) U nás), pentalogie znamená návaznost pěti svazků (např. [Jiráskův F. L. Věk](#)). Triptych je na rozdíl od trilogie soubor tří kratších prozaických či básnických děl, často vydaný v jednom svazku (např. triptych tří novel).

TRISTRAM A IZALDA pol. 14.stol.

Středověký příběh o Tristanovi a Isoldě vycházel ze starých keltských hrdinských [pověstí](#) a byl mnohokrát sepsán, dochovaly se jeho různé zlomky v řadě jazyků, měl veršované i prozaické podoby, ve své podstatě patří k tzv. bretonskému cyklu [středověké literatury](#). Rekonstrukci celého příběhu podle různých dochovaných pramenů provedl však do Románu o Tristanovi a Isoldě až počátkem 20. stol. francouzský spisovatel Joseph Bédier (1864 - 1938).

Za prvního autora, který tuto látku zpracoval ve 12. stol. veršem, je pokládán Chrétien de Troyes (1131 - 1191), ale jeho text se nedochoval. Pravděpodobně to však byl on, kdo vytvořil základní podnět pro celou řadu dalších znění Tristana a

Isoldy, šířících se ve 12. a 13. stol. i později po celé Evropě. Z nich ještě později vycházela nejrůznější převyprávění a volná zpracování, od původní předlohy se mnohdy odchylojící, často zlomkovitá, vybírající si jen některé **epizody** apod.

České veršované znění, nesoucí název Tristram a Izalda, čerpalo udánlivě z německé předlohy Eilharta von Oberge (tvořil v letech 1170 - 1180) a těšilo se vedle **Kroniky trojánské** velké oblibě. Celoevropský úspěch tohoto dojmavého příběhu osudové, tragicky končící hříšné lásky, vyvolané kouzelným nápojem (dnes je celá událost známá spíše z opery R. Wagnera, ale byla dokonce i zfilmována), se nevyhnul ani této jeho podobě. Tristram a Izalda je nejobsáhlejší naší literární památkou své doby, má téměř 9000 veršů, tato básnická skladba byla často přepisována, a to ještě po husitských válkách.

TRIVIÁLNÍ LITERATURA

viz **konzumní literatura**

TROJÁNSKÁ KRONIKA

viz **Kronika trojánská**

TROPY

viz **obrazné pojmenování**

JOSEF KAJETÁN TYL

1808 - 1856

Herec, divadelní autor, prozaik, po dokončení gymnázia (nejprve studoval v Praze a pak v Hradci Králové, kde se spřátelil s **V. K. Klicperou**) cestoval s hereckou společností, pak se vrátil do Prahy a brzy se stal jednou z nejvšestrannějších osobností národního života ve třetím období **obrození**, během třicátých a čtyřicátých let. Redigoval Jindy a nyní, Květy české, Květy Pražského posla, Sedlské noviny. Po porážce revoluce r. 1848 a

během tzv. Bachova absolutismu (v letech 1851 - 1859, podle jména vídeňského min. vnitra Bacha, žijícího 1813 - 1893) měl zakázanou Prahu a cestoval po venkově s kočovnými společnostmi.

Tyl bývá někdy stavěn proti o dva roky mladšímu **K. H. Máchovi** a srovnání obou těchto osobností je opravdu výmluvné: Mácha usiloval o to, aby česká literatura vstřebala nové světové proudy **romantismu** a mohla se s ostatní literaturou Evropy srovnávat svou uměleckou úrovní, Tyl chápal literaturu především jako nástroj aktivní pomoci národu (proto se tolik zajímal o divadlo, které mělo hlavně v podobě kočovných společností k lidem nejbližší) a české věci. Teprve **J. Neruda** pochopil, že jedno nemusí stát proti druhému.

Tylovo pojetí národní literatury vycházelo ovšem z daných potřeb a odpovídalo na ně snahou o něco pozitivního, co by národu zvedlo hlavu. Po povídce Rozervanec (1840), v níž reagoval na Máchovu osobnost, napsal **prózu** Poslední Čech (1844), pokládanou za první novodobý český román, proti níž kriticky vystoupil **K. Havlíček Borovský**. Zde totiž Tylovo vlastenecké nadšení a snaha působit v tomto duchu jaksi přerušovaly únosnou míru. V dalších svých prózách (např. Ze života chudých) je už Tyl střidmější.

Své nejvlastnější působení však našel v divadelních hrách. Sám herec, dovedl velmi dobře odhadnout, co jeviště „unes“, zvládnout potřebný spád děje, střídání dialogů, výstupů, scén, humorných a vážných pasáží. Tylovi šlo o divadlo lidové, které by oslovilo co největší část publika, nalezlo ohlas, mluvilo takřkajíc lidem z duše, bylo jakýmsi modelem jejich života.

Proto také z velkého počtu her, které napsal, si neuchovala životnost ani tak jeho historická **dramata** (např. Jan Hus, Kravé křtiny čili Drahomíra a její synové, Žižka z Trocnova aj.), jako obrazy z tehdejší současnosti, i když byly někdy představeny jako jevištní báchorka, pohádková scéna, v níž vystupují čerti, nadpřirozené bytosti aj.

Divák poznal a pozná i dnes, oč ve skutečnosti J. K. Tyl usiloval v hrách jako Fidlovačka (1834), Strakonický dudák (1847), Jiříkovo vidění (1849), Tvrdohlavá žena (1849), Čert na zemi, Lesní panna (1850) apod. Jde o hry, které se víc než sto padesát let objevují znovu a znovu na divadelním repertoáru, mnohé byly zfilmovány či zpracovány televizí. Asi nikoliv náhodou.

EMIL VACHEK

1889 - 1964

Novinář a **prozaik**, redaktor Práva lidu, Nové svobody, později volný spisovatel, přispíval do řady časopisů. Jako žurnalista si Vachek osvojil některé postupy, zajišťující jeho knihám čtenářskou úspěšnost: živost, bezprostřednost, námětovou zajímavost, vypravěčskou lehkost a přesnost kresby postav.

E. Vachek nikdy nedosáhl takové literární proslulosti jako třeba **K. Poláček**, jeho tvorba také nemá pro naši meziválečnou literaturu tak zásadní význam ani takovou jednotící tvůrčí linii. Vachek často měnil námětové zaměření, přizpůsoboval se čtenářskému očekávání, podléhal dobovému vkusu. To však vyvažoval bystrostí svých knih, tím, že nikdy nešel pod přijatelnou literární úroveň, psychologickou věrohodností svých postav, zajímavostí děje. Právě to poslední se však trochu obrátilo proti němu: Vachek se stal velmi populární např. svým Bidýlkem nebo postavou detektiva Klubíčka, a tato část jeho tvorby do značné míry překryla díla, v nichž měl hlubší ambice a na nichž si sám zakládal, např. **trilogii** Chám Dynybyl (1926 až 1931).

Do literatury vstoupil po první svět. válce třemi povídkovými knihami, v nichž se objevují prvky **naturalismu**, převládajícího i v prvním autorově románu Sup (1920) a v románu Cestou do nebe (1921). Tyto Vachkovy **prózy**, přicházející rychle po sobě do začátku dvacátých let, jsou nesené kritickým duchem, ale zároveň obecnou poválečnou náladou deziluze, pocitem, že zlo vždy zvítězí, nebo přinejmenším je tak silné, že zvítězit může. Tento pocit převládá i v další autorově povídkové knize

a v románu Kovadlina. Zajímavým je jeho Pán světa, román typu [science fiction](#), obraz diktátora, který vnucuje všem své příkazy a proti němuž se lidstvo posléze vzbouří. V tomto románu, patrně inspirovaném nástupem italského fašismu (kniha vyšla r. 1925, tedy před Hitlerem a v době, kdy se o Stalinovi u nás ještě moc nevědělo), Vachek modeluje některé obecné rysy totality a [satirický](#) tón knihy jim dává plně vyniknout.

Po humoristickém románu Svatba v Absint baru vydává autor v druhé pol. dvacátých let postupně svou [trilogii](#) Chám Dynybyl (Červená zahrada, Svatá, Dvanácti hlasy ano), kde se v postavě barbarsky pojatého siláka Dynybyla projevuje vrcholným způsobem jeho naturalismus, ale také stoupající záliba v erotických scénách vzedmutých, ničím neřízených vášní. Pro Vachka byla tato [trilogie](#) (podle toho, co sám kdysi říkal autorovi této publikace) nejdůležitějším dílem, přechodně sice oceněným kritikou, ale časem pozapomenutým. Humoristický román [Bidýlko](#) z r. 1927 a rok po něm Tajemství obrazárny, v němž poprvé vystupuje detektiv Klubičko, ho zařadily jinam. Pravdou ovšem je, že Bidýlko je knihou vynikajícího postřehu, skvělého situačního humoru, a že Klubičko je detektivem vsutku originálním, majícím vlastní způsob řešení případů jakýmsi přirozeným, zdravým českým rozumem, a skvěle obstál (a obstojí i dnes) ve srovnání s detektivními postavami překladovými. Není proto divu, že Klubičkovi věnoval Vachek i několik dalších detektivek, publikoval však i další románové [prózy](#), postupně směřující od jeho někdejšího naturalismu k [psychologické próze](#), např. Parazit, Divoké srdce, Žebrácká láska, Život na splátky, Nepřítel v těle aj.

Mezi nimi v třicátých letech vynikl román Krev nevolá o pomstu (1934), kladoucí otázku omluvitelnosti vraždy za války, a román Žil jsem s cizinkou (1938), působivá sonda do lidské žárivosti. Vachkova tvorba pokračovala i během let čtyřicátých a padesátých, dokladově nesmírně cenná byla jeho osmisvazková Německá válka, která vycházela v letech 1945-1947, v níž

s nesmírnou pohotovostí a podrobností zdokumentoval válečné dění těsně po jeho konci.

V padesátých letech vydal dva další romány (Severní záře, Konec a začátek), a zejména jeho Černá hvězda (1958) představovala jakousi „obnovu“ místa detektivní literatury, která byla tehdy dost zatracována. Společně s E. Fikerem tak nejen přispěl ve třicátých letech k základům původní české detektivní literatury (a to bezesporu osobitěji), ale nyní navíc i k jejímu návratu. To se projevilo jak četnými novými vydáními starších Vachkových detektivek, tak zájmem o tuto oblast u prozaiků mladších. Pozoruhodným dílem autora posledního tvůrčího období byl jeho román Aféra z r. 1959, kde s využitím dobových dokumentů zpracovává případ francouzského kapitána Dreyfuse, neprávem obviněného z velezrady. Nemoc už E. Vachkovi nedovolila uskutečnit další tvůrčí plány, např. připravovaný román o českých skladatelích předmozartovských a mozartovských časů.

VLADISLAV VANČURA

1891 - 1942

Občanským povoláním lékař, jeden z nejvýznamnějších českých prozaiků dvacátých a třicátých let, psal i divadelní hry a filmové scénáře. Byl členem umělecké skupiny [Devětsil](#) a patřil mezi levicově orientované intelektuály po první svět. válce, přátelil se s [F. Halasem](#), [J. Seifertem](#), [K. Čapkem](#), [K. Novým](#), [I. Olbrachtem](#) aj. R. 1929 podepsal dopis sedmi spisovatelů vyjadřující nesouhlas s gottwaldovským vedením (společně s [I. Olbrachtem](#), [S. K. Neumannem](#), [M. Majerovou](#), [H. Malířovou](#), [J. Horou](#)) a byl z KSČ vyloučen. Psal do Kmene, Hosta, ReDu, Tvaru, Listů pro umění a kritiku, Plánu, Panoramy aj. Za hospodářské krize a po nástupu fašismu jeho politická aktivita opět zesílila, jezdil ke stávkujícím horníkům, vystupoval proti Frankově puči ve Španělsku a při akcích Levé fronty. Za okupace

se účastnil činnosti Národního revolučního výboru, při heydrichiádě byl zatčen a popraven.

V české **proze** představoval Vančura mimořádnou osobnost od svých prvních knih z dvacátých let (Amazonský proud, Dlouhý, Široký, Bystrozraký, 1923, 1924), souvisejících s programem **proletářského umění** a **poetismu**. Už tehdy však byla zřejmá jeho autorská svébytnost, projevující se jak látkově, tak stylově. Naplno to ukázaly dvě jeho knihy také z dvacátých let: Pekař Jan Marhoul (1924) a Pole orná a válečná (1925). Prvá z nich je ve své osnově prostý sociální román (předlohou Marhoula byl otec autorova přítele a spolužáka K. Nového), povýšený však způsobem zpracování do mnohoznačné polohy.

Vančurův styl, jeho výrazné vypravěčství, dává Marhoulovým osudům povahu nadosobní, není to pouze příběh jednoho člověka, jenž se dostal do střetu s tvrdou skutečností, v níž nemohly obstát jeho zásady, často až snílkovské. Je to obecný obraz souboje lidství se společenskými mechanismy, silnějšími, než je člověk sám. Takový prohraný souboj ostatně, a ještě výslovněji, ukazuje i druhý román, **Pole orná a válečná**, jímž se Vančura řadí mezi spisovatele reagující na první svět. válku (jako byli např. **J. Hašek**, **J. John**, **V. Kaplický**, **F. Langer**, **J. Kratochvíl**, **K. Konrád** aj.). I zde nabývá Vančurův obraz znakovou podobu, konkrétní události, podané s mimořádnou expresivitou a výrazovou svébytností, jsou mu východiskem obecného sdělení. S těmito dvěma romány kontrastuje známá knížka Rozmarné léto. V ní nalézá prostor jeho **poetismus**, ale také sentence, volný sled myšlení a filozofování, prostá radost z vyprávění, dějové zápletky, zvláštnosti postav.

Romány Poslední soud, Hrdelní pře aneb Přísloví, Markéta Lazarová, Útěk do Budína, Tři řeky, Konec starých časů a Rodina Horvatova, povídkový svazek Luk královny Dorotky, (vše koncem let dvacátých a v letech třicátých) jsou námětově různé, někdy se vrací do minulosti a rozhoduje v nich citová bez-

prostřednost, jako u Markéty Lazarové (1931), naopak Konec starých časů (1934) je v hlavní postavě bělogvardějce Megalrogova jakousi moderní obnovou „prášilovského“ námětu. Osobním smyslem těchto děl je autorův pohled na člověka měnícího se v proměnách času, ale i v proměnách svého vlastního vědomí, svých pocitů, svého vztahu k životu.

Takovéto „sebeproměňování“ je u Vančury vždy posunem, změnou. Příběh od příběhu je však tato změna různá, někdy zřetelná navenek, jindy jakoby skrytá v hloubce lidského vědomí, citu a zodpovědnosti. Kdybychom si tu stručně jednou či dvěma větami shrnuli obsah těchto **próz**, určitě bychom jim ublížili (jako jsme to asi udělali dílům předchozím), protože žádná z Vančurových knih se nedá redukovat na příběh, děj, postavu, stejně jako např. jeho **drama** Jezero Ukereve.

Podstata Vančurovy prózy spočívá v jednotě toho, o čem se píše, a jak se o tom píše. V zásadě je tomu tak u každé výrazné autorské osobnosti, avšak Vančurův jazyk a styl jsou natolik příznakové, že tento princip je od jeho díla neodmyslitelný a např. představa, že by Vančuru někdo „převyprávěl“ jinak, je přímo absurdní.

V. Vančura byl kdysi nazván experimentátorem české prózy, nicméně zcela mylně. Experiment znamená pokus. Vančurova stylová jedinečnost však není pokusnictvím. Vyplývá z autorova vědomí jazyka jako nositele významu, zároveň je ale vnitřně spjatá i s tím, jak on sám vidí své látky a jak je pociťuje. To potvrdily i jeho Obrazy z dějin národa českého, z nichž vyšly jen dva díly (1939, 1940) a fragment třetího (1948), protože násilná smrt mu nedovolila toto mimořádné dílo dokončit.

FRANTIŠEK JAN VAVÁK

1741 - 1818

Rychtář v Milčicích, nejčastěji připomínaný představitel tzv. **písmácké literatury**, rozšířený hlavně v 17. a 18. stol. Vavák musel být bezesporu zajímavý člověk, představitel onoho typu,

kterému se kdysi říkalo „sůl země“. Byl určitě bystrý a přemýšlivý, v mnoha věcech, týkajících se každodenního života, který důvěrně znal, i příznivec novinek, např. v hospodářství, v zemědělských pracích apod., byl odpůrcem roboty a znevažování vesnických lidí, kteří za jeho časů věru mnoho neznamenali. Naproti tomu byl zatvrdelým nepřítelem Velké francouzské revoluce, o níž toho asi moc nevěděl, napsal proti ní dokonce spisek, jehož název zní tak pozoruhodně, že stojí za to, aby byl uveden: Tma ve dne jako v noci na rozumu lidském v národu francouzském učiněná, po všem světě rozhlášená.

F. J. Vavák dokonce i veršoval, a to skladbu Píseň historická o zkáze, těžkostech a trestech roboty. Nepochybné je, že o robotě toho zase naopak věděl mnohem víc, než mu bylo milé. Podstatný význam má Vavákovu písmáctví v Pamětech, zahrnující historicky důležitá léta 1770 - 1812. Zde se jeho pohled na události místní, domácí a evropské míjí v celek, který má pozoruhodnou výpovědní hodnotu.

VAVŘINEC Z BŘEZOVÉ

asi 1370 - asi 1437

Byl mistrem pražské univerzity, dvořanem krále Václava IV., autorem nejpozoruhodnější [kroniky husitské literatury](#), kterou psal latinsky, možná proto, aby její oslava husitství byla dostupná i mimo domácí prostředí.

Jeho dílo nese název Chronicon, běžně je česky uváděno jako Husitská kronika. Zachycuje události z let 1414 až 1422, nejpodrobněji léta 1419 až 1422, už v 15. stol. bylo přeloženo do češtiny. Vavřinec líčí obšírně průběh husitských bouří, bitvy a vítězství. Ve vnitřním rozdělení husitů na tábority a pražany stojí na straně umírněnější Prahy, proto neváhá i rázněji odsoudit některé krajnosti Tábora, např. ničení kulturních památek a pálení knih. Vavřinec svou Husitskou kroniku bohužel nedokončil, její cena spočívá nejen v přímém svědectví účastníka, ale i v tom, že autor dílo dokládá např. listinami, doku-

menty apod. Také latinsky napsal báseň o velkém vítězství husitů u Domažlic, Carmen insignis Corone Bohemie (= Píseň slavné koruny české, známější je však její překlad Píseň o vítězství u Domažlic).

Téměř se zapomnělo, že Vavřinec začal ještě v předhusitské době psát česky Kroniku světa (začínající historií Říma a končící v 7. stol., neboť husitství tuto práci přerušilo), což byl čin v polohách **humanistické** literatury a vycházející z podnětu krále Václava IV. Tento vzdělaný univerzitní mistr však také jako první přeložil do češtiny Mandevillův cestopis (srov. **středověká literatura** a **V. M. Kramerius**) a upravil český snář, Knihy snového vykládání. Zdá se tedy, že rozlišování mezi literaturou „vyšší“ a „nižší“ nebral příliš přísně.

VENKOVSKÝ REALISMUS, VENKOVSKÁ PRÓZA A DRAMA

V české literatuře se vyvinul realismus prózy s náměty z venkovského života v natolik vyhraněnou **žánrovou variantu**, že v tomto případě se o ní dá uvažovat samostatně jako o typově vymezené oblasti.

Tradice české venkovské prózy sahají, když pomineme případy méně výrazné, do třetího období **obrození**, k **B. Němcové** a její Babičce, a dále můžeme bezpochyby za její představitele pokládat dva **májovce**, totiž **V. Hálka** a zejména **K. Světlou**. Od jejich románů z Podještědí vlastně začíná trvalý zájem určitého autora o region, který je mu nějak blízký, který důvěrně zná a jehož příznačné rysy lze zachytit. Jde přitom obvykle jak o rysy krajinné, o přírodní scenérie atd., tak hlavně o rysy lidí toho kraje, jejich způsob života, vztahy, sociální problémy atd. Už **Světlá** viděla venkov bez iluzí, i když ještě usilovala o to, aby její umělecký obraz nějakým způsobem řešil zejména mezilidské rozpory venkova, u ní často vyjádřené ve vztahu muže a ženy a v postavení venkovské ženy vůbec.

S nástupem **kritického realismu** se stal u nás venkovský realismus jeho snad nejvýraznějším představitelem a také nejvýznamnější příležitostí pro odkrývání podstaty lidských pocitů, postojů a jednání. Platí to zejména o díle **T. Novákové**, **K. V. Raise**, **A. Staška**, kteří zobrazovali život venkovského člověka bez příkras a v jeho pravdivosti, ať už šlo o dobré či zlé. Tento přístup k venkovským námětům zasahoval ovšem nejen do prózy, ale i do dramatu, např. u **A. a V. Mrštíků**, **G. Preissové**, **L. Stroupežnického**.

Zvláštní oblastí venkovské prózy u nás jsou ty, kterým se přenesením významu slova říká „kroniky“, z nich ovšem nejznámější jsou díla **J. Holečka** a **A. Jiráka**, významné jsou však i kronikářské romány **J. Herbena**, *Rok na vsi* **A. a V. Mrštíků** a románové cykly, ukazující nesnadný přechod venkova v průmyslový kraj, např. **trilogie V. Martinka**.

V souvislosti s venkovskou prózou nelze nepřipomenout i **J. Š. Baara**, **K. Klostermanna** a **J. Vrbu**, prózy z venkova však psali ojedinele i mnozí autoři další, např. **J. Kratochvíl**, **J. K. Šlejhar** aj. Celkově, hlavně v dílech „venkovských kronik“ a ve venkovském realismu Novákové, Staška a Raise, tvoří tato oblast naší prózy (a opět musíme připomenout i dramata) velmi výraznou část české literatury ze sklonku 19. stol. a počátku 20. stol., kdy se stává venkov postupně námětovým zájmem především **ruralistů**.

JIRÍ VOSKOVEC

(vl. jm. **Jiří Wachsmann**)

1905 - 1981

Byl členem **Devětsilu**, publikoval ve Studentském časopise, v Disku, Pásmu, ReDu, překládal z francouzštiny. Od r. 1927 se podílel s **J. Werichem** na **avantgardním** Osvobozeném divadle, které bylo založeno v r. 1925 režiséry J. Honzlem a J. Frejkou, ale teprve příchodem V + W se stalo v české kultuře nesmrtelným pojmem. Nejprve se V + W

v Osvobozeném střídali s Frejkovými inscenacemi jiných avantgardních her (většinou vybíraných [V. Nezvalet](#)), od r. 1929 se divadla ujali výhradně sami. Před okupací J. Voskovec emigroval s Werichem do USA, po válce se na kratší dobu vrátil a v letech 1946 - 1948 působil v Divadle V + W, potom na sekretariátu UNESCO v Paříži a opět odjel do USA, kde hrál na divadle i ve filmu.

Autorství her Osvobozeného divadla bylo společným dílem dvojice V + W, a těžko se dopátrat, kdo na které měl větší podíl, oni sami to nikdy neprozradili. Proto o této tvorbě viz [J. Werich](#).

VÁCLAV VRATISLAV Z MITROVIC

1576 - 1635

Bylo mu teprve patnáct let, když se stal členem diplomatického poselstva, vyslaného císařem Rudolfem II. do Turecka. Jako katolický šlechtic byl po stavovském povstání vykázán z Prahy, vrátil se po vítězství císaře Ferdinanda II. na Bílé hoře a udělal velkou kariéru, stal se nejvyšším sudím, tajným radou a byl povýšen do panského stavu. To však patří spíše do dějepisu, pro nás je zajímavé, že o dojmech z cesty do Turecka vypráví ve svých Příhodách (1599), čímž se řadí mezi ty autory českých [renesančních](#) cestopisů, jako byli [Kryštof Harant z Polžic a Bezruč](#), [Oldřich Prefát z Vlkanova](#) či [Martin Kabátník](#).

Mladý člověk má obvykle vnímavé oči, a o Mitrovicovi to určitě platilo. Byl velmi všímavý ke všemu, co se kolem něj dělo, vypráví o stavbách, chrámech, pevnostech, přírodě, ale i o povaze Turků, kteří pro něho tehdy možná byli cosi jako lidé z jiného světa. Nemuselo by asi být na škodu srovnat si jeho dojmy s tím, co o oněch už nikoliv tak nedostupných krajích víme dneska.

JAN VRBA

1889 - 1961

Vystudoval lesnickou školu a jako lesník působil, později žil v Domažlicích a věnoval se pouze literatuře. Psal **poezii** ovlivněnou vzorem **O. Březiny**, je autorem četných románů z historie Chodska (Dolina, Boží mlýny, Martin Šanda, Chodské rebelie) a několika románů ze své současnosti (Zbytkový statek, Nej-silnější vášeň, Duše na horách), tato část jeho tvorby však svůj čas nepřežila.

Kde může Vrba upoutat i dnešního čtenáře a kde ve dvacátých letech představoval podobně jako před ním **K. Klosterman** oživení čtenářského výběru, jsou jeho **prózy** z přírody. Zatímco v románech se řídí některými předem danými schémata, jako je láska k půdě, protestantismus, záliba ve vyhraněné erotičnosti, v knihách z přírody podléhá okouzlení nad jejími půvaby a zvláštním, až kouzelným majestátem, dává plný průchod své lesácké duši a čistému lyrismu. Proto by asi taková Vrbova díla, jako je Les (1917), Kniha z přírody (1920), Bažantnice (1922), Dražinovská hora (1923) apod. neměla být zapomenuta. Přinejmenším ne těmi, kteří sami mají k přírodě vztah a jsou ochotni dívat se na ni autorovými očima.

JAROSLAV VRCHLICKÝ

(vl. jm. Emil Frída)

1853 - 1912

Vystudoval filozofii, historii a románské jazyky, redigoval Světozor, byl divadelním referentem v časopisech Pokrok a Hlas národa, pak byl tajemníkem české techniky, načež se věnoval literatuře. Je snad neplodnějším autorem naší **poezie**. Stal se jedním z prvních členů České akademie věd a umění, v devadesátých letech profesorem literatury na Karlově univerzitě, byl členem několika zahraničních akademií, členem Panské sněmovny aj.

Literárně byl předním, či přesněji nejpřednějším představitelem **lumírovců**. Jeho básnická tvorba je neobyčejně rozsáhlá, takřka nepřehledná, a tím spíše jeho bohatá činnost překladatelská: Vrchlický si předsevzal převést do češtiny nejznámější díla světové literatury a na tomto nadlidském úkolu pracoval s neochvějnou soustavností. Přeložil např. Dantovu (1265 - 1321) Božskou komedii, Goethova (1749 - 1832) Fausta, dále to byli F. Petrarca (1304 - 1374), E. Rostand (1858 - 1918), V. Hugo (1802 - 1885), A. France (1844 - 1924), F. Schiller (1759 - 1805), W. Shakespeare (1564 - 1616) aj., ale překládal i moderní francouzské básníky, Ch. Baudelaira (1821 - 1867), J. A. Rimbauda (1854 - 1891), P. Verlaina (1844 - 1896) apod. Přeložil však i Dumasovy (1802 - 1870) Tři mušketýry a Andersenovy (1805 - 1875) Pohádky. O rozsahu jeho vlastní tvorby svědčí prostá skutečnost, že jeho sebrané spisy (bez překladů) mají 65 svazků.

Je proto přirozené, že dnešní čtenář se s tvorbou J. Vrchlického bude setkávat spíše ve výběrech, např. ve dvousvazkovém výboru Básně z r. 1953 (který uspořádal **J. Seifert**) nebo ve výboru Před branami Eldoráda z r. 1983. Vrchlický cítil potřebu svým dílem „vyplnit mezery“, které nepochybně při jeho vstupu do literatury byly v české slovesnosti ještě značné. Týkalo se to nejen jeho překladů, ale i např. básnických forem v původní tvorbě, kde uplatnil snad všechny od znělky až po formy nejsložitější a spíše exotické.

Je pochopitelné, že to na něho kladlo značné požadavky a že se často dostával do složitých rozporů.

Ne vždy zněl jeho verš přirozeně a někdy se v něm objevovala jistá umělost, rétorismus, křečovité podřízení větné stavby rytmu apod., nepřehlédnutelné znaky **parnasismu**. Nápadné to bylo zejména u překladů: Vrchlický samozřejmě překládal všechny autory „svým“ stylem, takže se ztrácel jejich svébytný výrazový charakter, bylo dosti těžké překládat **renesančního** Danta stejně jako moderního Baudelaira a posléze poe-

zie obou nabyla v české podobě tvar Vrchlického. Není divu, že generaci přicházející po [lumírovcích](#), ať už to byla [Česká moderna](#), [dekadenti](#) kolem Moderní revue či [buřiči](#), se Vrchlický jevil často (a ne vždy spravedlivě) jako přežitek „literátství“, od něhož se rázně distancovali.

Přitom ve vlastní Vrchlického tvorbě nalezneme od jeho debutu z poloviny sedmdesátých let, od sbírky *Z hlubin* (1875), nejen jednotlivé básně, ale celé knihy osobně procítěné [lyriky](#). Např. hned v prvních sbírkách *Sny o štěstí* (1876), *Eklogy a písně* (1880), *Dojmy a rozmary* (1888), *Čarovná zahrada* (1888). Vrchlický byl nejvíce sám sebou tam, kde nevyplňoval „mezery“, ale dával průchod vlastnímu prožitku. Tak tomu bylo v letech osmdesátých sbírkami *Sonety samotáře* (1885, později následovaly *Nové sonety samotáře*, 1891, a *Poslední sonety samotáře*, 1896) a *Hudba v duši* (1886). V letech devadesátých ve sbírkách [Okna v bouři](#) (1894), *Písně poutníka* (1895), *Skvrny na slunci* (1897) aj., zaznívá básníková životní krize, smutek a bolest. Snahu bránit se jí, a to snahu marnou, cítíme ve dvou jakoby protichůdných sbírkách, *Strom života* (1909) a *Meč Damoklův posmrtně* 1913), z nichž první je nesena důvěrou v budoucnost, druhá pocitem zmaru.

V obsáhlé básníkově [epice](#) je tento osobní tón často překryt záměrem, např. v cyklu *Zlomky epopeje* (1886, což byl název první sbírky cyklu, pokračující knihami *Duch a svět*, *Dědictví Tantalovo* a dalšími), kde se pokusil zachytit dějiny lidstva, což byl ovšem úkol nadlidský, podobně jako později u [J. Machara](#) v jeho cyklu *Svědómím věků*, nemluvě o tom, že to byl i úkol čtenářsky málo vděčný. Co do ohlasu u čtenářů vynikly *Selské balady* (1885), sbírka, v níž Vrchlický našel nejen vděčné látky, ale i velice výrazný, působivý tvar. Velký ohlas dosáhla básníková [dramata](#), zejména veselohry *Noc na Karlštejně* (1884) a *Soud lásky* (1886), dále [trilogie](#) *Hippodamie* (1884 až 1901). To jsme se ovšem dotkli, jak je jistě patrné, pouze některých

jeho děl: Vrchlický je autor, jehož mnohostrannost a bohatost nelze zachytit ani v celé knize o něm.

Ať už jde o klady tohoto básníka, o jeho poezii plnou otevřenosti vlastních smyslů, citových vznětů i životních pochyb, nebo o to, co mu zazlivaly další generace a co tento muž oddaný ze všeho nejvíce české literatuře činil v jejích službách a v rozsahu, který u nás nemá obdoby.

VIKTORIN KORNEĽ ZE VŠEHRD

Mistr Viktorin Chrudimský, Victorinus Cornelius

1460 - 1520

U tohoto českého **humanisty** vlastně není jasné, jak by jeho jméno mělo být abecedně řazeno: někdy bývá uváděn jako Viktorin (dříve i Viktor) Kornel, protože šlechtický přídomek ze Všehrd dostal až během života, jméno Chrudimský přijal sám podle rodiště a latinský tvar jména vznikl v době jeho univerzitního působení. Tyhle potíže jsou u starších autorů časté, rodné jméno a příjmení v našem smyslu byly zavedeny až mnohem později. V novější odborné literatuře se však vžilo, že Všehrd je pokládáno za jméno rozhodující.

V. ze Všehrd byl profesorem pražské univerzity, později právníkem zemského soudu, a na rozdíl od svého někdejšího přítele **B. Hasištejnského**, píšíciho latinsky, zastával názor, že český humanismus se má konat v češtině a má nejen literárně, ale obecněji kulturně a společensky mít národní charakter. Kromě několika statí to prokázal zejména svým vrcholným dílem *O právech, o súdiech i dskách země české knihy devatery* (1499). Všehrd v nich shrnul způsobem do té doby nebývalým svůj postoj ke starému zemskému právu i jeho výklad, a stal se tak zakladatelem naší odborné právnické literatury.

Vycházel, jako před ním **C. Tovačovský**, z myšlenky, že právní zřízení každé země se má podobně jako ve starém Římě opírat o zvykové zemské právo, jež má vytvářet jakési pevné, trvale platné povědomí nejen práva samého (dnes bychom řekli

„legislativ“), ale i spravedlnosti. Své dílo napsal v časech krále Vladislava, kdy šlechta usilovala o posílení vlastní moci a oslabení moci měšťanstva, jež se jí zdála od dob pohusitských příliš silná. Všehrdovy argumenty byly věcné, ale změně právních norem (Vladislavské zřízení zemské, 1500) nezabránil, takže se stáhl do ústraní, dokonce byl zbaven svého úřadu.

VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY POEZIE

viz **poezie**

viz **sonet (znělka) a jiné formy lyriky**

viz **slohotvorné (stylotvorné) prostředky prózy a poezie**

VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY PRÓZY

viz **próza, její stavba a žánry**

viz **slohotvorné (stylotvorné) prostředky prózy a poezie**

JIŘÍ WEIL

1900 - 1959

Člen **Devětsilu**, novinář, prozaik, redaktor Tvorby, překladatel, autor reportážní knihy o českých dělnících v SSSR Češi stavějí v zemi pětiletok, publicista ve dvacátých letech výrazně sympatizující s novými poměry v Rusku, kam často zajížděl. Byl jedním z prvních překladatelů ruských sovětských autorů (V. Majakovskij, 1893 - 1930, A. Blok, 1880 - 1921, B. Pasternak, 1890 - 1960, M. Zoščenko, 1895 - 1958 aj.), autor studie Ruská revoluční literatura.

Zlom ve Weilových postojích nastal jeho románem Moskva - hranice, vydaným r. 1937 v nakladatelství Družstevní práce. Šlo o dílo po všech stránkách mimořádné. Přesvědčivými, moderními uměleckými postupy, při nichž do příběhové osnovy bohatě dějově členěného románu byly zapracovány i některé prvky reportážní, tu J. Weil jako první u nás a možná ve světové **próze** (nyní nemáme na mysli ryzí žurnalistiku) zpracoval Stalinovy

politické čistky. Hlavní postavou je příznačně věrný, oddaný komunista, který je neprávem obviněn, má možnost prchnout, ale posléze přijímá trest za něco, co nespáchal, protože je to „v zájmu strany“. Weil jako by tu předjímal i staronovou šablonu politických procesů padesátých let u nás (Slánský, Clementis, Švermová aj.), a kdo četl jeho knihu a uvěřil jí, nemohl být dalším vývojem překvapen.

Potíž byla v tom, že tento zcela mimořádný román, jehož výpovědní hodnotu ukázala až budoucnost, našel jen málo pochopení. Komunisté jej brali jako očerňování SSSR, např. J. Fučík (s nímž Weil dříve pracoval v redakci Tvorby a k němuž cítil přátelství, jež po válce vyjádřil dvěma publikacemi) ho nazval „pavlačovým románem“. Pravici naopak vadilo, že Weilova politická a mravní kritika nezastírala např. technický rozvoj SSSR, stavbu nových továren, elektráren atd., navíc mu mnozí nedovedli odpustit jeho vlastní komunistickou minulost. Mállokdo si uvědomil, že právě ta činí jeho poznání věrohodnějším a že i pro něho byla tato kniha bolestným vystřízlivěním.

Ve Weilově novější tvorbě vyniklo jeho prozatérství v románu *Život s hvězdou* a ve skvělé novele *Na střeše* je Mendelsson (1949, 1960), v dílech látkově čerpajících z pronásledování Židů za nacistické okupace.

RICHARD WEINER

1884 - 1937

Původním povoláním ing. chemie, ale toto zaměstnání vykonával jen krátce, byl pařížským dopisovatelem Lidových novin, účastnil se první svět. války, po propuštění z vojenské služby redaktorem a pak opět pařížským dopisovatelem Lidových novin. Sám psal např. do *Venkova*, *Národních listů*, *Rozprav Aventina* aj. Bývá řazen mezi autory českého [expresionismu](#), avšak jeho tvorba je natolik osobitá, že se jednoduchému určení dost vzpírá, ostatně on sám žil celkem mimo literární skupiny či proudy. Proto mohou

být pouze přibližné spojnice, které jsou vedeny někdy i k **surrealismu**, u jeho vrcholných próz k existencialismu.

Weinerovo básnické dílo má své počátky těsně před válkou a pokračovalo do r. 1930, zahrnuje celkem šest sbírek: Pták, Usměvavé odříkání, Rozcestí, Mnoho nocí, Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami, Mezopotámie. Po prvních dvou sbírkách se v jeho verších zřetelně objevuje pocit, vyrůstající z válečných zkušeností: silně prožívaná nedůvěra ve schopnost lidstva dobře uspořádat tento svět, životní skepse. Básník sice stále doufá, že člověk je schopen svou cestu najít, jestliže se dobere vlastní podstaty, avšak rozpor mezi touto vírou a skutečností je příliš silný. Jeho verše jsou proto ve složitých, náročných obrazech plny napětí mezi pochybnostmi a nadějemi, životní nejistoty.

Což proniká i do Weinerových **próz**. Rok po povídkovém souboru Lítice (1916), vydaném ještě za války, vychází povídková kniha Netečný divák a jiné prózy, v roce 1919 vychází povídkový svazek Škleb, kde je zmíněný autorův rozpor hlavním významovým činitelem. O Weinerovi bylo napsáno, že se pro něho v nitru člověka skrývají vždy dvě bytosti. A ačkoliv si to nepřepře, ačkoliv se tomu sám brání, často vítězí ta horší. Další povídková sbírka Lazebník (1929) a novela Hra doopravdy, kterou v r. 1933 Weiner svou tvorbu ukončil, tento jeho životní pocit zesilují. Zároveň však připomínají vědomí lidské zodpovědnosti, čímž se ovšem jejich vnitřní napětí jen zvětšuje.

Myšlenková složitost Weinerova díla nalézá svůj odraz v jeho tvárných postupech, v jazyku, celkové výstavbě verše a prózy. Je to autor neobyčejně osobitý, ani v povídkách se nepřizpůsobující běžnému vypravěčství, prokládající text úvahami, vracející se k základní myšlence a k rozhodujícímu obrazu, záměrně narušující plynulost děje. Tedy autor čtenářsky nikoliv „snadný“ a např. v rozbití příběhové posloupnosti či zdůrazněním jazykové složky používající postupy, které tehdy ještě ne-

byly tak obvyklé jako např. v umělecky náročné tvorbě pozdější.

Tím se Weiner jaksi vyčleňoval ze zažitých rozměrů, a přestože kritika jeho dílo cenila vysoko, čtenářský ohlas tomu neodpovídal a pozdější literární dění ho nespravedlivě odsunulo do pozadí. Předpokládejme, že dnešní čtenář, už víc zvyklý na složitější výraz i v **proze**, bude vůči jeho povídkám vnímavější.

JAN WEISS

1892 - 1972

Účastnil se první svět. války, po ní pracoval na Ministerstvu veřejných prací ČSR, za okupace byl předčasně penzionován. Romanopisec a povídkář, psal do Cesty, Lumíru, Plánu, Kytice, Literárních novin aj., po druhé svět. válce do Kultury, Plamenu, Hosta do domu atd.

Po časopiseckém **debutu** vydal první knihu v druhé pol. dvacátých let, Barák smrti (1927), která mezi českou literaturu reagující na válku působí velmi osobitě: Weiss v ní čtenáři předkládá halucinace a sny vojáků, kteří onemocněli tyfem a jsou v „baráku smrti“. Jde o povídky ve své podstatě a významu realistické, ukazující s neúprosnou pravdivostí děsivost války, která se neomezuje jenom na bojiště. Už tady však je zřejmá autorova záliba ve fantazijní představě. J. Weiss ji traktuje ještě jako sen, tedy v podobě, jež neznamená sama o sobě vychýlení z „běžného“. Tyto sny jsou však tak silné, že nepřekvapilo, když od nich autorova představivost šla dál k tvorbě, kterou bychom mohli zařadit do oblasti **science fiction**.

Máme na mysli zejména autorovu nejúspěšnější **prozu**, román Dům o 1000 patrech (1929), dále novelu Fantom smíchu, román Mlčeti zlato (1933). Zvláště působivá je povídka Zrcadlo, které se opožděje, ze stejnojmenného souboru (1927), kde Weiss publikoval mj. i stejně výraznou povídku Bianka Braselili, dáma se dvěma hlavami. Zde jako bychom cítili jistou návaz-

nost na [Arbesovo romaneto](#), ale tentokráte už bez potřeby nějakého vědeckého objasnění.

Fantaskní prvky se však objevují i v těch jeho románech, které bychom mezi [science fiction](#) plně nezařadili, např. Spáč ve zvěrokruhu (1937), kde vystupuje člověk - rostlina, Škola zločinu, jehož hrdina je nepřírozeně obratný. Weiss jako by předjímal určitý typ prózy, který se ve větší míře objevil ve světové literatuře až v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy tradiční „technická“ a „kosmická“ science fiction (navazující na J. Verna novými vynálezy, cestami na vzdálené planety atd.) vyčerpala své hlavní možnosti a stala se spíše záležitostí konzumních televizních seriálů. V této době začaly totiž některé rozumem nezdůvodnitelné prvky vstupovat do běžné [prózy](#) s příběhem probíhajícím jinak přirozeně jako určité zpřizvučnění, jako „nereálné“ v „reálném“, jako propojení skutečnosti a představivosti v jednotě jakési svébytné, snad bychom mohli říct virtuální reality, v níž jsou od sebe neoddělitelné a prostupují se jakoby s naprostou samozřejmostí.

V tomto směru byl J. Weiss v dvacátých a třicátých letech nepochybně předchůdcem něčeho, co mělo teprve přijít, jako byl podobným předchůdcem kdysi [J. Arbes](#). Překvapivé je jen to, že sám se svému průkopnictví vzdálil ve svých posledních prózách, v románu Země vnuků (1957) a především ve sbírce povídek science fiction Družice a hvězdoplavci (1960). Tedy v době, kdy už měl vydány své vynalézavé sci-fi Josef Nesvadba (nar. 1926, např. Tarzanova smrt, Einsteinův mozek) a kdy knížka autora dříve tak významného pro tuto literární oblast u nás nemohla než vzbudit více či méně zakrývané rozpaky.

JAN WERICH

1905 - 1980

Výrazný představitel meziválečné [avantgardy](#), člen [Devětsilu](#). Před okupací emigroval do USA, po návratu působil kratší čas s J. Voskovcem v Divadle V + W (už dávno ustálená zkrat-

ka jmen obou), později sám v Divadle satiry a v Divadle ABC, kde byly v šedesátých letech obnoveny starší hry těchto dvou autorů, jako herec ve filmech Císařův pekař a pekařův císař, Až přijde kocour, v televizních inscenacích aj.

V r. 1927 zahájil svou činnost v Osvobozeném divadle (srov. [J. Voskovec](#)), jež až do okupace (s výjimkou krátkého období, kdy působilo jako Spoutané divadlo) představovalo nezastupitelné centrum protiměšťácké a ve třicátých letech stále zřetelněji i protifašistické inteligence. Zároveň však zásluhou několika filmů (Svět patří nám, Pudr a benzin, Peníze nebo život) projev Osvobozeného divadla zlidověl. Bylo tomu tak jak díky naprosto novému pojetí divadelní hry s četnými předscénami V + W (jejichž dialog se často měnil představení od představení, takže mnozí diváci chodili na tutéž hru několikrát), hereckou volností, ironickou bystrostí a [satirickou](#) úderností her, tak díky skvělému výkonu obou (i dalších herců, neboť Osvobozené bylo charakteristické svým nadprůměrným hereckým ansámblem) a v neposlední řadě díky hudbě J. Ježka, který dvojici V + W vynikajícím způsobem doplňoval.

Všechny následující hry Osvobozeného divadla jsou společným dílem V + W, první z nich, Vest Pocket Revue (1927) byla ještě do značné míry studentskou hříčkou, poznamenanou [dadaismem](#) a [poetismem](#), stejně následující Smoking Revue, Gorila ex machina, Premiéra Skafandr, Líčení se odročuje, Sever proti Jihu. Ve třicátých letech se postupně v hrách Osvobozeného divadla zvyrazňoval prvek politické satiry, a to od hry Caesar. Ty „pravé“ hry Osvobozeného, které byly nesmazatelně vryty v myslí pamětníků a jsou dodnes připomínány písněmi z původních gramofonových nahrávek i vydávány knižně, představuje ovšem Svět za mřížemi, Osel a stín, Kat a blázen, Balada z hadrů, Rub a líc, Těžká Barbora, Nebe na zemi, Pěst na oko (1933 až 1938).

Ve všech případech šlo, alespoň na první pohled, o [komedie](#). Komedialní projev oběma hercům a zároveň autorům také do-

konale vyhovoval, postupně si vytvořili zcela specifický druh dialogizovaného humoru se spoustou improvizací, narážek, náznačů, protimluvů, významových podtextů, přičemž slovo bylo nerozlučně spjato s divadelním projevem (mnohé z toho si může dnešní divák rekonstruovat ze zmíněných filmů).

Pod komediální vrstvou byla však v těchto hrách zcela patrná vrstva další, velice vážná. Politická **satira** V + W útočila na měšťácké zlořády doby, příživníky, zbohatlíky, cizopasníky, ale stále víc i na protidemokratické tendence, fašismus, diktátorství. To vše se dělo jakoby „bokem“, téměř mimoděčně, způsobem, kterému se kdysi říkávalo „žertem do pravdy“. Avšak pro každého naprosto srozumitelně. V jiné poloze a jinými prostředky působily hry V + W před okupací podobně, jako např. **Čapkova** Bílá nemoc či Matka. Takovéto divadlo čekal ovšem po Mnichovu jediný možný osud, zákaz, a oba autoři se nepochybně včasnou emigrací zachránili před koncentrákem.

Po návratu a brzkém opětném odchodu **J. Voskovce** Werich už sám další hry nepsal. Byl autorem jednak **adaptací** několika her (ještě s Voskovcem: Divotvorný hrnec, sám: Přišel na večeri, Helenka je ráda, dále podle Shakespeara Falstaffovo babí léto), spoluautorem několika scénářů. Napsal cestopisné vyprávění Italské prázdniny (1960) a pro děti stále znovu vycházející **pohádkovou** knihu Fimfárum (1960), posmrtně vyšla jeho kniha Jan Werich vzpomíná. I v těchto **prózách** najdeme onu jiskru humoru spojeného s moudrostí, která z něho i z jeho mnohaletého partnera vytvořila nedosažitelný vzor.

ZIKMUND WINTER

1846 - 1912

Gymnaziální profesor, historik, autor mnoha odborných prací a studií, **beletrista**. Publikoval v časopisech Světozor, Lumír, Zlatá Praha, Zvon, Osvěta aj. Jako historik se zabýval převážně 16. a 17. stol., tj. sklonkem **renesance** u nás a dobou pobělohorskou. Velice cenná byla jeho studia starých archivů, při

nichž se Winter jako první zaměřil i na historii životní kultury (řemesla, domácnosti, jídlo, oblečení, zvyky a obyčeje atd., ale také zdravotnictví, život na univerzitě i nižších školách apod.), čímž zachoval v paměti národa nesmírně cenné materiály. Příznačná je např. jeho kniha *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách* (charakterizuje tu podrobně jedenáct řemesel a v samostatné kapitole živnostenské podnikání), dále *Kuchyně a stůl našich předků*, *O životě na vysokých školách* knihy dvojce, *Doktoři a lékaři v XVI. věku v Čechách* aj.

Také jako **prozaik** se věnoval především období 16. a 17. stol. První jeho povídky z osmdesátých a devadesátých let (*Starobylé obrázky z Rakovníka*, *Ze starodávného života*) vlastně vyrůstaly z odborných studií, postupně Winter jasněji rozlišoval práce odborné a prozaické, už v povídkových svazcích *Pražské obrázky*, *Ze staré Prahy*. Povídkových svazků vydal několik a ve většině z nich je dějová složka poutavá právě tím, jak je materiálově opřena. Byl pravým protipólem např. **Josefa Svátka**, pro něhož historická věrnost nehrála velkou roli a historický námět byl jen prostředkem pro napínavost a dobrodružnost. K větší příběhové bohatosti se Winter odhodlal ve známé novele *Nezbedný bakalář* (1883, zfilmováno), která byla jednou z jeho prvních vyhraněných próz, dále v novele *Rozina Sebranec* (1905, zfilmováno). Zejména však v obsáhlém, dějově bohatém románu *Mistr Campanus* (1909), v němž vychází z životních osudů **Jana Campana Vodňanského**.

Autor tu plasticky líčí osudy země před Bílou horou i po ní a některé kapitoly, např. obraz popravy na Staroměstském náměstí, jsou velmi sugestivní. V samé podstatě románu jako by se propojovaly dvě složky, historické svědectví doby a pohled do osobní krize hlavního hrdiny, který byl porážkou stavovského povstání postaven před těžkou životní volbu, kdy ať se rozhodl jakkoliv, muselo to vzbuzovat jeho vlastní pochybnosti.

Velikost Winterova románu spočívá v tom, jak dovedl zasadit osobní krizi do dobových souvislostí, ale zároveň jí dát význam

nadčasový. Znamenalo to významnou proměnu **historické prózy** u nás proti pojetí např. **A. V. Šmilovského** či **V. Beneše Třebízkého**, předznamenávající její vývoj u některých autorů 20. stol.

JIRÍ WOLKER

1900 - 1924

Po maturitě studoval práva, byl členem moravské **Literární skupiny**, v letech 1922 až 1923 **Devětsilu**, přispíval do Cesty, Hosta, Kmene, Varu. Pravděpodobně nejznámější autor **proletářské poezie** (neboť výrazný **Seifertův** čtenářský ohlas přišel spíše jeho sbírkami pozdějšími), přítel **K. Biebla** a **V. Nezvala**, patřil k těm autorům, kteří zejména v **poezii** chtěli po první svět. válce bourat dožívající schémata jak námětová, tak výrazová.

Během svého krátkého života stačil Wolker vydat pouze dvě sbírky s krátkým časovým odstupem (1921 a 1923): *Host do domu* a **Těžká hodina**. Rozdíl mezi těmito dvěma knihami, který nepochybně je, byl často viděn jako rozdíl zásadní, jako by se změnila sama autorova osobnost nebo přinejmenším v samotných základech jeho pohled na svět. První sbírka bývala často chápána jako „chlapecká“, jako sbírka okouzlení životem, plná optimismu, nadějí, druhá jako sbírka „zralého muže“, který dospěl k revolučnímu přesvědčení. Wolker takový výklad své poezie nabízí sám, píše o chlapci, který dospěje v muže.

Mezi oběma sbírkami leží však básnická skladba *Svatý kopeček* (později vydávaná společně s *Hostem do domu*), která nám připomíná, že tak jednoduché to není.

Především nás u *Hosta do domu* musí překvapit sama Wolkerova radostnost, důvěra v budoucnost. Nutně nás musí napadnout (a poukazují k tomu např. některé jeho dopisy), zda tato důvěra v budoucnost a radostnost mladého básníka nejsou především touhou po tom, aby důvěru a radost mít mohl. Válka skončila, byl příliš mladý, než aby ji prožil v zákopech,

ale s její hrůzností se setkal jinak a chápal ji. Nyní toužil po jediném, aby se nic z toho nevrátilo, aby byl život šťastný a spokojený. V Hostu do domu se tato touha promítá do tolik připomínané básnickovy pokory, skromnosti, do jeho postoje, že srdce, cit, spojuje člověka s jinými. Právě ve Svatém kopečku je potřeba sounáležitosti zvlášť jasně vyslovena. Wolkerův posun v Těžké hodině neznamená však popření toho, co cítil dřív. Pouze tu hledá nové možnosti, jak svou touhu po lidském štěstí naplnit.

Více než ideová východiska „revoluční“ poezie na něho přitom působí velice prostá životní zkušenost. Jeho balady z této sbírky jsou takové, jaké jsou, protože taková byla realita. Jestliže píše o chudšasovi, který se díval oknem do luxusní kavárny, pak proto, že se s něčím takovým setkal. Jestliže píše o dítěti, které se nesmělo narodit, pak proto, že o podobných případech mohl číst v rubrikách ze soudní síně. A jestliže věřil v nový svět, kdy se nic takového nebude dít, byla to jiná podoba jeho citové touhy, aby se nic takového nedělo. Zvláštním způsobem nám to dokládá jedna z jeho několika [pohádek](#) pro děti: O milionáři, který ukradl slunce. Boháč se v ní zmocní slunce (správně dnes Slunce, neboť jde o skutečné vesmírné těleso), aby měl jeho teplo jen pro sebe, děti je ale vrátí zpět na oblohu. V pohádce to byly děti, v Těžké hodině to má být revoluce.

Možná, že tento rozdíl byl podstatný pro Wolkeru samotného, jak svědčí jeho stať Proletářské umění z r. 1922, a zejména pro jeho pozdější jednostranné ideové vykladače. Ale ne pro čtenáře, kteří v obou případech cítili tutéž básnickovu touhu.

Dnes je možná čas zbavit Wolkeru nálepek, které mu dali jiní, i těch, které si dal sám, a vidět ho, jako ho jeho čtenáři asi brali vždy.

JAN ZAHRADNÍČEK

1905 - 1960

Studoval Filozofickou fakultu Karlovy univerzity, později se kromě krátké doby, kdy působil jako redaktor, věnoval pouze literatuře. Psal do Listů pro umění a kritiku, Akordu, Řádu, Lumíru aj. Byl jedním z vůdčích básníků [katolického směru](#) ve dvacátých a třicátých letech a jeho tvorba měla značný vliv na jeho současníky i na mnoho mladších autorů [poezie](#). Z těch se někteří k tomuto vlivu hlásili, někteří od počátku padesátých let raději ne, i když se v jejich verších dal rozpoznat.

Zahradníček byl totiž po r. 1948 představován jako jakési ztělesnění všeho, co odporovalo dobovým kritériím, podobně jako [J. Čep](#) nebo [F. Křelina](#) a [V. Renč](#). Jestliže časem např. [J. Čarek](#) měl možnost vrátit se do literatury jako autor veršů pro děti, jež mu získaly neobyčejný ohlas, Zahradníček se odmlčel navždy. V roce 1951 byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen a krátce po svém propuštění zemřel. Samo jeho jméno znělo až nebezpečně, přestože (nebo právě proto že) každý, kdo měl s literaturou něco společného, toto jméno dobře znal.

Pro Zahradníčka přitom z literárního hlediska není ani tak podstatné jeho katolické názorové zaměření, jímž se od ostatních autorů svého směru příliš nelišil, ani jeho niterné přesvědčení o přítomnosti božství ve všem, co nás obklopuje, a ovšem především v nás samých. Ani to, že např. všechno zlé, co člověka postihne, chápe jako zkoušku, již je na tomto světě podrobován z božího úradku a jež ho připravuje pro život věčný, že smrt je pro něho okamžikem na pokračující cestě duše. Jestliže je někdo doopravdy a hluboce věřící katolík a nikoliv pouze formálně pokřtěn, jsou u něho tyto postoje přirozené.

Zahradníčkův nejvlastnější význam spočívá v jeho básnické obraznosti, vycházející ze [symbolismu](#) a [O. Březiny](#), avšak nabývajících na intenzitě i sdělnosti. Projevil ji už [debut](#) z r. 1930, sbírka nazvaná příznačně Pokušení smrti. Návrat (1931) potom přináší zřetelně Zahradníčkovu životní vyznání. Svět ne-

jen tak, jak se jeví, ale i tak, jakým ve skutečnosti je, představuje prázdňé, bolestné ulpívání času, pro člověka jako božího tvora v této podobě nedůstojné. Co jedinečně dává životu smysl, je přijetí božího poselství a snášení utrpení života skrze naději, kterou skýtá. Toto je naděje, vyplývající z básnickova náboženského přesvědčení, umělecky rozhodující ovšem je, jak ji vyjádřil. Přesvědčivě ji totiž násobil svým klidným, vyrovnaným veršem, v němž hraje důležitou významovou úlohu rým, nevтіravá, ale také nezpochybnitelná obraznost. Ta byla kdysi označena jako „plastická“. Co je plastické, je třírozměrné. Zahradníček měl vskutku mimořádnou schopnost dávat svým obrazům nejen výpovědní sílu, ale i jakousi pevnost, něco, co bychom mohli opravdu nazvat třetím rozměrem.

Sbírka **Jeřáby** (1933) bývá někdy pokládána za přelom básnickovy tvorby. Lze ji tak chápat, pakliže přelomem cítíme Zahradníčkovo soustředění k rodnému kraji, k životním jistotám víry. Avšak už předchozí svazek byl právě pátráním po těchto jistotách, byl jakoby cestou k Jeřábům. Souvislost je tu zřejmá. I v dalších sbírkách z třicátých let, *Žízňivé léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937) se projevuje jemu vlastním způsobem. Nejistoty a zmatky života, jimž se nevyhýbá, naopak, z nichž obvykle vychází, jsou posléze překonány pevností víry, tím, co po všem nebezpečném a zmateném skýtá bezpečí a řád.

Počátkem čtyřicátých let, přesněji r. 1940, vydává J. Zahradníček sbírku *Korouhve*. Klade v ní vedle sebe osud národa a víry, a snad právě okupační doba ho vedla v některých básních k patosu, u něho jinak nezvyklému. Skutečně také po delší přestávce koncem války sbírkou *Pod bičem milostným* (1944) tuto polohu opět opouští. Do jeho veršů se vrací bezprostřední svět, ale viděný v souvislostech přerůstajících každodenní zážitkovost. Zejména vztah muže a ženy se tu promítá do vyšší roviny **spirituálního** prožitku, chápaného v napětí se vztahem člověka k nadpozemskému. Nebo jinak řečeno, v básníkovi stále vlastním napětí mezi úzkostí a nadějí v smysl života, pře-

kračující jedince. Tato sbírka jako by převáděla obvyklý motiv [poezie](#), lásku, do zcela nových poloh. Či, abychom se vrátili k tomu, co bylo řečeno výše, jako by mu dávala třetí rozměr.

V r. 1946 vydal Zahradníček sbírku *Stará země*. Těžký zážitek okupace se mu stává nadějí, i když spojenou s pochybnostmi, že lidstvo konečně najde onu jedinou jistotu, bezpečí a řád, to, v co sám věřil. Poslední autorova kniha této doby, *La Saletta* (1947), patří ale ve svém vyznění k nejchmurnějším dílům české poezie. Naděje, která alespoň tu či tam zazněla ve *Staré zemi*, je pro básníka ztracena. Úděl člověka a lidstva jako by byl rozhodnut. Ztráta víry v Boha je ztrátou lidství samotného. Známý výrok Dostojevského „není-li Bůh, je vše dovoleno“, tu ve významu Zahradníčkových veršů dostává ještě výraznější obměnu: jestliže lidé nechtějí Boha, jejich život přestává být životem. Je pouze planým a prázdným čekáním, kdy skončí.

Další básnickovy sbírky *Znamení moci* a *Rouška Venušina* tento pocit jen zesilují a staly se předznamenáním jeho vlastní životní tragédie, která přišla brzy poté. U nás ostatně už vyjít nemohly, společně s poezií psanou ve vězení (*Dům strach*, *Čtyři léta*) byly vydány v zahraničí, v Čechách až po roce 1990.

VILÉM ZÁVADA

1905 - 1982

Vystudoval Filozofickou fakultu Karlovy univerzity, byl redaktorem *Aventina* a *Melantrichu*, později zaměstnancem a nakonec ředitelem Národní a univerzitní knihovny. Psal od poloviny dvacátých let do *ReDu*, *Hostu*, *Pramenu*, *Kmenu*, *Listů* pro umění a kritiku aj., po druhé svět. válce do tehdejších lit. časopisů. Jeho milovaným básníkem byl [O. Březina](#) (věnoval mu také r. 1929 studii *Za Otokarem Březinou*), a velice volně bychom ho mohli spojovat s [F. Halasem](#) a [J. Zahradníčkem](#) ve smyslu [spirituálního proudu](#) české poezie dvacátých a třicátých let.

Jako pro oba jmenované básníky, i pro Závadovu **lyriku** byl příznačný motiv smrti, pochmurného, tíživého lidství. Zatímco však Zahradníček spojoval tyto momenty s vírou v Boha, Hałasovi a Závadovi byly trvalým prožitkovým traumatem, neseným jen s vypětím všech sil. Už Závadův knižní **debut**, sbírka Panychida (1927), vypovídá o tomto jeho pocitu, životní bolesti, zoufalství a utrpení. Byl tu sice částečně pod vlivem **poetismu**, určitou dobu byl i členem **Devětsilu**. Ale poetismus mu v jistém smyslu „byl málo“ k vyjádření jak zážitků z dětství a rodného Ostravska, tak k vyslovení toho, co cítil. Radostnost života, tolik hledaná poetisty, mu byla cizí. Dokonce spíše protichůdná. Mladý básník (bylo mu dvaadvacet, když svou první sbírku vydal), nalézal i tvar, jenž tomu odpovídal. Jeho verš není nikterak zpěvný, zvukný, výrazově přehledný, právě naopak. Složitě **metafory** jako by byly přerušovány výkřiky úzkosti a beznaděje.

Ve stejném duchu se nesou i další sbírky do konce let třicátých, *Siréna* a **Cesta pěšky** (1932, 1937). I když tu postupně sílí autorovo odhodlání s pocity tísně a marnosti zápasit, nalézat kladné síly lidství v sobě i kolem sebe, stále mu zůstává jeho zjitřená zranitelnost, citlivost. Traumata zmaru ustupují hlavně v *Cestě pěšky* představě splnutí člověka se zemí a s rodným krajem, avšak neztrácejí se. Závadův verš se tu jakoby „ukotvuje“, je svědectvím hledání, touhy po oporách a jistotách. Avšak právě usilovnost básníkovy hledání vlastně nepřímou říká to podstatné. Nikoliv, že by opory a jistoty našel, nýbrž že je potřebuje.

V roce 1940 vydává Hradní věž, své možná nejvýraznější dílo. Předivem obrazů a jinotajů v něm reaguje na Mnichov a okupaci, na hrůzy doby. Je to sbírka mnohověstevnatých náznaků, často velmi nepřímých a čtenářsky náročných, protože je není možné od sebe odtrhovat, v celé knize vytvářejí složitou síť, vyžadující značné citové spříznění. Hradní věž patří

k vrcholům české poezie **spirituálního** ražení a tohoto období Závadovy tvorby.

Krátce po r. 1945 vychází *Povstání z mrtvých*, sbírka vědomí zrodu nového, poválečného života, či spíše naděje v něj. Pak se Závada dlouho věnoval hlavně tvorbě pro děti, *Město světla* z r. 1950 nebylo dílem pro něho příznačným. Až v polovině padesátých let knihou *Polní kvítí* (1955) projevuje nový výraz v poezii písňové formy. Tyto básně jsou čtenářsky příjemné, ale čas ukázal, že nebyly Závadovi tak zcela vlastní. Jako i řada jiných autorů, snaží se právě v *Polním kvítí* najít smysl v těch nejprostších životních zážitcích lidského bytí, v každodennosti, kterou lze kdykoliv cítit, vidět, které se lze dotknout. V tom jako by byl blízký **Seifertově** *Mamince*, vycházející ostatně v téže době. Ale tak jako Seifertovi (což ukázal jeho *Koncert na ostrově a Halleyova kometa*), ani Závadovi to nestačí.

O tom svědčila zatím spíše v náznacích sbírka *Jeden život* (1962) a už zcela zřetelně sbírka další. Ve svazku *Na prahu* z r. 1970 se vrací k poezii spirituální, k veršům životní skepse a smutku, a můžeme se jen domnívat, že ho k nim mj. přivedla i tíseň doby po osmašedesátém roce. Mohli bychom to vyjádřit i tak, že z autorů spirituálního proudu V. Závada nejvíce usiloval o překonání svého pocitu životní bolesti. Že o to usiloval upřímně, poctivě a v dobré snaze. Ale tím, že vlastně žil z této generace nejdéle, měl také nejvíce možnost přesvědčit se o marnosti podobného úsilí.

Nerozsáhlá sbírka *Živote*, díky z r. 1977 je posléze jeho účtováním. Pocit trýzně, s nímž o padesát let dříve vstoupil do literatury, přenáší v těchto verších z poloh osobních na celou planetu, zároveň jej však vyvažuje pocitem pouze zdánlivě protichůdným, totiž že člověk se nemá nikdy této tísní poddat. Jako kdyby stárnoucí básník, propracovávající se všemi složitostmi svého já, chtěl říct poslední slovo: Ano, život je takový, jaký je, a není nijak radostný, tváří v tvář blíží se smrti však za něj přesto děkuji.

JULIUS ZEYER

1841 - 1901

Vystudoval techniku a vyučil se tesařem, jeho otec měl totiž obchod s dřevem a on jej měl převzít. Místo toho se však plně věnoval literatuře, a studoval filozofii, lákaly ho zejména starověké kultury. Cestoval hodně po světě (částečně jako vychovatel), až se natrvalo usadil v Praze.

Byl vedle [J. Vrchlického](#) předním představitelem [lumírovců](#), v Lumíru také nejčastěji publikoval, kromě toho tiskl ve Květech, Světozoru, Ruchu aj. Zeyer byl tím, komu se říkává „intelektuální autor“, což se obvykle projevuje dvojím způsobem, mezi oběma je ovšem jistý vztah. Zaprvé širokým kulturním rozhledem, znalostí světové tvorby, osobitostí námětů i literárního tvaru, zadruhé menší popularitou v širších čtenářských vrstvách, na které takovýto autor klade nároky, jež považují za nadměrné či odtažité.

Naproti tomu se však právě svou určitou výlučností stal Zeyer z ruchovskolumírovské generace nejpříjemnější pro [modernu](#) devadesátých let, zejména pro [dekadenty](#) a pro [symbolisty](#), svým zájmem o křesťanskou minulost ovšem především pro [Katolickou modernu](#) i později pro [katolický proud](#). Mladší autoři totiž pochopili, že u Zeyera nešlo nikdy o pouhou literární produkci, diktovanou nějakou vnější poptávkou, ale o díla vyrůstající z hluboké vnitřní tvůrčí potřeby.

V básnické [epice](#) se Zeyer často obíral tématy historickými (Vyšehrad, 1880) či starých evropských [eposů](#) nebo [pověstí](#) (Giselda, Ossianův návrat, Kronika o sv. Brandalu). Především je pro něho ovšem příznačná Karolinská epopeja, vydaná v r. 1896. Shrnuje v ní čtyři skladby vycházející ze středověkých rytířských eposů, jež se autorovým osobitým zpracováním původně převážně dějové látky prosycují duchovní bohatostí. Tady nesporně vrcholí básníkův kultivovaný verš, skvělý jazyk a dokonale propracovaný styl. Zároveň však je patrné, že šlo o tvorbu ve značné

míře exkluzivní, mimořádnou. Nalézala svůj ohlas u kulturně zvlášť vyspělých čtenářů, ale jinak si obtížně hledala publikum.

Do jisté míry obdobně tomu bylo u značné části Zeyerovy **historické prózy**. Její slovesná i myšlenková úroveň byla nesporná, ale také kladla na čtenáře vysoké nároky.

Např. u románu z osmdesátých let Ondřej Černyšev (1876), námětově čerpajícího z prostředí ruského carského dvora v 18. stol., v dalším desetiletí u dvojdílného románu Jan Maria Plojhar (1891). V něm se J. Zeyer vyjadřuje i k podmínkám národního života v Čechách a snad nejvýmluvněji vyslovil jak svůj vztah k domovu, tak svou nespokojenost s malostí domácích poměrů. Ale také v románu Dům U tonoucí hvězdy (1897) a v řadě autorových kratších **próz** (triptych Tři legendy o krucifixu, povídky Stará historie, Sulamit, Bratři aj.) zůstává J. Zeyer sám sebou. Kdybychom chtěli jeho místo v próze na sklonku 19. stol. s jistým zjednodušením vyjádřit zvlášť názorně, pak stál v přímém protikladu k tehdy bohatě se rozvíjející **žánrové próze**, a kdo si oblíbil nejrůznější **žánrové obrázky** vycházející časopisecky i v knižních souborech, sotva k němu našel cestu.

Dnes tomu bude asi jinak. Pro vyhraněného čtenáře se ale možná stane ze Zeyerovy prózy nejzajímavější právě dílo, které je nejvíce vzdáleno tehdejší realitě a dějově i myšlenkově nejsložitější, v němž najdeme prvky francouzské předlohy, keltských **pověstí** a orientálních motivů. Román o věrném přátelství Amise a Amila (poprvé vyšel r. 1880) spojuje dějově vzrušující momenty a duchovní úvahy, hlubokou citovost a sílu vášně, bohatství lidských osudů a filozofii člověka. Jistě, není to čtení pro každého. Svou poučeností a sjednocováním jakoby protichůdných či přinejmenším nesourodých prvků do nového významového celku však mnohému čtenáři třeba připomene některé autory z doby nejnovější, jejichž osobitě vybudované prózy se staly světovými senzacemi.

V širokém okruhu veřejnosti zůstane ovšem Zeyer trvale nejznámější **pohádkou** Radúz a Mahulena (1898), kterou zná na rozdíl jiných autorových divadelních her snad každý.

JAROSLAV ŽÁK

1906 - 1960

Čtenářsky velmi oblíbený gymnaziální profesor, autor knih komediální formou ironizujících zastaralost středoškolského vyučování v době mezi válkami (např. Študáci a kantoři, zdramatizováno jako Škola základ života, Cesta do hlubin študákovy duše, Pan Posleda, přítel študáků, Příběhy děda Posledy), ale společně s malířem Vlastimilem Radou i trempsých románů (Vzpoura na parníku primátor Dittrich, Dobrodružství šesti trampů aj.) a **próz** ze sportovního prostředí.

Při svém kantorském působení J. Žák velmi dobře poznal měnící se mentalitu mladé generace, která se bouřila proti zkostnatělosti školy i přístupům rodičů, kterou zajímal sport, kino, trempink atd. Nešlo mu o to, aby vytvářel nějakou vážnou, umělecky zásadní literaturu, nýbrž aby lehkou a čtivou formou vyjádřil pocity těch, s nimiž byl v každodenním styku. To se mu zdařilo tak dokonale, že např. filmy podle jeho knih jsou dodnes lahůdkou nejen pro pamětníky.

ŽÁNŘ, ŽÁNROVÁ VARIANTA

Výraz žánr pochází z francouzštiny (genre = druh) a má umožnit vymezit určité okruhy literatury, které mají společné rysy, nejčastěji tematické či tvárné, případně oboje. Žánr tedy představuje jakýsi soubor norem či zvyklostí, na jejichž pozadí se určitý text objevuje a které jej blíže v obecné poloze charakterizují.

To je sice hezká definice (objevují se i jiné, vyjadřující poněkud odlišně v podstatě totéž), bohužel v praxi tomu tak nebývá. Zatímco jsou celkem jasné literární druhy tj. tři hlavní skupiny možností slovesného umění (**epika, lyrika, drama**) a trojí novější rozlišování typové (**poezie, pró-**

za, drama), v žánrovém členění je velký zmatek. Jako „žánry“ se především označují určité skupiny prózy, poezie i dramatu, jako jsou **mýty** (báje), **pohádky**, **pověsti**, **komedie**, **tragédie** apod. Dále se hovoří např. o žánru románu, povídky, novely, a cítíme, že to je zcela jiné hledisko. Opět jiné je, když se hovoří o žánru lyrické prózy, epické prózy, lyrickoepické poezie atd.

Ještě složitější je to s tzv. žánrovými variantami (srov. i **próza, její stavba a žánry**). Žánrovou variantou bývá míněna určitá podoblast žánru, v níž se její charakteristické rysy rozlišují blíže a podrobněji, kdy se tedy určuje jakoby „žánr uvnitř žánru“ podle detailnějšího tematického členění nebo významového zaměření či okruhu užívaných postupů. Takže se mluví o **historickém románu**, **sociálním románu**, **společenském románu**, **venkovské próze** či venkovském románu, **science fiction** apod., ale také např. o humoristickém románu či humoristické povídce aj.

V praxi pak dochází často k tomu, že se o některé knize řekne, že patří do žánru „humoristické historické prózy“ apod. V literatuře pro mládež se hovoří např. o „chlapeckém příběhu“, „dívčím příběhu“, ale i o „příběhu pro chlapce a dívky“, velice neurčitou žánrovou variantou je „prózy z přírody“ atd. atd. Žánrová varianta „dobrodružného románu“ může být členěna takřka nekonečně na dobrodružný román historický, westernový, indiánský, cestopisný, vědeckofantastický, detektivní, kriminální, válečný atd. atd. opět v neomezených kombinacích, např. válčit mohou indiáni a westernoví hrdinové a děje se to samosebou v historii a může to být přirozeně i humoristické. Jaké propojování žánrových variant může nastat ve **fantasy**, je lépe nedomýšlet.

Aby to bylo napínavější, v některých zemích **literární věda** výraz „žánr“ nepoužívá, což je zřejmé už z toho, že ve francouzštině toto slovo znamená druh. Ostatně žánrové členění pochází až z 18. století a tak, jak bylo původně zamýšleno hlavně **klasicismem**, milujícím ve všem pořádek, pevnou soustavu

a jasnost, naráží na základní potíže: Literatura se jednoduše pokusům být zařazena do skupin jako kytičky nebo kameny samou svou podstatou vzpírá, mj. proto, že spisovatel prostě píše dílo, v němž chce cosi nějak vyjádřit, a zejména od **romantismu** si obvykle neurčuje předem, jaký žánr či žánrová varianta to bude.

Podstata problému tedy spočívá v tom, že druh, žánr, žánrová varianta předpokládají postupné určování vyhraněných rysů, které není vždy (či skoro vždy) možné, neboť jednotlivé žánrové rysy se prolínají a v proměnách literatury nové vznikají, protože se užívá i jiných způsobů označení atd. atd., Takže nejen „žánrová varianta,“ ale i sám „žánr“ mohou být až na výjimky při označení určitých forem básnictví (např. **sonetu**) nebo v daném literárním **kontextu** vyhraněného okruhu (u nás např. **vesnické prózy** druhé pol. 19. stol.) užity jen přibližně a s vědomím širokých přesahů, bez jednoznačné terminologické platnosti, jak to děláme např. zde s výrazy **společenský román**, **sociální román**, **psychologická próza** apod. Přičemž často může bez bližšího vysvětlení takový výraz i mást, vidíme např. u **pohádky**, jak značně různorodé typy slovesnosti jsou tímto zdánlivě zcela jasným termínem označovány.

Proto novější teorie literatury hovoří častěji o „literárních oblastech“ různé povahy, které nejsou chápány stupňovitě, ale v celkové množině literatury jako její určité podmnožiny s převahou některých znaků. Tyto literární oblasti mohou být vymezeny nezávisle na žánrových variantách, žánrech, ale i druzích, a jsou vedeny spíše z hlediska daných **kontextů**. Což však nemusí nutně znamenat, že ony znaky, které opravňují k zařazení díla do té či oné literární oblasti, jsou znaky z významového hlediska a skutečného fungování díla podstatné či přinejmenším nejpodstatnějšími, tzn. že vymezení „literárních oblastí“ má spíše poslání pomocné a rámcově orientační. Tak např. výše užitý výraz **fantasy** není asi možné označit za žánr či žánrovou variantu, ale právě za takto

pojatou literární oblast, totéž platí u [science fiction](#) a v případech dalších.

ŽÁNROVÝ REALISMUS, ŽÁNROVÝ OBRÁZEK

Nejde ve skutečnosti o nějaký termín, spíše o pomocné označení, které někdy právem, někdy neprávem má i význam hodnotící.

Nástup [kritického realismu](#) obracel pozornost autorů ke skutečnému dění. Velkolepé a rozevláté romantické snění i závažné problémy lidského bytí pojaté jako střet touhy člověka a konečnosti jeho života i možností, to už bylo tak trochu pryč. Jenomže jako všechno, i kritický realismus měl svůj háček. Jednak vyžadoval skutečně nosné, významově platné téma, které by vypovídalo cosi, co lze zobecnit (příčemž toto zobecnění kladlo na autora značné tvůrčí nároky), jednak byl pro mnohé čtenáře příliš vážný, příliš „problémový“. Upřímně řečeno, lidé si vždy chtěli přečíst něco, co může být bráno i tak trochu zlehka.

Právě tímto směrem se zaměřovala literatura tzv. žánrového realismu, na sklonku 19. stol. čtenářsky velice oblíbená a zachycující většinou i humorným tónem nejrůznější okrajové rysy zejména městského života, drobné lidské neduhy a slabosti, různá nedorozumění, trapné či směšné situace apod. A jestliže šlo opravdu jen o kratší povídku omezenou na velmi podružnou životní epizodku, výraz žánrový obrázek má naznačit tuto malichernost věci. Je patrné, že slovo „žánrový“ se tu používá jinak než ve smyslu „literární žánr“, podle některých autorů se takové označení převedlo na podobné [prózy](#) z malířství, kde žánrová malba znamená zachycení nějaké scény z každodenního života.

V každém případě, jak je jistě vidět, žánrový realismus si nekladal velké cíle, a z toho se často vyvozuje, že je literárně jaksí druhořadý. Důvod je jistě i ve skutečnosti, že jej často psali autoři, kteří se ničeho většího neodvážili, že žánrový obrázek byl obvykle spíše záležitostí časopiseckou a u méně úspěš-

ných pisatelů se nedočkal knižního vydání, avšak takhle zobecňovat se asi nedá. Zapomíná se přitom, že např. **Nerudovy** Malostranské povídky či Arabesky nesly četné rysy „žánrového“ zachycení každodenního života, a že i když přirozeně měly hlubší význam, právě tím upoutaly a stále budou upoutávat čtenáře.

Z našich autorů žánrového realismu se od Nerudy nejvíce učil **I. Herrmann**, v některých povídkách dost úspěšně a v **kritický realismus** určitě dospěl v románu U snědeného krámu. Ve své době oprávněně oblíbeným žánrovým realistou byl i **F. Herites**, v mnoha případech **A. V. Šmilovský** či **L. Stroupežnický**, méně už např. **V. K. Jeřábek** a **E. Krásnohorská**. Žánrový realismus je ovšem silně spjat s dobou (nebo spíše s okamžikem, se scénou, kterou líčí) svého vzniku, a proto obvykle nepřežívá. Na rozdíl od kritického realismu či od Nerudových povídek nemá obsáhlejší významové souvislosti a nemá tak co říct lidem, kteří už nezažili jeho prostředí, osoby podobné osobám z příběhu atd.

Ačkoliv, i to platí jen do určité míry. Z některých žánrových obrázků např. Herrmannových bychom se dozvěděli o povaze svých prapředků možná hodně, protože právě drobnosti, na nichž takové **prozy** stavěly, bývají někdy velmi výmluvné.

ŽIVOT KONSTANTINŮV **koncem 9. stol.**

Jeden ze dvou **staroslověnských** životopisů. Jeho plný název zněl Paměť a život blaženého našeho učitele Konstantina Filosofova, byl sepsán na Moravě brzy po Konstantinově smrti, tj. po r. 869.

Soudí se, že autorem byl Konstantinův žák Kliment. Smyslem tohoto životopisu bylo nejen proslavit památku významného šířitele křesťanství podle slovanské liturgie, ale také obhájit tuto liturgii samotnou před stále více se prosazujícím vlivem liturgie latinské. Druhou významnou památkou tohoto období

je Život Metodějův, plným názvem Paměť a život blaženého otce a učitele našeho Metoděje, arcibiskupa moravského. Ta je poněkud mladší (Metoděj zemřel r. 885), ale obě díla spolu souvisejí. Bývají také společně označovány jako tzv. **panon-ské legendy**, i když v tomto případě o **legendy** v pravém slova smyslu nešlo.

Přečíst si dnes Život Konstantinův v překladu do češtiny znamená nejen připomenout si toto významné období naší kulturní minulosti, ale alespoň takto zprostředkovaně si i uvědomit, jak bohaté byly tehdy výrazové schopnosti jeho autora.

ŽIVOT SV. KATEŘINY

pol. 14. stol.

Tato významná staročeská veršovaná památka je známá také pod názvy Legenda o sv. Kateřině, Větší legenda o sv. Kateřině, případně Stockholmská legenda o sv. Kateřině.

Sv. Kateřina byla námětem řady latinských legend, český autor (který zůstal neznámý) přistupoval však k látce osobitě a vytvořil původní dílo. Legenda vypráví příběh řecké královské dcery, která nejen že se stala křesťankou, ale obrátila na tuto víru i padesát pohanských učenců, kteří ji měly od křesťanství odvrátit. Celá legenda je příkladem mimořádně vyspělé **středověké** náboženské **epiky**, stylisticky bohaté, využívající i obrazné vyjádření.

Protože jde o dílo v mnoha směrech mimořádné, není jistě na škodu se s ním seznámit. Mnohého pravděpodobně upoutá i svou sugestivní působivostí a přesvědčivostí, tím, jak do ní místy vstupují prvky **lyriky**, i tím, jak se tu náboženské vidění látky prostupuje se světskými prvky.

ŽIVOT SV. VÁCLAVA

koncem 10. stol.

Tato památka, nazývaná také Život knížete Václava, vznikla pravděpodobně v Čechách brzy po jeho smrti (tj. po r. 935) a

líčí Václavův život velice světsky, jako život panovníka, který usiloval o jednotu země a její rozvoj a který byl zavražděn v boji o moc.

Tím se Život sv. Václava, nazývaný také První **staroslověnská** legenda o sv. Václavu liší od tzv. Druhé staroslověnské legendy o sv. Václavu, která vznikla kolem roku 1000 a která více zdůrazňuje náboženské motivy, ta je už pod vlivem latinských **legend**, zejména latinsky psané Legendy o sv. Václavovi a tzv. **Kristiánovy legendy**, nesoucí název Život a umučení sv. Václava a jeho babičky Ludmily.

Pro svou výrazovou prostotu, vypravěčskou věcnost a přímost je Život sv. Václava v překladu ze staroslověnštiny do češtiny i pro dnešního čtenáře pozoruhodným vstupem nejen do historie, ale i do tehdejšího myšlení a posuzování významných událostí.