
PRÓZA

Umělecké proměny, kterými prochází česká literatura po první světové válce, zasahují přirozeně také oblast prózy, i když ne v takovém rozsahu a v takovém tempu, jako je tomu u poezie. Podoba poválečné prózy je v mnohem větší míře spoluvytvářena i autory starších generací. Zejména v románové tvorbě se projevuje souvislost s předválečným naturalismem a psychologickým realismem, které za války a v letech bezprostředně předcházejících u nás vlastně teprve kulminují a po válce v díle většiny hlavních představitelů prakticky nepřerušeně pokračují, i když jsou často modifikovány — hlavně v pokusech o moderní román sociální — novými prvky ideovými a tvárnými.

Do dvacátých let se prodlužuje také starší tradice realistické venkovské prózy 19. století, objevují se tendence k novým obměnám její tradiční tematiky a tvaru. Většina mladé generace je však realistické a naturalistické tradici značně vzdálena. Mnohem živější se tu jeví souvislost s druhou linií předválečné prózy, směřující naopak k rozložení tradičního epického tvaru: jednak s impresionismem a šrámkovským senzualismem, jednak s expresionismem, který do českého kontextu vstupuje za války s prvními prozaickými knížkami čapkovské generace. Nejmenší životnost prokázala v poválečných podmínkách linie dekadentní a novoromantické prózy, jejíž vývoj je v podstatě uzavřen.

V románové tvorbě snaha syntetizovat tradiční postupy s novými tvárnými principy zprvu převažuje nad radikálními pokusy o nový románový tvar; experimentální úsilí autorů vstoupivších do literatury těsně před válkou i představitelů nejmladší generace se uplatňuje na počátku především v povídce a v dalších malých prozaických formách. Mladá próza se rozvíjí v těsné souvislosti s lyrikou a často pod přímým vlivem jejích tvárných prostředků, který sílí zejména s nástupem a rozvojem poetismu. Druhým významným faktorem je rozvoj publicistických žánrů (fejeton, reportáž), který je natolik výrazný, že ovlivní i další oblasti prózy (například román). Obě tyto souvislosti — třebaže každá jiným způsobem — obohacují prózu o netradiční postupy a odhalují její nové umělecké možnosti; vedou však často nejen k proměnám tradičních prozaických útvarů a ke vzniku nových, ale zároveň i k dalšímu oslabování epičnosti, které brzy (zhruba v polovině dvacátých let) vyvolává opačnou reakci: úsilí o epickou obnovu. Část prózy realizuje návrat k epičnosti novým příklonem k předchozí tradici, zejména k tradici realistické vesnické a sociální prózy. Jiní hledají zdroje epičnosti v tradici starší a elementárnější, totiž v lidové epice — od jejích nejstarších projevů (pohádka, mýtus) až po její moderní převtělení do „pokleslých“ útvarů soudobé lidové četby a okrajových literárních žánrů (dobrodružný román, detektivka), jejichž specifickou obdobu si literatura vytváří zejména v utopickém a vědecko-fantastickém románu. To platí jak o čapkovské generaci, tak o meziválečné avantgardě: obě se v nejrůznějších oblastech tvorby inspiroují naivním a primitivním uměním.

Celkově tedy vytváří próza dvacátých let obraz značně nesourodý a proměnlivý, zejména v druhé polovině tohoto období, kdy dochází k značné diferenciaci i v poválečné generaci, spojené zprvu jednotným východiskem. Přesto lze říci, že pohyb, který je tu uskutečňován prostřednictvím různých tendencí, a ovšem i různých individuálních realizací, má jisté základní rysy společné.

Do popředí vystupuje úsilí nově si osvojit svět vcelku, zaujmout celistvé, základní stanovisko ke skutečnosti. Těžiště se přesouvá od jednotlivostí k celku, od individua ke světu, od úsilí postihnout složitost vnitřního života člověka v jeho jedinečnosti k úsilí postihnout člověka v jeho začlenění do společnosti, uchopit skutečnost v základních rysech. Tento postup souvisí přímo se situací v oblasti sociální a světónázorové, kde se naléhavě kladly i zodpovídaly základní otázky současné i budoucí existence světa. Znamená současně i nové řešení umělecké, hledání těch prostředků a postupů, které umožňují vyjádřit a zvýraznit celkovou koncepci skutečnosti.

V různých složkách (postavy, děj, vypravěč, popis, jazykové prostředky) ustupuje snaha o reprodukci skutečnosti (tj. o vytváření iluze „hodnověrnosti“ a „podobnosti“ prostřednictvím maximální reprodukce konkrétního, detailního životního materiálu) záměrné stylizaci, konstrukci obrazu skutečnosti a současně její interpretaci, hodnocení, bezprostřednímu vyjádření postoje k ní. Tak v koncepci postav se tyto nové momenty projevu — jednak potvrzením a zvýrazněním společenské typizace, jednak zatlačováním psychologické analýzy a motivace i zjednodušováním individuální charakteristiky nebo přímo oslabením individualizace vůbec, někdy až do podoby pouhého symbolu nebo nositele obecných společenských tendencí nebo idejí. Těmito prostředky je i individuální příběh povyšován k obecnější, často symbolické platnosti; tradiční forma monografického či „vývojového“ románu tak dostává novou podobu a funkci jako román — podobenství. Sama monografická forma románu je však modifikována nebo přímo vystřídána novými formami románu „davového“ nebo „hromadného“, který není soustředěn k individuálnímu hrdinovi, ale k davovému hnutí, v němž se i ústřední dějová linie tříští do řady dějových pásem a který využívá „nerománových“ prostředků, jako je reportáž, dokument, literatura faktu atd. S těmito prostředky, jejichž hlavní základnou je ovšem široká oblast publicistické, často bezprostředně agitačně zaměřené prózy, pracuje zejména nový typ sociálního románu, ať už buduje na starší tradici realistické, nebo vytváří novou formu časového románu publicistického, vyrůstajícího nejčastěji z půdy reportáže nebo fejetonu.

Vedle této tendence k „reportážnosti“ se však i v dějové složce uplatňuje jiná tendence, směřující k stylizaci a konstrukci. Fabulace se uvolňuje nejen v tom smyslu, že rozvíjení děje je oprošťováno od momentů retardačních, jako je statický detailní popis prostředí a realistická drobnokresba vůbec, ale že příběh je často vůbec vyvázán z bližšího místního i časového určení, z bezprostřední závislosti na určité reálné skutečnosti (opět s tím záměrem, aby byla potvrzena jeho obecná platnost), že do fabulace často zasahují momenty fantazijní, pohádkové, utopické. Zejména rozšiřující se forma utopické a fantastické prózy se stává typickým výrazem potřeby dobrat se základního smyslu soudobého sociálního vývoje, syntetizovat určující rysy moderního světa do jakéhosi „obrysového modelu“ skutečnosti. Na druhé straně vstupují do epického plánu jiné složky rovněž nedějové, jež se však na ose analýza — syntéza, podobnost — stylizace, reprodukce — interpretace přiklání na druhý z obou pólů, působí opačným směrem než např. popis. Zvýrazňuje se úloha vypravěče jako činitele komentujícího a hodnotícího děj i postavy, jehož prostřednictvím autor vyjadřuje bezprostředně svůj postoj a přímo se obrací ke čtenáři, apeluje na jeho účast, vtahuje jej do děje. Podobnou funkci přejímají i stylistické prostředky v širším i užším smyslu, od básnického obrazu po jazykový styl; lyrismus dostává zejména v souvislosti s uplatněním moderní metafory jinou funkci, než měl například ve starší lyrické próze impresionistického typu: z prostředku vyjádření citovosti a náladovosti se stává nástrojem hodnocení.

Tato základní tendence, kterou lze zhruba označit jako směřování k syntéze, stylizaci a interpretaci, nevyčerpává ovšem celkový obraz prózy dvacátých let; projevuje se v jednotlivých dílech různou měrou a v různých složkách jejich výstavby. V některých dílech, zejména v těch, která přímo navazují na starší tradici předválečnou, není realizována vůbec nebo jen v náznaku. Přesto právě tato tendence udává směr vývoje, do něhož se nejvýrazněji promítl současný společenský a myšlenkový pohyb.

TRADICE REALISTICKÉ A NATURALISTICKÉ PRÓZY V NOVÝCH PODMÍNKÁCH

O bohaté rozrůzněnosti české prózy v prvním poválečném desetiletí svědčí mimo jiné to, že tu vedle sebe tvoří příslušníci nejmladší generace s vrstevníky generace lumírovské, spolutvůrci české realistické školy 19. století, jejichž doyen — Antal Stašek — pamatuje ještě revoluci 1848. Tito nejstarší žijící prozatři, jejichž tvorba vesměs vrcholila v devadesátých letech minulého století a na počátku století nového, jsou i ve svých posledních dílech plně spjati s tradicí 19. století, s jeho atmosférou i společenskými ideály, a s uměleckou metodou, kterou si vypracovala realistická venkovská a sociální próza osmdesátých a devadesátých let.

Vcelku ojedinělý přístup k tradicím 19. století vyznačuje poslední tvorbu ANTALA STAŠKA. Po pokusech vyrovnat se s aktuálním tématem války jako katalyzátorem myšlenkových i mravních procesů v soudobé společnosti (*Stíny minulosti*, 1924; *Když hlad a válka zuřily*, 1924) vrací se Stašek do minulosti, dokonce v tom smyslu, že znovu zpracovává námět vlastní povídky půl století staré (*O ševci Matoušovi a jeho přátelích*, 1932, čas. 1927). Je to návrat k typickému staškovskému tématu sociálního buřičství, provázejícímu celé Staškovo dílo a nově aktualizovanému jeho příklonem k myšlence proletářské revoluce, do něhož vyúsťuje půlstoletý Staškův názorový vývoj. Stašek se tak, v neposlední řadě jistě i pod vlivem svého syna Ivana Olbrachta a jeho družky Heleny Malířové i osobního styku s levicovou inteligencí, dostává jako jediný ze své generace do bezprostředního kontaktu s radikálními myšlenkovými a literárními proudy dvacátých let.

Také ostatní autoři nejstarší generace těží náměty svých próz vesměs z minulosti, ať již ze sociálního a národnostního zápasu toho období, které ve svém vrcholném díle zobrazili jako živou současnost (K. V. RAIS, *O ztraceném ševci*, 1920, přeprac. 1924–1926 a 1929–1930), nebo z minulosti ještě vzdálenější. ALOIS JIRÁSEK vydává své poslední historické dílo, věnované období Jiřího z Poděbrad a jednoty bratrské, román *Husitský král* (2 sv., 1919, posmrtně 1930), jenž zůstává nedokončen. Obě románové práce, Raisova i Jiráskova, vznikající již za války, jsou inspirovány aktuálním zápasem o národní osud.

Široce založený historický obraz české vesnice z poloviny minulého století vytvářejí především dva kronikáři vesnického života, JOSEF HOLEČEK, který dokončuje svůj mnohадílný cyklus *Naši* (VIII. 1921, IX. 1923, X. 1930), a mladší JINDŘICH ŠIMON BAAR. Baar vydává vedle řady povídek a románů z chodské vesnice a vedle prací národopisných (sbírky pohádek) své ústřední dílo, chodskou trilogii *Paní komisarka* (1923), *Osmačtyřicátníci* (1924) a *Lúsy* (1925), v níž zachytil postavu Boženy Němcové z doby jejího pobytu na Chodsku. Ve stopách starších realistických kronikářů (Herben, A. Mrštík, Jirásek) vytváří mnohostranný obraz svérázného kraje a lidu, v němž se prostupuje autorův zájem historický, folkloristický a sociální. Také Baar, třebaže generačně náleží k mladší realistické vlně 19. století, obrací se podobně jako Holeček k vesnici nezasažené ještě vlivem kapitalistických vztahů, evokuje její dávno zmizelou podobu a hledá v patriarchálním selství ztělesnění svého společenského i národního ideálu.

V tradicích své dosavadní tvorby pokračují i další autoři venkovské a maloměstské prózy staršího typu, vesměs regionálně zaměřené, jako KAREL KLOSTERMANN, OTAKAR BYSTRINA (1861–1931), z mladších JOSEF JAHODA (1872–1946) ad. FRANTIŠEK SOKOL-TŮMA vedle řady dalších prací uzavírá v této době své nejvýznamnější dílo, první sociální kroniku Ostravska *Černé království* (3 sv., *V září milionů, Na šachtě, Pan závodní*) úvodním dílem *V září milionů* (1922, 1923). Nezměněn zůstává i profil maloměstského kronikáře IGNÁTA HERRMANNA, který pokračuje v sentimentálně a idylicky laděném „kondelíkovském“ žánru z přelomu století (*Vdavky Nanynky Kulichovy*, 1918; *Artur a Leontýna*, 1921; *Felíčkův román*, 1924–1925). Tvorba těchto autorů se dostává na okraj literárního vývoje; tvoří však dosud kmenový repertoár oblíbené lidové četby, figuruje zdramatizována na ochotnických jevištích (Sokol-Tůma) a stává se dokonce i v pozdějších letech předlohou filmových libret (Herrmann).

Zatímco dílo autorů starší realistické školy je v podstatě uzavřeno, vstupují mladší vývojové proudy předválečné realistické prózy, představované naturalismem a zejména psychologickým realismem, do poválečného období jako součást aktuálního literárního procesu. Není to jen proto, že tyto proudy se u nás konstituovaly a rozvinuly poměrně pozdě a byly tedy pocíťovány spíš jako literární přítomnost než jako tradice minulosti; ale zejména proto, že položily základ modernímu společenskému románu, zachycujícímu procesy a proměny probíhající v soudobé společnosti i postavení člověka ve světě 20. století. Přesunuly těžiště pozornosti z vesnice do města, sledující vytváření moderní velkoměstské společnosti, její postupující diferenciaci a narůstání hlubokých vnitřních protikladů; a především podrobily analýze měšťanskou vrstvu, kterou sotva po půl století od nastoupení cesty za hospodářskou a politickou mocí vidí na prahu rozkladu, neschopnou tvorby skutečných životních hodnot. Odtud typické příběhy lidí drčených společenským mechanismem a deformovaných neproduktivním životním stylem a prostředím, tragika marných či v grotesku obrácených vzpour i ztrát životní energie, neschopnosti vymknout se ze začarovaného kruhu sobectví, cizoty, skepse a rezignace.

Otřesná zkušenost války, hromadnost lidského utrpení a zároveň tušení dozrávající společenské proměny obrátily pozornost autorů tohoto zaměření na hledání cesty k ozdravení společenského organismu. První reakce, objevující se už v průběhu války a doznívající ještě v poválečných letech, se pohybuje v oblasti individuální morálky: dosavadní kritika individualismu tu vyúsťuje v obraz mravního přerodu člověka, procesu sebepoznání a sebepřetváření, v němž někdejší egocentricki a slaboši, lidé tak či onak poznamenaní morálkou staré společnosti, dospívají k družnosti a sociální odpovědnosti a nacházejí smysl života v službě či oběti nadosobnímu cíli. Základní pojetí sociální problematiky, totiž mravní obroda osobnosti jako předpoklad obrody společenské, určilo i formu vývojového románu jednotlivce, soustředěného k vnitřnímu vývoji hlavní postavy, i když tu současně — zejména v souvislosti s obrazem války — sílí zřetel k širšímu společenskému dění.

Ústřední téma individuálního mravního zápasu, vyúsťujícího v obrodu osobnosti, vnáší nové prvky do tvorby KARLA MATĚJE ČAPKA CHODA, který zůstává po odchodu ostatních vůdčích představitelů naturalistické školy (J. K. Šlejhar, V. Mrštík, J. Merhaut, M. A. Šimáček) jejím nejvýraznějším reprezentantem. Pokusem o nové řešení jsou oba jeho poválečné romány *Jindrové* (1921) a *Vilém Rozkoč* (1923, druhý díl *Řešany*, 1927). Proti předchozím románovým dílům, v nichž dominoval proces rozkladu osobnosti pod náporom brutální vnější síly, osudová určenost člověka a groteskní bezmocnost jeho snažení, pokouší se tu Čapek Chod vytvořit aktivní typ, u něhož boj s vlastní determinovaností nevede k rozvrácení osobnosti, ale k vystupňovanému etickému úsilí. Pro oba romány je příznačný motiv války a osobní válečné zkušenosti, které mají podstatnou úlohu ve vnitřním vývoji ústředních hrdinů. (Poprvé se válečné motivy — i s příznačnými etickými důsledky pro osud hrdinů — objevují u Čapka Choda v jeho poválečné povídkové knížce *Ad hoc!*, 1919.)

V základní koncepci uplatnil autor svou typickou konfrontaci dvojího světa — „bosých a obutých“, periferie a bohatého měšťanstva, na níž je osnován příběh ústřední postavy, v *Jindrech* pak sama tato postava. Jindra mladší spojuje v sobě oba tyto světy: nelegitimní syn známého a bohatého vědce, vychovaný v prostředí pražské spodiny, usiluje o to, aby železnou sebekázní a cílevědomou prací překonal obojí své určení: tragický osud nešťastné matky, usmýkané k smrti, i morální slabošství otce. V Jindrovi mladším Čapek vytvořil svou první postavu vědomě formující svůj charakter i osud. Dá jí podstoupit nejtěžší zkoušku v tvrdém střetnutí s krutou osudovou silou, která obrátí v obvyklou čapkovskou grotesku její úsilí: válečný mrzák — slepec ztrácí současně vše, co dávalo jeho životu smysl, vědeckou práci i lásku; fatální, „dědické“ spojení syna s otcem je dovršeno synovým trestem za otcovy viny. Jindra mladší však nezopakuje morální krach otců; nachází v sobě dost mravní síly k odpuštění a nesobecké lásce, která dává vykoupení a nový smysl jeho životu. (Jinou variantu osudového vztahu otce a syna i tragické spoluviny otcovy na synově osudu vytvořil Čapek Chod v povídce *Humoreska*, 1924.)

Jako v ostatních románech, i v Jindrech uplatňuje autor příznačnou detailní znalost různých prostředí; živě evokuje zaniklou pražskou chudinskou čtvrť Na Františku, prostředí vědeckého světa a pražské bohémy a konečně drsné záběry z válečného bojiště. Proti ostatním románům mají však Jindrové sevřenější stavbu, nepřetíženou nadměrným množstvím epizod; více než kde jinde se zde uplatňuje prvek komponující a koncipující, jehož nepřítomnost je jinak v autorově románovém díle citelná. Ani tady ovšem Čapek Chod nevybočuje ze své deterministické sociální filozofie: válka je absolutním a neodvratným vítězstvím hmoty nad člověkem, který je potrestán za zneužití technické kultury. „Hmota“, podrobující člověka svým zákonům, tu není ničím jiným než zmaterializovaným „osudem“. Touto koncepcí je zastřeno sociální jádro příběhu i základní společenské souvislosti velké dějinné katastrofy. Deterministická koncepce je tu však korigována novým, totiž etickým momentem, který ponechává jistý prostor svobodné mravní aktivitě jedince, i když nese s sebou v tomto pojetí nebezpečí idealizace a moralizování, ostatně příznačné pro celou tuto „etickou“ vlnu válečné a poválečné prózy.

Neústrojnost i malá koncepcní síla nového prvku v naturalistické metodě se mnohem výrazněji projevila v dalším poválečném románu Čapka Choda, ve *Vilému Rozkočovi*, zejména v jeho druhém díle, *Řešanech*. I tu běží v podstatě o příběh charakterového růstu a zrání hrdiny, proletářského sochaře, který obětuje uměleckou čest i lidskou důstojnost pro zdánlivý úspěch a společenský vzestup a ocitne se na pokraji lidského i uměleckého pádu. Teprve válečná zkušenost znamená počátek nové cesty, vrátí Rozkoče poctivě práci a pomůže mu najít společenskou odpovědnost. Čapek Chod tu uplatnil své pojetí proletáře jako pudového, dravého živlu, který se bez morálních skrupulí dere za svým místem na slunci. V koncepci postavy i příběhu se projevil jeho sklon k trivialitě, která poznamenala i kladné „řešení“ mravního konfliktu. Improvizační vyprávěčská metoda, rozbíhající se za každým atraktivním motivem, záliba v romantické, bizarní motivaci (která u Čapka Choda často ovlivnila i volbu a střídání různých sociálních prostředí), sklon k figurkaření a nenáročné zábavnosti se ukázaly málo nosné pro téma mravního přerodu. (Tyto rysy, jimiž se Čapek Chod dvacátých let často vrací ke svým žánrovým počátkům, se projeví i v některých dalších jeho poválečných pracích, jako jsou například *Čtyři odvážené povídky*, 1926, *Větrník*, 1923, próza, v níž se Čapek Chod pokusil o rozbití objektivní románové formy.)

Adekvátnější tomuto tématu se ukázala metoda psychologického realismu, který byl soustředěn k vnitřnímu vývoji postavy, už před válkou však prokázal více citlivosti pro sociální povahu těch sil, které formují i deformují lidský život, a proto i více sociální kritičnosti, jež tu měla především formu obžaloby měšťácké morálky a měšťáckého životního stylu. To se týká jak A. M. Tilschové a Boženy Benešové, dvou nejvýraznějších epiků české měšťanské společnosti, tak Ivana Olbrachta a Marie Majerové, autorů už před válkou socialisticky orientovaných i angažovaných.

Svět „starých rodin“, psychologie boháčů unavených životem, s deformovanými lidskými vztahy i morálkou, s neschopností skutečně lidské aktivity, zůstává ústředním tématem povídek ANNY MARIE TILSCHOVÉ — *Hříšnice a jiná próza* (1918), *Město* (1919), *Hoře z lásky* (1921), *Černá dáma a tři povídky* (1924). Manželství bez lásky, rozbité rodiny, city zrazované i cynicky zneužité, vztahy pokřivené až do zrůdnosti, kontrast společenského pozlátka a vnitřní prázdnoty, marné a zmařené životy — to jsou základní situace, do nichž se Tilschové soustřeďuje kritický obraz měšťanské vrstvy a celé epochy poznamenané jejím životním stylem, jejími mravními kritérii, jejím pojetím hodnot. Zároveň však svědčí tyto povídky o rozšiřování autorčiny zorného úhlu, o rostoucím zájmu o širší sociální problematiku: poprvé tu těží své psychologické studie — většinou žen a jejich tragických osudů — také ze světa chudiny (*Lojzka*). Problematika ženského osudu, plnost životů uzavřených v bludném kruhu touhy a zklamání, sobecké lásky a zrady, je společným tématem také čtyř válečných povídek MARIE MAJEROVÉ *Mučenky* (1921). Válka tu tvoří pouhé pozadí, z něhož vychází podnět dokonávající a odhalující latentní životní krizi hrdinek. V soustředění k prohloubené psychologické kresbě a k vnitřnímu dramatu postav navazuje tu Majerová na své předchozí povídkové knížky *Plané milování* a *Deery země*.

Také povídková tvorba BOŽENY BENEŠOVÉ (*Tiché dívky*, 1922; *Oblouzení*, 1923, společně se souborem *Není člověku dovoleno*, 1931, jako *Rouhači a oblouzení*, 1933) setrvává v dosavadním tematickém okruhu. Je to atmosféra maloměsta, svět sevřený konvencemi a předsudky, svět životního mechanismu vyúsťujícího v citovou chudobu a duchovní nevolnictví. Nejkrutěji doléhá na mladé lidi, na jejich životní opravdovost a nepřizpůsobivost a mravní čistotu: jsou nejčastěji obětí, ale zároveň i soudcem svého prostředí, proti němuž se bouří a které demaskují tragikou svého osudu (*Nesplacený dluh*, *Není člověku dovoleno*). Tímto pojetím konfliktu jedince a společnosti a zároveň i odklonem od analytické popisnosti k sugestivní dramatické zkratce byla Benešová už od prvních povídek blízká básnické generaci z počátku století; s ní sdílí i pesimistické vidění výslednice tohoto konfliktu jako tragické osamocení a nesdělitelnost individua.

Po zkušenostech války vyústil tento konflikt individua a společnosti u Benešové v kritiku individualismu a ve zpodobení zápasu o jeho překonání. V románu *Člověk* (1919–1920) volí Benešová za nositele tohoto zápasu typ intelektuála — umělce, který je po tragických životních zkušenostech cílevědomě a bezohledně soustředěn ke své tvorbě — k tvorbě umělecké i k tvorbě vlastního života, vlastního šťastného milostného osudu; nakonec však obětuje všechno, i život, pro záchranu dlouho nenáviděného dítěte jiného otce. Dramatický děj vnitřního mravního přerodu není tu osnován jen na protikladu individuálního sobectví a nadosobní oběti; je v něm obsažena i polemika s oním pojetím tvůrčího činu, jak je vypracovala předchozí epocha individualismu, s kultem umění jako nejvyšší, nedotknutelné hodnoty: proti ní je tu postaven prostý čin účinné lidské lásky, akt záchrany obyčejného lidského života, který je tím nově zhodnocován. Nejen volba ústředního hrdiny-umělce, ale i základní pojetí konfliktu a jeho řešení spojuje román Benešové s *Podivným přátelstvím herce Jesenia* (1919) IVANA OLBRACHTA. I tu vyúsťuje vývoj hrdiny v jeho začlenění do širších, nadsobních souvislostí a ve vědomí odpovědnosti za osud nejen svůj: u Olbrachta jde o osud národa, na jehož formování se hrdina aktivně podílí jako účastník odboje. Rámec monografického románu — se silně romantickými prvky — je tu rozšiřován záběry z pražského divadelního života i širším obrazem české společnosti před válkou a během ní. V Olbrachtově románu — třeba jen v náznaku a schematicky — je poprvé obsažen prvek nového řešení „mravní krize“ individualistického životního postoje, totiž pozitivní sociální aktivita hrdiny; rozvinutí tohoto prvku však bude v dalším vývoji znamenat i rozklad psychologického románu — jako vývojového románu jednotlivce — novými prvky románu společenského.

Problém individualismu, specifikovaný na oblast umělecké tvorby a spojený s hledáním jejího lidského smyslu a s požadavkem společenské odpovědnosti umělce, zpodobuje Olbracht konfrontací dvojího vyhraněného typu umělce a zároveň i dvojí stránky umělecké tvorby i dvojího pólu lidství vůbec: typu vitálního a pudového na jedné a intelektuálního a kultivovaného na druhé straně. První z nich představuje kult života, druhý kult ducha a vědomé tvorby; oba teprve v jednotě a rovnováze znamenají plnost umění i života. První z těchto typů, umělce v podstatě instinktivního, anarchistické dítě přírody, hluboce nedůvěřující nejen estetství, ale „teoriím“ vůbec, člověka vášnivě milujícího život a zároveň rozkolísaného a tragicky oslabovaného nedůvěrou ve své schopnosti i citovou osamělostí ve chvílích krize, zobrazila A. M. TILSCHOVÁ v románu *Vykoupení* (1923). Uvedla jím k nám jako jedna z prvních žánr životopisné prózy; předlohou k románu jí byl — i když ne vnějšími životopisnými fakty — umělecký typ a tragický životní osud malíře impresionisty Antonína Slavička. Etické posláním, které vřazuje román Tilschové do skupiny děl negujících individualistický životní postoj, je obsaženo v základním dějovém plánu: umělcova žena, nejbližší bytost, které individualistická pýcha bránila v porozumění a pomoci a která se tak přes svou lásku podílela na umělcově tragédii, nalézá posléze cestu k mravnímu vykoupení v bolesti, pokoře a chápavé a všeodpouštějící lásce.

Ústřední postavou však míří autorka jinam: vytvořila v ní svůj první silný a životný typ plebejce a bytostného nonkonformisty, jehož životní a tvůrčí opravdovost vede k trvalému konfliktu se společenskými a uměleckými konvencemi a který i po oficiálním uznání zůstává „rebelem proti uhlazené společnosti“. Tento nový typ Tilschová programově dotváří v hlavní postavě svého dalšího románu *Dědicové* (1924), v němž se opět

vrací do prostředí „starých rodin“. Vzpoura je tentokrát vedena přímo zevnitř měšťanské společnosti a přerůstá z živelného odporu k planému životu a nemorálním vztahům v uvědomělý rozchod hrdiny s bohatou rodinou i s celou společenskou vrstvou, z níž vyšel. Myšlenkově i situačně tu autorka navazuje na závěr románu Synové (1918): týž hospodářský i lidský rozklad přední pražské rodiny, z níž jediný syn pod vlivem těžkých zkušeností vojáka poznává celou bídu sobectví a marnosti života, kterým žije jeho třída. Ale zatímco první hrdina (Karel z románů Stará rodina a Synové) se vymyká svému prostředí právě jen tímto poznáním a nemá dost síly je uplatnit ve vlastním životě, druhý překonává osudné dědictví slabosti a osamělosti: silný milostný vztah a nalezená radost z práce mu umožňují navázat nové sociální kontakty a proměňují také jeho vztah ke světu. Román se odehrává na pozadí sociálně a politicky rozjitřené atmosféry poválečné, jež se promítá i do ideového vyhocení konfliktu, jen epizodicky však zasahuje do vlastního děje, který zůstává soustředěn k vnitřnímu přerodu hrdiny. Úsilí o vytvoření kladného typu a o nalezení pozitivního východiska vede tu — jako ostatně i u jiných děl tohoto okruhu — k převaze výchovného, mravně nabádacího momentu.

Jako vývojový román jednotlivce je koncipován i příběh citové a myšlenkové výchovy ženy, která se vymkla své rodině a své třídě, *Nejkrásnější svět* (1923) MARIE MAJEROVÉ. Na této osnově buduje autorka první poválečný sociální román socialisticky orientovaný. Od obrazu předválečného venkovského světa, z něhož hrdinka vyšla, přechází k zachycení válečného života a bouřlivého politického procesu po válce, vrcholícího událostmi kolem prosince 1920. Široká sociální kresba, kterou Majerová dotváří tradiční románový typ, tu netvoří jen pozadí hrdinčina osudu, ale její osobní společenskou zkušenost, která ji formuje a z jejího příběhu činí typický dobový osud. Majerová tu spojuje tradici venkovského románu, kterou prohlubuje větší kritičností i přesností sociální analýzy, s linií psychologické ženské prózy, kterou sama spoluvytvářela a kterou v jistém smyslu uzavírá vytvořením nového typu hrdinky, dorůstající přes dychtivou pudovou touhu po citové svobodě a plném smyslovém vyžití ke společenskému poznání a k bytostnému splynutí s novým společenstvím.

Nejkrásnější svět Marie Majerové naznačil nejen možnosti, ale také meze monografického psychologického románu při jeho snaze o spojení vnitřní psychologické kresby s širší kresbou sociální, která u většiny autorů tohoto zaměření začíná převažovat. V souvislosti se snahou vyrovnat se s tématy převratných společenských procesů a událostí, jako byla válka a poválečný sociální zápas, opouštějí tito autoři formu monografického románu, nebo ji modifikují a korigují novými postupy. Zejména od poloviny dvacátých let se objevuje řada rozsáhlých, často několikadílných románových prací, zaměřených převážně k obrazu války, jak ji prožívali čeští lidé doma i na frontě, i k postižení sociálních, psychických a morálních proměn v životě národa na prahu nové historické epochy. Individuální osud je tu překrýván osudem sociálního nebo národního společenství, psychologický ponor ustupuje snaze o rekonstrukci objektivního dějinného pohybu, monografická osnova je vystřídána řadou paralelních dějových pásem, která většinou směřují k zachycení co největší sociální rozlohy. V této souvislosti aktualizuje sociální próza formu románové kroniky bez ústředního hrdiny, typickou pro starší tradici venkovské realistické prózy, naplňuje ji však novým obsahem. V obraze bouřlivých společenských procesů se dostává ke slovu — vedle tradiční sociálně kritické analýzy měšťanské třídy — společenské a světonázorové formování proletariátu; autoři často pracují se skutečnými událostmi a historickými fakty, spojující fabulaci s dokumentárními a reportážními prvky, bez záměrů psychologizujících a individualizujících, ovšem často i bez hlubšího pohledu syntetizujícího.

Válečná trilogie BOŽENY BENEŠOVÉ — *Úder* (1926), *Podzemní plameny* (1929), *Tragická duha* (1933) — vychází ještě z „etické“ vlny válečné a poválečné psychologické prózy. Základní dějovou osnovou je i tu charakteristický příběh mravního vývoje ženy, která se v kritických chvílích národního života a za tragických životních okolností protřpí a probouje k novým vztahům a k nové morálce a stává se spoluvůrcem národního osudu. Hlavní hrdinka trilogie je z rodu oněch postav Benešové, které za vzpouru proti svému prostředí platí krvavou daň; její vlastní matka, „měšťačka zabeďněná do předsudků své třídy“, z hrůzy před

„mezalianci“ udá dceřina milého-proletáře a stane se příčinou jeho smrti. Z tragického otřesu, který do hloubi rozvrátí hrdinčin život, se rozvíjí její vnitřní drama: rozchod s matkou a s jejím světem a zapojení do ilegální práce jsou zprvu spíše gestem zoufalství a negace, postupně však se mění ve vědomou, pozitivní společenskou aktivitu, přetvářející i svého nositele. Benešová se tu — podobně jako Majerová ve vztahu hrdinky k revolučnímu dělnickému hnutí — pokusila individuálním osudem typizovat jistou stránku společenského vývoje, totiž mravní přerod národa v předvečer jeho osvobození. Podkladem ústředního příběhu byla skutečná událost, k níž došlo na počátku války v Přerově. Kolem tohoto příběhu rozvinula autorka v souhlasu se základním záměrem široký obraz válečného života v zázemí, proces třídění duchů, k němuž pod vlivem války, umírání, perzekuce, bídy jedněch a obohacování druhých, a pod vlivem probuzení národních nadějí docházelo v nejrůznějších vrstvách, od dělnictva po šlechtu. Jádrem tu zůstává opět svět maloměsta, který nese — jako v celé tvorbě Boženy Benešové — všechny znaky starého světa, z něhož se však v skrytém, pozvolném a těžkém procesu začíná rodit nový národní kolektiv. Zpodobení mravního přerodu jako základního předpokladu přestavby národní společnosti je vyvrcholením možností, kam až mohl v zachycení sociálního pohybu dospět tento typ společenského románu.

Obraz válečného zázemí a údělu českého člověka uprostřed světové katastrofy podala také A. M. TIL-SCHOVÁ v rozsáhlém sociálním románu *Haldy* (1927). Ideovou koncepci, syžetem a uměleckou realizací se v něm však nejvíce vzdálila nejen etizujícím proudem válečného a poválečného psychologického románu, ale i dosavadní linii vlastní tvorby, soustředěné k analýze rozkladu měšťanstva. Poprvé tu pronikla do prostředí proletariátu, do sociálně, politicky i národnostně zjištěné atmosféry Ostravska. V širokém, mnohaproudém obraze, sledujícím současně několik dějových pásem a střídajícím v proměnlivém sledu postavy i scenerie, zachytila elementární sociální pohyb, v němž se z bídy, útlu a perzekuce rodí živelná vzpoura a socialistické vědomí dělnictva. V celé galerii postav, mezi nimiž žádná není protagonistou — od generálního ředitele Vítkovických železáren po bláznivého žebráka —, vyniká zejména kresba různých typů dělníků a žen z lidu reálností pohledu bez sentimentality a idealizace a konkrétností individuálního odstínění. Různé individuální osudy a příběhy se slévají v obraz živelného davového hnutí, v němž je těžiště i umělecké novum románu. Podrobné studium a znalost sociálního prostředí, lokalit, historických faktů, pracovních podmínek v dolech i v hutích, způsobu života i mluvy, charakterizované křížením několika jazykových oblastí — to vše dodává této válečné kronice Ostravska autentičnost dokumentu, jehož otřesnost znásobuje ještě příznačná malířská vidina kraje, postupně devastovaného dravou průmyslovou expanzí, a drasticky vyhocená kresba sociálních protikladů.

Do dvacátých let přesahuje i tvorba dalších autorů, kteří vyšli ze sociálního kriticismu realistické a naturalistické školy devadesátých let a jejichž těžiště je většinou v tvorbě předválečné; zůstává však na okraji vývojového proudu, nejčastěji v podobě běžného čtenářského „románu ze společnosti“, značně schematizovaného a jen látkově aktualizovaného. Tak v rozsáhlé produkci F. X. SVOBODY převažuje lehký konverzační román a nenáročná povídka nad ojedinělými pokusy o společenskou analýzu (čtyřdílný román *Skok do tmy*, 1929); nově publikované práce nerozšiřují ani předválečný profil KARLA LEGERA (1859–1934) ad. Na svou válečnou maloměstskou kroniku Příval (1917) navazuje KAREL ELGART SOKOL dalšími díly rozsáhlého románového cyklu (*Zlaté rouno*; *Černý a bílý*, 1925; *Sahara*, 1929; *Tři studně*, nedokonč.). Zatímco v prvních dvou dílech vychází z autentického vzpomínkového materiálu a z tradice mrštíkovské školy (v *Zlatém rounu* vytvořil obdobu Mrštíkových studentských románů), pokusil se v následujících knihách zachytit soudobý poválečný život (zejména revoluci, kterou přes svůj sociální kriticismus odmítá) pomocí prostředků dobového románu hromadného, ale také pomocí čtenářsky atraktivních prostředků dobrodružné a utopické prózy.

Vrcholná díla představitelů naturalistické školy, vznikající za války a těsně po ní, otvírají novou vlnu naturalismu a dokumentárního realismu, na níž se podílejí hlavně autoři mladší generace, v této době vesměs teprve debutující. Jedni většinou ve stopách Čapka Choda analyzují patologické jevy válečné

i poválečné společnosti, aniž přitom překračují meze jeho myšlenkového i uměleckého východiska; druzí navazují na starší tradici vesnické realistické prózy, spojujice nejčastěji regionálně zabarvený dokumentarismus s naturalistickými prvky. Pro většinu z nich je příznačná mnohost a kvapnost produkce, z níž jen některá díla přerostla rámcem průměrné konvenční četby, i když autorům nechybí vypravěčská zručnost i znalost zvoleného prostředí.

Na dílo Čapka Choda bezprostředně navazují práce EMILA VACHKA (1889–1964), čerpající rovněž z bohaté zkušenosti novinářské a soustředěné obdobně k příběhům ztroskotaných existencí a rozkladného vlivu prostředí na lidskou osobnost. Z řady jeho povídkových sbírek (*Dech smrti*, 1920; *Vražda manželstvím a jiné motivy*, 1922; *Manželství s mrtvým a jiná próza*, 1924 aj.) a románů (*Sup*, 1920; *Cestou do nebe*, 1921; *Kovadlina*, 1923 ad.) vyvolal pozornost zejména román z prostředí žižkovského podsvětí *Bidýlko* (1927, zdramatizován 1928 jako *Lišák Stavinoha*). Dokumentárnost a drsnost naturalistického záznamu charakterizuje i některé z prvních próz JANA VÁCLAVA ROSŮLKA (1894–1958), vycházejících z autorových zážitků na frontě i z válečného rozvratu v zázemí. Bezprostřednost prožitku a naléhavost sociálního protestu, jež v dalších jeho knížkách zatlačila chvatnost improvizace a řemeslná povrchnost, vyznačuje zejména Rosůlkův válečný román *Černožlutý munraj* (1925), zachycující obraz italské fronty a válečného života na Brněnsku. Ze života poválečné měšťánské Prahy těží své naturalistické „studie mravů“ (*Vinohradští*, 1919; *Chlapík*, 1923 ad.), nevyhýbající se drastičnosti a bulvárnímu stylu, MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL (1886–1962). Znalost studentského prostředí i pedagogický zájem jsou inspiračním zdrojem jeho románů ze světa dospívající mládeže, soustředěných na erotické krize puberty a konflikty se školským prostředím (*Nemravní*, 1920; *Rašení*, 1927 ad.). Naproti tomu VOJTĚCH MIXA (1887–1953) opouští erotické náměty svých prvních knížek (*Medvědi a tanečnice*, 1920) ve prospěch aktuálních problémů sociálních a politických, k nimž přistupuje se znalostmi střizlivého ekonomického odborníka a zároveň s ojedinělým zaujetím epika novodobé buržoazie, zcela vzdáleného zjitřenému sociálnímu citění doby. V románu *Vyšínutí* (1923) zobrazil Mixa na příběhu venkovského továrníka sociální zápas roku 1920 jako střetnutí morální odpovědnosti k životnímu dílu a nadosobnímu poslání s bezduchým mechanismem davového hnutí.

Z autorů, kteří aktualizují tradice realistické vesnické prózy, vytvořil nejzávažnější dílo VOJTĚCH MARTÍNEK (1887–1960) ve své ostravské trilogii *Černá země* (*Jakub Oberva*, 1926, *Plameny*, 1929, *Země duní*, 1931). Martínek, který vyšel od regionálního studia slezského kulturního života a historie, dospívá v polovině dvacátých let od povídkových prací (*Než se kořeny uchytí*, 1923) k rozsáhlým skladbám, v nichž zachytil historický vývoj podbeskydského kraje. Trilogie *Černá země* zachycuje dvacetiletí od konce století do konce první světové války, období bouřlivého průmyslového rozvoje spojeného s ústupem zemědělství, s rozkladem selských tradic i s germanizací, ale také s růstem moderního průmyslového proletariátu. Střetnutí patriarchálního selství s novými vývojovými tendencemi tu Martínek zpodobuje zprvu tradiční formou rodové kroniky, jež postupně přerůstá v obraz sociálního zápasu na Ostravsku před válkou a během ní. Dokumentární realismus Martínkův buduje na materiálu autorova historického a sociologického studia a na jeho důvěrné znalosti regionálního svérázu, včetně specifiky jazykové (použití nářečí v dialogích). V Martínkově trilogii se spojuje novodobý sociální román s venkovskou prózou staršího typu, jejíž tradice v polovině dvacátých let znovu ožívá a zasahuje i některé představitele poválečné generace.

Na dílo Vojtěcha Martínka navazuje z nejmladší generace A. C. NOR (1903–1986) svými prvními prózami ze života soudobé slezské vesnice, s kresbou výrazných selských typů a tradičních konfliktů (*Bürkental*, 1925, *Rozvrat rodiny Kýrů*, 1926, *Rajmund Chalupník*, 1927). Obohacení žánru, z něhož látkově i tvarově vyrůstá a jehož dobovou podobu dovršuje, představuje povídková knížka JAROSLAVA KRATOCHVÍLA (1885–1945) *Vesnice* (1924, psána v l. 1912–1913). Kratochvílovu opožděnou prvotinu charakterizuje silné sociální citění, odhalující dehumanizační vliv „světa sobecky oplocených chalup“, dramatická pojetí a schopnost v kompozičně sevřené zkratce, vymykající se z rámce dokumentarismu, synteticky postihnout determinující řád svěbytného vesnického prostředí i jedinečnost lidských osudů.

Ve stopách tradiční vesnické prózy se rozvíjí jedna linie prozaické tvorby JANA VRBY (1889–1961), blízká dílu Baarovu jak regionálním zájmem, tak obdivem k neporušenému rustikálnímu životu. V románových kronikách nesourodé faktury podává Vrba obraz předválečné chodské vesnice (trilogie *Dolina*, 1917, *Boží mlýny*, 1919, *Martin Šanda*, 1919, kronika pytláckého rodu *Nejsilnější vášeň*, 1927, ad.) i její dávnější minulosti (třisvazkové *Chodské rebelie*, 1923–1926); jinde konfrontuje morální sílu tradice s poválečným mravním úpadkem (*Beranec dvůr*, 1924). Výraznější vypravěčské partie jeho románů i barvitě — někdy s naturalistickou drsností — zachycené scény i charaktery jsou často zastiňovány kronikářskou popisností a lidovýchovným zřetelem. Vlastní talent Vrbův, spojující odborné znalosti s básnickou invencí, se však uplatnil v druhé oblasti jeho tvorby, v četných lyricko-epických obrázcích z přírody, jejichž hrdiny jsou bytosti zvířecího i rostlinného světa (*Kniha z přírody*, 1920, *Bažantnice a jiné obrázky z přírody*, 1922, *Dražinová hora*, 1923, *Vysoký sníh*, 1924, *Chromá liška a jiné příběhy*, 1925, ad.). Z této oblasti vytěžil autor i několik originálních antropomorfizujících románů o životě stromů (*Borovice*, 1925, *Mniška*, 1929).

PRÓZA POD VLIVEM PUBLICISTIKY A OKRAJOVÝCH ŽÁNŘŮ

Vnášení dokumentárních a reportážních prvků do fabulace souvisí mezi jiným též s poválečným rozvojem novinářství. Se vznikem samostatného státu a s rozvinutím politického a kulturního života stoupá úloha žurnalistiky jako spoluorganizátora veřejného dění. Spolupráce mnoha předních spisovatelů s novinami, zejména s levicovým a demokratickým tiskem, je jedním z projevů společenské aktivizace a demokratizace kultury, výrazem živé účasti literatury na veřejném životě i její orientace na široké vrstvy. Spoluúčast tvůrčích umělců vede k zvýšení slovesné úrovně žurnalistiky, k rozvoji různých novinářských forem (vedle fejetonu je to sloupek, reportáž, soudnička) i k jejich prolínání s uměleckou prózou. Nejsilněji zasahuje žurnalistika do vývoje poválečné prózy prostřednictvím fejetonistiky a reportáže. Spolupůsobí například při uplatnění takových prozaických útvarů jako fejetonní román, který vznikl víceméně volným epickým spojením jednotlivých novinářských čísel, ať už byla původně koncipována jako souvislý fejetonový seriál, nebo dodatečně adaptována tematickým skloubením. Vznikají i další prozaická díla, která ve větší či menší míře užívají žurnalistických forem a postupů, zejména reportáže a dokumentu, ale také politické úvahy, polemiky či pamfletu. Tak se objevuje — vedle polodokumentárních románových kronik i drobných próz, těžících z autentických válečných zážitků autorů — časový politický román (často klíčový) s bezprostřední funkcí agitační, nebo adresná politická satira, ať už povídková nebo románová.

Rozvoj žurnalistických forem a jejich pronikání do umělecké prózy svědčí o rostoucím zájmu literatury na bezprostředním kontaktu s aktuální každodenní realitou a s co nejširší čtenářskou obcí. Je ovšem jen součástí širšího procesu, v němž jsou do umělecké literatury vtahovány další, okrajové nebo mimoumělecké oblasti a v němž jsou postupně stírány hranice mezi nimi. K těmto okrajovým žánrům patří zejména široká oblast „lidového čtení“, od sentimentální kalendářové povídky až po detektivku a moderní dobrodružný román, zejména s utopickou nebo fantastickou tematikou. K nejběžnějším typům, jimiž oblast „lidového čtení“ bezprostředně souvisí s oblastí žurnalistiky, patří například humoreska, zejména ve své konvenční žurnalistické podobě. Typickým rysem poválečného vývoje prózy je adaptace různých těchto okrajových či pokleslých forem až po formy mimoliterární, včetně ústního vyprávění a vůbec mluveného projevu. S touto tendencí souvisí i výrazný obrat k hovorovému jazyku i směřování k autentickému zachycení mluveného projevu, zejména lidového.

Publicistická próza převažuje ve dvacátých letech (v souvislosti s politickou, veřejnou a redaktorskou činností spisovatelů) zejména u autorů generace z přelomu století a o něco mladší generace čapkovské, seskupených jednak kolem levicového, ponejvíce komunistického tisku, jednak kolem Lidových novin. Ke genera-

ci přelomu století patří několik výrazných postav spisovatelů — novinářů, kteří už před válkou psali pro socialistický a anarchistický tisk (I. Olbracht, St. K. Neumann, M. Majerová, J. Mahen, R. Těsnohlídek, J. Hašek) a z nichž někteří se těsně před válkou sešli v brněnských Lidových novinách (Neumann, Mahen, Těsnohlídek). Tito autoři pracují s těmi formami novinářské prózy, které si většinou vytvořili už před válkou: je to fejeton, spojující přírodní lyrický motiv se sociální nebo filozofickou úvahou (Neumann, Mahen) nebo vybudovaný na prvcích reportáže či sociální črty, zpravidla politicky vyhocený a často satiricky pointovaný (Olbracht, Hašek), z něhož už před válkou vyrostla povídková politická a sociální satira nebo humoreska.

Klasickým příkladem prvního typu byly předválečné fejetony STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA, otiskované těsně před válkou v Lidových novinách, ale teprve po válce vybrané do dvou svazků nazvaných *S městem za zády* (2 sv., 1922–1923). Jsou příznačné osobitým spojením společenské úvahy a lyrismu, syčeného přímým kontaktem oproštěných smyslů s předmětným světem; vyjadřují bezprostředně autorův životní postoj, jenž byl namnoze krédem celé generace, hledající v přírodě harmonii a řád a utvrzující se tu zároveň ve své touze po svobodě a životní plnosti a ve svém společenském nonkonformismu. Převážně přírodní impresie a sociálně politické úvahy charakterizují i Neumannovy knihy válečných vzpomínek (publikovaných dříve časopisecky v Červnu, Kmenu a Rudém právu) *Elbasan* (1922), *Válčení civilistovo* (1925) a *Bragođa* (1928). Neumann zůstává i ve vojenském munduru programovým „civilistou“, který v nových životních podmínkách a za nové historické situace domýšlí nejen svůj starý antimilitarismus, ale i své předválečné sociální a politické koncepce. Jeho válečné paměti netěží většinou z bezprostředních bojových zážitků na frontě (byl sanitním vojákem v týlu), ale spíše z nových lidských setkání a kontaktů, které navázal na své první cestě za hranice „širší vlasti“, a především z krajinných dojmů; zejména vzpomínky na nedobrovolný válečný pobyt v Albánii (v první a třetí knížce) jsou spíše cestopisnými fejetony, inspirovanými přírodní a etnickou exotikou Balkánu.

Tematicky i laděním má k Neumannově přírodní fejetonistice nejbližší jeho předválečný druh z anarchického hnutí i z Lidových novin JIRÍ MAHEN, zejména ve sbírce „vzpomínek, poznámek, nápadů a povídek“, nazvané *Rybářská knížka* (1921) a naplněné poezií světa řek a tůní, dobrodružstvím toulek a lovu, příběhy o rybách i o lidech kolem nich. S Neumannem pojí Mahena zejména „mužný poměr k přírodě“, slučující v jedno rozvinutý poetický smysl, vzdálený naivní antropomorfizaci i dekorativnímu estetství, s intimní věcnou, a přímo odbornou znalostí. Také Mahen navštívil Balkán, už poválečný, ale rovněž neturistický, a své zážitky a postřehy vylíčil v knize cestopisných fejetonů *Hercegovina* (1924). Jeho putování Hercegovinou nese pečeť tuláctví předválečné bohémské a světoběžnické generace, stejně jako jeho vztah k nenarušené jižní přírodě, k prostým lidem i k hrdinské tradici jejich mnohaletého boje za svobodu.

Z přírodní inspirace — o to silnější, že se zrodila z prvního důvěrnějšího kontaktu s českou přírodou, zejména s Pošumavím a s Chodskem — vycházejí i lyrické črty MARIE MAJEROVÉ *Z luhů a hor* (1919), vznikající a časopisecky publikované většinou už za války. (Později byly v přepracované podobě zařazeny do knihy *Má vlast*, 1933, a konečně do souboru *Hledání domova*, 1946.) Válečné ovzduší se do nich promítá nejen v časových narážkách a motivech, vyznívajících společenským protestem i novou sociální nadějí, ale zejména v mocně probuzené lásce k domovu a v aktualizaci národní tradice, v poetickém objevování české krajiny a venkovského člověka. Vedle lyrických básní v próze objevují se tu i drobné obrázky, většinou sociálně laděné, a jen ojediněle náběh k epice. Zřetelněji se tendence k epické objektivaci projevuje v dalším svazku črt *Ze Slovenska* (1920), v nichž nad přírodními motivy převažuje zájem jednak psychologický, jednak sociologický, a dokonce i národopisný. Mezi obrázky z cest, zachycujícími svérázné tradiční rysy životního stylu slovenského venkova, je i několik epických příběhů, většinou s válečnými náměty, zaměřených však především k psychologické kresbě, podobně jako těsně následující Mučenky, s nimiž tyto prózy spojuje i stylová blízkost k dobové „ženské“ próze (autorka je později zařadila do povídkové sbírky *Královna krásy*, 1939).

Přírodní inspiraci a přítomností lyrické vrstvy se k tomuto okruhu novinářských próz řadí i nejpobudnější próza RUDOLFA TĚSNOHLÍDKA (1882–1928) *Liška Bystrouška* (1920), psaná původně jako doprovod k seriálu Lolkových kreseb pro Lidové noviny. Typické křížení dvojí roviny — lyrismu a životní banality — příznačné pro předválečnou šrámkovskou generaci, projevuje se i v *Lišce Bystroušce*; jednak v kompoziční výstavbě (včlenění přírodně lyrických partií do osnovy vcelku konvenční „myslivecké“ humoresky), jednak v jazykovém stylu, zejména v charakteristickém využití nářečí, jež směřuje současně k lyrickému i humoristickému účinku. Z osobní účasti Těsnohlídkovy při objevování Demänovských jeskyň i z romantického tónu k přírodě dosud nedotčené člověkem vznikla próza *Demänová* (1926).

Převážně z okruhu „životní banality“, z všední životní reality drobného člověka, bezprostředně vyzorované a zaznamenané, těží Těsnohlídkovy brněnské románové kroniky, které vyšly vesměs nejdříve časopisecky v Lidových novinách a jež tvoří protipól jeho lyrice i básnickým prózám (*Paví oko*, 1922), spjatým s poetikou předválečné a symbolistické generace. Materiál k brněnským románům čerpal Těsnohlídek ze své bohaté novinářské praxe fejetonisty a referenta ze soudní síně; odtud především si přinesl zevrubnou znalost jak lokalit, zejména brněnského předměstí a okolí, tak celé galerie postav a figurek z periferie města i z okraje společnosti; zde se vyhranil jeho psychologický zájem o svět drobných lidí, citlivé i soucitné porozumění pro jejich osudy, ale současně i směřování — dané charakterem tohoto novinového žánru — k přímému, nestylizovanému záznamu všední reality, včetně autentického záznamu mluveného projevu, od nářečí až po hantýrku podsvětí. Těsnohlídek patřil podle svědectví spolupracovníků k nejlepším znalcům krajových dialektů; důslednou reprodukci mluveného projevu, již užívá v soudničkách, přenáší i do svých románů, umocňuje tak dojem autenticity i základní humorné ladění; se stejným záměrem — totiž k zesílení grotesknosti — ale s menším úspěchem (zejména pro nesrozumitelnost) se pokusil využít zlodějské hantýrky ve *Vrbě zelené*. Po velkém čtenářském ohlasu svého prvního románu z Brněnska *Poseidón* (1916), jenž byl vlastně sérií fejetonů volně dějově spojených, vytvořil Těsnohlídek na tomtéž základě prózu *Kolonia Kutejsk* (1922); i tady rozvinul kolem osudu ústřední postavy, prohnatého „podnikatele“ vilové kolonie, pásmo portrétů a příběhů celé řady předměstských figurek. Ve fantastickém románu o Brnu v roce 2924 *Vrba zelená* (1925) se Těsnohlídek pokusil o společenskou satiru, těžící z groteskních konfrontací lidí současnosti (čtyř hrdinů, kteří se probudí z hypnotického spánku po tisíci letech) s „novými“ sociálními poměry, jež však představují návrat k primitivnímu, pudovému životu. — Těsnohlídek také první literárně zpracoval vzpomínky českého polárníka Jana Welzla (*Eskymo Welzl*, 1928); další vydání těchto originálních pamětí zpracovali Těsnohlídkovi brněnští kolegové z redakce Lidových novin Bedřich Golombek a Edvard Valenta.

Nejbližší k reportážnímu stylu měla už před válkou fejetonistika IVANA OLBRACHTA, otiskovaná převážně ve vídeňských *Dělnických listech*; pro dělnický tisk, časopisy i kalendáře byla určena i většina jeho tehdejší povídkové prózy psané vesměs na aktuální politická a sociální témata a charakteristické socialistickou tendencí a satirickým zaměřením. Především na tuto politicko-agitační vrstvu své tvorby navazuje Olbracht po válce; tuto souvislost naznačil sám vydáním výboru ze svých předválečných i poválečných humoristických a satirických novinářských próz *Devět veselých povídek z Rakouska i republiky* (1927, ve změně podobě jako *Bejvávalo*, 1948). V Olbrachtově poválečné publicistice mají významné místo *Obrazy ze soudobého Ruska* (3 sv., 1920–1921, 1952 přepracované jako *Cesta za poznáním*), v nichž shrnul své zážitky z cesty do Sovětského svazu na druhý sjezd Kominterny. Olbrachtova reportáž byla spolu s knížkou Šmeralovou (*Pravda o sovětovém Rusku*) a s časopiseckým seriálem Zápotockého prvním autentickým svědectvím o sovětské skutečnosti, a ovlivnila proto — právě jako svědectví umělcovo — růst sympatií k ruské revoluci zejména u české inteligence. V tomto smyslu působila zejména její poslední část, psaná formou otevřeného dopisu Jaroslavu Kvapilovi (tehdy pracovníku ministerstva osvěty) a přinášející množství aktuálních informací o kultuře a osvětové práci v sovětské zemi.

Olbrachtova „cesta za poznáním“ znamenala navázání bezprostředního kontaktu představitelů české literatury s ruskou revolucí a zahájila sérii výprav, jichž se v průběhu dvacetileté existence první republiky zúčastnila řada spisovatelů (Majerová, Weil, Vančura, Nejedlý, Hora, Teige, Honzl, Mathesius, Tille, Kopta, Pujmanová, Fučík atd.). Mezi prvními navštívila Sovětský svaz (roku 1924, rovněž jako delegátka Kominterny) také MARIE MAJEROVÁ, která ze své cesty vytěžila reportážní knížku *Den po revoluci* (1925; v nové redakci byla zařazena do souboru *Vítězný pochod*, 1953, shrnujícího autorčiny sovětské reportáže z let 1924–1952). V souvislosti se svou vlastní politickou prací věnovala Majerová hlavní pozornost postavení sovětské ženy a péči o dítě. Podobně jako u Olbrachta převládá tu zřetel k věcné informaci jako hlavnímu nástroji politické agitace. (S politickou činností Marie Majerové souvisí i její první reportážní kniha, *Dojmy z Ameriky*, 1920, v níž zaznamenala své zážitky z účasti na mezinárodním odborářském sjezdu.) Mnozí spisovatelé jsou na svých výpravách vedeni hlavně zájmem o sovětskou kulturu, především o literaturu a divadlo, a zprostředkují českému čtenáři poznání této oblasti (Weil, Kubka, Teige, Honzl). Zajímavé bylo z tohoto hlediska literární svědectví dvou autorů, kteří se sice neztotožňovali s revolucí, ale snažili se objektivně zachytit sovětskou skutečnost a porozumět jí. Byly to reportážní knihy JOSEFA KOPTY *Cesta do Moskvy* (1928) a VÁCLAVA TILLEHO *Moskva v listopadu* (1928), v nichž oba autoři zachytili své dojmy ze spisovatelského zájezdu do SSSR u příležitosti 10. výročí Říjnové revoluce. Zvláště Koptova výpověď o zemi, v níž osobně prožil revoluci i léta občanské války v řadách československých legií, charakterizovala nejen jeho vlastní názorový vývoj, ale i širší myšlenkový proces mezi spisovateli-legionáři.

Z oblasti reportáže a agitačně zaměřené politické publicistiky se zrodil typ politického publicistického románu, zachycujícího aktuální události kolem rozštěpení sociální demokracie a vzniku komunistické strany u nás. Zpola dokumentární průhled do sociálnědemokratického zákulisí v předvečer rozkolu podal JOSEF HORA v klíčovém románu *Socialistická naděje* (1922). Na podkladě autentické zkušenosti, jež se promítla do ústřední postavy redaktora socialistického deníku, zachytil v několika scénách portréty sociálnědemokratických vůdců, pozadí politických kompromisů, vytvářené korupcí a kompromitujícími aférami, i ovzduší diskusí a sporů, v nichž se vyjasňovaly základní politické pojmy a formovala politická koncepce levice. V jejím vysvětlení a obhájení spočívá vlastní agitační poslání románu, v němž individuální „příběh“ názorové radikalizace ústředního hrdiny tvoří jen tenkou dějovou nit. Obdobně autobiograficky jsou založeny i Horovy válečné črty z rodného Podřipska, volně spojené v románový tvar v knížce *Hladový rok* (1926).

Z programu proletářské literatury, značně schematicky pojatého, vychází první román nejmladší generace, *Tegteimerovy železárny* (1922) KARLA SCHULZE (1899–1943). Nese charakteristický podtitul „komunistický román“ a námětově těžší — podobně jako současný román Horův a pozdější Olbrachtův — ze sociálních bojů roku 1920. Zůstal však jen pokusem — myšlenkově často naivním a umělecky nevyřešeným — o epické ztvárnění marxistické koncepce sociálního zápasu i dobové představy kolektivistického umění, jež se promítla do struktury románu prolínáním různých společenských prostředí (proletariát, pražská buržoazie, vysokoškoláci) v tříšti nesourodých, hlavně davových scén. Epičtěji založil svůj román o prosincových událostech roku 1920 *Anna proletářka* (1928, původní časopisecká podoba *O Anně, rusé proletářce* v *Reflektoru* 1925) IVAN OLBRACHT. Dokumentární a polodokumentární materiál, který tvoří jednu vrstvu románu, těžší Olbracht z těžší autentické zkušenosti jako Hora a v podstatě z téhož okruhu historických událostí a faktů kolem rozkolu uvnitř sociální demokracie. Rozšiřuje však dobový obraz hnutí o oblast, která v Horově románu o politickém zákulisí prosincových událostí není téměř přítomna: o obraz dělníka v jeho životním prostředí a v politické akci. Z tohoto prostředí vytěžil Olbracht vlastní epické jádro románu, příběh lidského a politického zrání venkovské služky, kterou její vlastní společenské postavení, vliv muže-dělníka a vyhrocení sociálního konfliktu vede k revolučnímu uvědomění. Zaměření k bezprostřednímu agitačnímu působení a zvýšený zřetel k lidovému čtenáři ovlivnily nejen volbu aktuálního politického námětu, ale i volbu prostředků. Projevilo se to jak v kombinování individuálního románového příběhu s reportážním líčením skutečných historických událostí,

tak v radikálním odpsychologizování postav, v záměrném zjednodušení a jednoznačnosti charakteristik i v celkovém traktování příběhu proletářské milenecké dvojice v poloze blízké lidové četbě.

Z protichůdných světonázorových a politických postojů vyrůstá časový politický román VIKTORA DYKA. Dyk, vrstevník anarchistické generace z přelomu století, blízký jí svými básnickými počátky, hledal záhy východisko z dobové skepse v radikálním nacionálním a státoprávním programu; ten ho vedl nejen k důslednému protirakušáctví, ale také k polemice s masarykovským realismem, a v samostatné republice na stranu protisocialistické a protihradní pravicové opozice. Ve dvacátých letech dominuje ta linie Dykovy tvorby, která je bezprostředním výrazem jeho účasti v politickém zápase. Už před válkou se Dyk pokusil o zachycení politické atmosféry devadesátých let v románových kronikách (*Konec Hackenschmidův*, Prosinec), v nichž převládá politická úvaha, časová satira a pamflet, dokumentární a polemický materiál. Na okruh svých předválečných generačních románů z prostředí pokrokového hnutí navazuje po válce v satirických románech *Prsty Habakukovy* (1925) a *Můj přítel Čehona* (1925); zde svůj parodovaný typ loajálního rakouského občana dovádí až do doby popřevratové. Na aktuální politicko-etické otázky, které přinesla a znásobila válka a revoluce, reaguje Dyk ze svého jednoznačného zorného úhlu prózami *Tajemné dobrodružství Alexeje Iványče Kozulnova* (1923), *Holoubek Kuzma* (1928, obě psány ještě za války) a *Soykovy děti* (1929); první z nich byla původně jinotajným pamfletem na despocii, za jehož uveřejňování v novinách za války byl Dyk obžalován a vězněn.

„Záliba pro vše dokumentární, pro přímý, zcela neliterární, původní, naturální výraz dobový“ (podle vlastních slov autorových) výrazně poznamenává už první knižní práce JAROMÍRA JOHNA. Své rané povídky napsané většinou už před válkou a svědčící o autorově úsilí vymanit se z „anemické literárnosti“ Moderní revue především realistickou drobnokresbou, shrnul John do knížky *Tabatěrka* (1922). Typickou ukázkou Johnovy pozdější svérázné metody adaptační, jeho úsilí dosáhnout prostřednictvím dokumentu (ať už skutečného nebo fingovaného) „plné iluze skutečnosti“, je už v této knížce raných prací povídka *Boský osud* (samostatně 1935, s podtitulem *Film lásky z roku 1872*). Povídka skládá z milostné korespondence mezi kandidátem profesury a mlynářskou dekou životní příběh dvou čekatelů definitivy a svatby, jejichž krátké manželské štěstí je tragicky zakončeno ženinou smrtí brzy po narození dítěte; zároveň tu však John vytváří dokument širší platnosti, postihující sociální vztahy a morální a kulturní atmosféru doby. Hlavním prostředkem je použití autentického dobového jazyka, respektive jeho typické „literární“ stylizace; podkladem byla autorovi skutečná korespondence a reálný životní příběh jeho rodičů. V této práci je už obsaženo rozpětí mezi polohou citového dojetí a sentimentality a polohou humoru a ironického odstupu, příznačné pro Johnův vztah ke skutečnosti.

Tendence k dokumentárnosti a šířeji k „neliterárnosti“ se uplatňuje především v několika Johnových knížkách z války. První svazečky črt, reportážních záznamů a drobných povídek, v nichž prvek dokumentárně popisný převládá, vydává John ještě za války. Úvodní z nich, *Listy z vojny, jež jsem psal svému synovi* (1917), je určen dětskému čtenáři a předznamenává opět charakteristické rysy Johnovy tvorby v této oblasti. John i tu hledá neliterární formu a nachází ji v poloze poněkud sentimentálního „mravoučného čtení“ (později „rodinného čtení nahlas“); naplno ji uplatnil v následující dětské knížce *Tátovy povídačky* (1921, přepracované pod názvem *Narodil se*, 1934). Vypráví tu synovi o seznámení rodičů, o jeho narození a růstu, a dává mu naučení o životě, smrti a lidském poslání. V Listech z vojny převládají (vedle snové fantazie *V mohamedánském nebi*, kterou později autor uplatnil v knížce o Vojáčku Hubáčkovi) drobné obrázky, loučení s lidmi a věcmi před odjezdem na frontu, vyprávění o zvířatech na vojně, o psech a ochozeném vlku, o raněném koníku. Obrázky převládají zprvu i v dalších svazcích Johnových válečných próz (*U táborového ohně*, 1917, *Dojmy a povídky*, 1918, *Humoresky*, 1918): záznamy dojmů z cesty, vzpomínky na domov, reportážní líčení pochodů srbskými, černošskými a albánskými horami, promíšené odbornými folkloristickými pasážemi, záznamy vyprávění vojáků u ohně atd. Postupně se tu však dostává ke slovu John epik, který v drobných, převážně humorných příbězích zachytil množství výrazných lidových typů; při jejich zobrazení uplatnil svou

zálibu v autentičnosti (využití hovorového jazyka, zachycení lidového projevu, například ve formě dopisů) i svůj základní stylizační princip, spočívající ve zmíněném napětí mezi sentimentalitou a ironií.

Nejlepší ze svých válečných povídek, otištěných dříve knižně i časopisecky (zejména v Lidových novinách), shrnul John do knížky *Večery na slavníku* (1920, rozšířené 1930), jejíž první vydání nese charakteristický podtitul: Sólové výstupy — Gramofonové desky — Pošklebky — Sentimentality a triviality. Volbou základního typu malého člověka, vytrženého z normálního života a hledajícího po svém způsob jak přežít, i promítnutím jeho zápasu s válečnou mašinerií především do komické polohy spoluvytváří John specifický český typ válečné prózy, který vzápětí dochází další realizace — ve složitějším plánu — v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*. Týž typ malého člověka uprostřed války a jeho nerovný zápas s ní zpodobil příslušník nejmladší generace JOSEF VĚROMÍR PLEVA (1899–1985) v pozdní prvotině *Eskort* (1929). Zachytil v ní příběhy tří zběhlů vracejících se s eskortou do pekla italské fronty. Způsob, jakým se Plevovi hrdinové brání válce — totiž aktivním, byť jen zpola uvědomělým a vlastně zoufalým odporem —, přesouvá Plevův „příběh obyčejných lidí“ do tragičtější polohy, než je tomu u Johna. S Johnem jej však spojuje vědomá snaha o dokumentárnost (snaha pouze zaznamenat skutečné „příběhy, jak se zběhly“), stylisticky realizovaná podobou autentických vyprávění. Pleva v nich obdobně pracuje s hovorovým jazykem a vydatně užívá dobového vojenského slangu.

Zážitky z fronty, bezprostřední účast v ruské revoluci a celkový vliv ruského prostředí, politické zkušenosti získané v legiích a zejména v Rudé armádě i jejich konfrontace s poválečným vývojem doma, to vše podstatně formuje i poválečnou tvorbu JAROSLAVA HAŠKA. Deziluze, provázející Haška při návratu domů a zabraňující mu navázat v domácím prostředí na aktivitu, kterou rozvinul v Rusku jako novinář a politický pracovník Rudé armády, vede ho na jedné straně k návratu k předválečným východiskům; současně mu však umožňuje získat odstup od bohatého životního materiálu, kterým ho vybavila válečná a ruská zkušenost, a spoluvytváří předpoklady jeho svérázné umělecké stylizace. V souborech, které Hašek vydává knižně v letech 1921–1922 a do nichž zařazuje vedle povídek vzniklých a časopisecky tištěných po válce i některé práce předválečné, převládá nad aktuální politickou satirou tradiční haškovská humoreska (*Pepíček Nový a jiné povídky*, 1921; *Tři muži se žralokem a jiné poučné historky*, 1921; *Mírová konference a jiné humoresky*, 1922). Nové prvky se objevují především tam, kde Hašek zpracovává své ruské zážitky; většina těchto próz vyšla za Haškova života jen časopisecky, zejména ústřední z nich, *Velitelem města Bugulmy* (čas. v *Tribuně* 1921; souborně vyšly tyto povídky v sebraných spisech 1925 ve sv. *Za války i za sovětů v Rusku* a 1966 ve sv. *Velitelem města Bugulmy*). Bohatství zážitků, důvěrná znalost prostředí i doby jsou základem rozvoje Haškova vypravěčství, jež se však ustavičně pohybuje mezi pólem reality a absurdity; specifickým prostředkem Haškovým je právě spojování věcného záznamu životní reality s parodií, nadsázkou a mystifikací. Haškovy bugulmské povídky nesměřují k zachycení reálné podoby historických událostí, ale k „demystifikaci dějin prostřednictvím nespoutané vypravěčovy mystifikace“, jejímž smyslem je soustředění pozornosti k osudu malého člověka uprostřed velkých událostí, „hájení člověka v událostech“ (Jankovič). Mystifikace, typický výraz Haškova životního postoje, uplatňovaný jako častý motiv i stylizační prostředek už v tvorbě předválečné (a po válce například v „autobiografických“ povídkách ze souboru *Tři muži se žralokem*), dostává tak mnohem širší platnost.

Naplno se uplatňuje zejména v nejrozsáhlejší, třeba nedokončené Haškově próze, v světově proslulých *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války* (3 sv., 1921–1923). V ústřední postavě Švejka dotváří Hašek svůj komický lidový typ, stylizovaný do složité groteskní podoby „geniálního blba“, jehož prostřednictvím obnažuje absurditu války a byrokratické rakouské mašinerie, ale zároveň v kontrastu k nim zpodobuje lidový svět v jeho odporu proti válce, živelném optimismu a životní jistotě, humoru a přirozené, nepatetické moudrosti. Podstatnou složkou tohoto světa je lidové vypravěčství, neúnavná a přímo bezuzdná elementární potřeba fabulační, jež v moderním světě, především ve světě městské periferie, bere na sebe podobu „hospodských historek“; v Haškově adaptaci se uplatňuje hlavně v nesčetných epizodách Švejкова vyprávění. Vlastní dějové

pásmo se tak rozpadá do dlouhé řady epizod, anekdotických příběhů a komických příhod, v nichž vedle množství vlastních románových postav vystupuje početná řada aktérů vložených vyprávění. Princip lidového vyprávění, výrazně uplatněný v jazykové složce, tak zásadně ovlivnil i improvizovanou kompoziční výstavbu Haškova románu, který se jeví jako soubor velmi pestrého materiálu, představujícího bohatě odstíněnou škálu světybného, osobitého moderního humoru od bezprostřední komiky až po drastický sarkasmus; pojítkem ve smyslu formálním i významovém je postava Švejka jako aktéra i jako vypravěče.

Celý bohémský anarchistický okruh kolem Jaroslava Haška (E. A. Longen, F. Sauer, Z. M. Kuděj) se vyznačuje shodnými rysy životního postoje i tvorby, i když kromě Haška nikdo z jeho příslušníků nepřekročil okruh populární „lidové“ četby. Bohémové a tuláci s pestrými životními zkušenostmi, s živým sociálním citěním a současně s živelnou potřebou smíchu a se smyslem pro „recesi“ jako životní postoj, spojují ve své tvorbě spontánní vypravěčství s improvizátorstvím (ať už jeho zdrojem bylo samouctví nebo záměrná snaha o neliterárnost), důvěrnou znalost lidového žvlu, prostředí periferie i polosvěta s lidovým humorem a smyslem pro komiku. ZDENĚK MATĚJ KUDEJ vydává vedle povídkových souborů, v nichž doznívají zejména jeho zážitky z předválečného putování Spojenými státy (*Z Nového světa*, 1918, *Rvavý Holybee a jiné povídky*, 1921), svou nejpobulárnější knížku *Ve dvou se to lépe táhne* (2 sv., 1923, 1924, pokrač. *Ve dvou se to lépe táhne, ve třech hůře*, 1927, a *Když táhne silná čtyřka* 2 sv., 1930). V těchto vzpomínkách na svá předválečná putování po Čechách s Jaroslavem Haškem podal živý portrét Haškovy osobnosti a zachytil kus atmosféry předválečné anarchistické bohémy. Vzpomínky na Haška a okruh kolem něho vydávají i další jeho příslušníci (E. A. Longen: Jaroslav Hašek, 1928; F. Sauer: In memoriam Jaroslava Haška, 1924, spolu s Ivanem Sukem), jako vůbec celá prozaická tvorba této skupiny má ráz převážně memoárový a autobiografický, směřující k bezprostřednímu, „neliterárnímu“ zachycení autentických životních zážitků. Tento charakter má i nejznámější románová práce FRANTY SAUERA (1882–1947) *Franta Habán ze Žižkova* (1923, pod pseud. Franta Kysela), vytěžená z typického prostředí pražské periferie.

Nový typ fejetonistiky vytvořili v poválečných Lidových novinách příslušníci čapkovské generace, která vstoupila do literatury těsně před válkou nebo během ní, zejména bratři Čapkové, Karel Poláček (ve dvacátých letech pracuje hlavně v *Tribuně*) a Eduard Bass. Charakterem novinářské tvorby, způsobem, jakým žurnalistika ovlivnila jejich prozaické dílo, zájmem o lidový projev, mluvené slovo a takzvané okrajové žánry jsou jim blízcí další autoři, vedle Jaromíra Johna především František Langer, kterého s bratry Čapky spojovalo nejen osobní přátelství, ale i světonázorové východisko a některé rysy poetiky, a Josef Kopta, redaktor Národního osvobození a později též Lidových novin. Kmenoví autoři Lidových novin pěstovali prakticky všechny novinářské žánry, zejména fejton, resp. jeho novou, menší formu — sloupek, reportáž a soudničku. Jejich novinářská tvorba se vyznačuje zpravidla širokým okruhem zájmů a hlavně civilní tematikou, zaujetím pro všední svět drobných lidí, zejména lidí z města a speciálně — u některých autorů — z periferie; s tím souvisí i jejich zájem o různé formy lidové zábavy, o folklorní tvorbu, jmenovitě o novodobý městský folklor i o pokleslé umění, a vůbec o širokou oblast takzvaných okrajových žánrů (v literatuře i ve výtvarnictví) i o jejich využití ve vlastní próze. Po jazykové stránce vyznačuje jejich tvorbu hovorový styl, práce s formou mluveného projevu i s různými nespisovnými podobami jazyka nebo s jazykovými vrstvami charakteristickými pro určitou sociální skupinu (například slang nebo židovský žargon). Druhou stránkou této snahy o aktualizaci jazyka prózy „neliterárními“ slohovými prostředky je zájem o jazykové automatismy, jichž mnohdy využívají k humornému nebo parodickému účínu (například novinářská fráze). Vůbec práce se slovem, s jeho příslušností k určité stylistické vrstvě, se vztahem mezi slovem a významem, s významovými posuny atd. patří k charakteristickým uměleckým prostředkům této skupiny spisovatelů-novinářů, hlavně Karla Čapka a Karla Poláčka.

K tvůrcům nové fejetonistické formy — sloupku — a k jeho pravidelným autorům v Lidových novinách patřil především KAREL ČAPEK. Poprvé se tento útvar objevuje už mezi jeho příspěvky v Národních listech,

z nichž roku 1920 vydává knižně seriál dvaapadesáti krátkých úvah *Kritika slov*. Čapek v nich formou kritické, nejčastěji na paradoxu vybudované analýzy běžných politických a literárních pojmů směřuje nejen k odhalení bezobsažnosti, povrchnosti nebo lživosti fráze, ale i k formulování vlastního programu pozitivní společenské aktivity, silně ovlivněného pragmatismem; obrací se od obecnosti pojmů a zásadnosti hesel ke konkrétnímu jedinci, k jeho všední životní praxi a individuální mravní odpovědnosti. Snaha nahlížet na svět očima průměrného „malého člověka“ své doby, rekonstruovat jeho životní postoje, vyznačuje také Čapkova fejetonistiku v Lidových novinách. Čapek záměrně odhlíží od velkých společenských problémů nebo je přesouvá do jiné roviny, nejčastěji do roviny morální; je plně připoután ke světu obyčejných lidí a všedních věcí a snaží se vytěžít z něho maximum hodnot, které mají obecně lidskou platnost, které lidi sbližují a spojují. Tímto úsilím, jehož skrytým či zjevným podtextem je humanistický apel k toleranci a vzájemnému dorozumění a ke spolupráci na společném díle, navazuje Čapkova fejetonistika na některé stránky předválečného civilismu i poválečného „františkánského“ naivismu v poezii. S těmito tendencemi souvisí i autorova schopnost poetizovat všední věci, odkrývat jejich nezvyklou tvář, a tím objevovat jejich plnovýznamnost pro člověka; s nimi — a ovšem i s výchovným posláním, jež si žádalo co nejužší kontakt s širokým okruhem čtenářů — souvisí i stylistická stránka Čapkovy fejetonistiky, především důsledné užívání hovorového jazyka, k němuž u Čapka přistupuje lehký a nejčastěji humorný tón, jazykové prostředky navozující dojem přátelské besedy atd. Z řady sloupků, které napsal pro Lidové noviny, vydává Čapek ve dvacátých letech knižně dva cestopisné seriály, *Italské listy* (1923) a *Anglické listy* (1924), soubor *O nejbližších věcech* (1925), causerii *Jak vzniká divadelní hra* (1925, později zařazena do souboru *Jak se co dělá*, 1938) a konečně seriál o radostech a strastech spojených se zahrádkářským koníčkem *Zahradníkův rok* (1929).

Ideovým východiskem i tematickým zaměřením k všednímu životu — v němž ovšem soustřeďuje pozornost hlavně k oblasti výtvarné — má k těmto pracím Karla Čapka blízko fejetonistika jeho bratra a spolupracovníka v Lidových novinách JOSEFA ČAPKA. Ke knižním výborům z jeho literárních příspěvků v Lidových novinách (*Málo o mnohém*, 1923; *Ledacos*, 1928) se řadí i „ilustrovaný fejeton“ *Umělý člověk* (1924), satirické „dějiny“ pokusů o vytvoření umělého člověka, v nichž autor vyjádřil odpor — oběma bratrům společný — k mechanizaci a odlidštění současného světa i k jejich programovým obhájcům (například k futuristické proklamaci „mechanického člověka“ budoucnosti v Marinettiho *Osvobozených slovech*). Současně dává tato látka autorovi příležitost k ironickým výpadům proti některým jevům a směrům v oblasti umění, například proti kritikům kubismu, proti libivému akademismu atd. Silný zájem o výtvarnou problematiku, který charakterizuje celou žurnalistickou tvorbu Josefa Čapka, a iniciativní úloha, kterou v této oblasti měl, se výrazně projevil v knížce esejů *Nejskromnější umění* (1920), věnované produkci primitivistů, malířů vývěsních štítů, „celníku“ Rousseauovi a lidovému uměleckému řemeslu.

Studium lidové tvorby, sahající až na samu periferii umění, k primitivním projevům lidových diletantů a do oblasti pseudoumění, spojuje i tu oba bratry: pandán k Josefově knížce vytvářejí eseje KARLA ČAPKA „na okraj literatury“, věnované periferním žánrům literárním, a to jak tradičním (pohádka), tak nově vzniklým, včetně detektivky, „románu pro služky“ a „písni lidu pražského“ (souborně pod titulem *Marsyas čili na okraj literatury*, 1931).

Podobně jako zájem Josefa Čapka o primitivní výtvarné projevy má i zájem Karla Čapka o periferní útvary literární bezprostřední souvislost s jeho vlastní tvorbou. Tak například jeho zájem o pohádku se neprojevil jen v uspořádání třídílné sbírky soudobých pohádek (Núše pohádek, 1918–1922) a v počátcích vlastní pohádkové tvorby (souborně jako *Devatero pohádek*, 1932); inspiroval Čapka k využití některých typických pohádkových motivů nebo postav například v jeho nejvýznamnějším prozaickém díle dvacátých let, v románu *Krakatit*. Jiným případem adaptace „nízkého“ literárního útvaru jsou Čapkovy detektivní a kriminalistické *Povídky z jedné kapsy* a *Povídky z druhé kapsy* (1929, čas. většinou v Lidových novinách 1928–1929). Lehkého, zábavného žánru novinové povídky využívá tu autor k nadhození závažných problémů etických

a noetických, dospívaje většinou konfrontací několika aspektů k typickému relativistickému závěru. Podstatnou složkou jazykové i kompoziční výstavby obou knížek je využití podoby mluveného projevu: většina povídek (zejména druhé knihy) tu má podobu vyprávění jednotlivých účastníků besedy. (Podobného principu — tentokrát ve formě rámcové novely — využil například Kopta v knize Pět hříšníků u Velryby.)

V tomto bodě se s fejetonistikou obou bratří stýká novinářská tvorba EDUARDA BASSE (1888–1946); předznamenává ji několikaletá spolupráce s pražskými kabarety (například s Červenou sedmou) a humoristickými časopisy, pro něž napsal Bass řadu satirických textů, kupletů a parodií. Zájem „pražského reportéra“ neplatil však jen periferii umění, ale skutečné periferii města i společnosti, včetně její módy a zábav, písniček i slangu. Bassovy fejetony a reportáže *Potulky pražského reportéra* (1929, v pozmeněném vydání 1942 s titulem *Pod kohoutkem svatovítským*) mají sice tematiku širší, jádrem tu však zůstávají reportážní črty zachycující nové rysy rozrůstající se poválečné Prahy, a zejména jejich předměstí. Novinářská činnost, již se od roku 1917 nepřetržitě věnoval jako reportér, fejetonista, soudničkář i kritik, vybavila Basse podivuhodnou zásobou reálií z nejrůznějších oblastí, které přímo systematicky sbíral a využíval ve své próze; se zálibou se od konce dvacátých let soustřeďuje ke zvláštnostem bohémského a cirkusového prostředí.

Ve své próze vychází Bass nejprve z konvenční humoresky (*Fanylnka a jiné humoresky*, 1917; *Případ č. 128 a jiné historky*, 1921), v níž se však postupně prosazují charakteristické rysy Basse novináře a satirika: předně důvěrná znalost specifických prostředí (například židovského obchodnictva, pražských lokalit apod.) s přesně odpozorovanými charakteristickými detaily, a za druhé Bassův smysl satirický a parodistický (*Letohrádek Jeho Milosti a 20 jiných povídek z vojny vojenské i občanské*, 1921). Současně s tím začíná Bass uplatňovat ve své próze i nové postupy, zejména reportážní, a využívat různé prozaické žánry a stylistické vrstvy. Úspěšně spojil dva různé druhy „lidového čtení“ — totiž pohádku a sportovní reportáž — v populární „povídce pro kluky malé i velké“ *Klapzubova jedenáctka* (1922) o slavné sportovní dráze zázračného fotbalového mužstva jedenácti bratří. Rámec pohádky s tradičními pohádkovými postavami a motivy zaplnil autor fakty moderního sportovního světa, reportážemi ze zápasů, podrobnostmi z techniky fotbalové hry atd., a vytvořil tak šťastný útvar humorné moderní pohádky s nenásilným výchovným posláním.

Celá řada obdobných momentů spojuje s žurnalistikou Karla Čapka a Eduarda Basse novinářskou tvorbu jejich generačního vrstevníka a redakčního spolupracovníka, fejetonisty a soudničkáře Lidových novin, Tribuny a Českého slova KARLA POLÁČKA (1892–1944). Také on vychází z humoresky, soustředěné ke světu drobných lidiček s jejich existenčními starostmi, zábavami a koníčky (*Povídky pana Kočkodana*, 1922). Jeho hrdiny jsou návštěvníci předměstských lokálů, kin a fotbalových zápasů, úředníci, majitel kolotoče, zloději a prostitutky. Výrazným, třeba zprvu jen epizodickým komickým živlem jsou tu židovští obchodníci a obchodní cestující, důvěrně známé a přesně odpozorované specifikum jejich existence, a zejména jazyka; k němu se pak Poláček soustřeďuje v *Povídkách izraelského vyznání* (1926) a v knize humoresek *Bez místa* (1928). V *Povídkách izraelského vyznání*, vybudovaných vesměs na dialogu či monologu, se formuje Poláčekův typický prostředek — jazyková charakteristika postav, jejímž prostřednictvím odkrývá zvláštnosti židovské mentality i způsobu života a jež je hlavním zdrojem komiky. Jazyková komika a parodie se stává základním prostředkem Poláčkova humoru a satiry, jež si postupně vymezují svůj výsek skutečnosti, totiž svět malých zájmů, životní banality, myšlenkového a vyjadřovacího stereotypu. Tematicky i formálně souvisejí Poláčkovy povídky bezprostředně s jeho novinářskou prací, s jeho fejetony a soudničkami; běží vesměs o drobné příběhy a záběry, často anekdotické, někdy spíše jen o drobné studie typů, situací, životního stylu, o „záznamy“ rozhovorů atd.

Výběr ze své fejetonistiky shrnul Poláček do knížek *35 sloupků* (1925) a *Okolo nás* (1927). Vedle nich vydal knižně několik seriálů fejetonů tematicky spojených: *Mariáš a jiné živnosti* (1924), věnovaný charakteristice různých povolání a činností od „stavu hasičského“ až po „praktickou rukověť hry mariáš“ a „poučení, kterak vlastenecké příbytky vyzdobiti máš“; humornou reportáž *Čtrnáct dní na vojně* (1925); a konečně *Život*

ve filmu (1927), v němž podrobil parodující analýze konvenční klišé běžného filmového kýče. Tato knížka má už svým tématem, totiž průzkumem nejmodernějšího a nejpopulárnějšího žánru „umění pro lid“, i některými závěry nejbliže k Čapkovým studiím „na okraj literatury“. Poláčkova fejetonistika zahrnuje velmi široký okruh aktuálních témat, vytěžených z běžných a všedních životních skutečností, ze světa „malého člověka“, jenž je však stále zřejměji nazírán zorným úhlem parodie a karikatury, demaskující a zesměšňující životní postoj maloměstáka v nejrůznějších jeho projevech. Východiskem Poláčkových fejetonů je zpravidla výběr charakteristického detailu, mířícího však vždy k obecnosti, k postižení určitého životního postoje nebo sociálního jevu; základním prostředkem je i tu jazyková parodie, využívání různých stylistických vrstev, především novinářské fráze „vlasteneckého“ tisku, bombastické politické rétoriky, konvenčního stylu sentimentální „ženské“ literatury i „koženkového“ realismu atd. Jejich parodováním odhaluje Poláček nejen rozpor mezi realitou a jejím označením, nejen neadekvátnost frázovitě mluvy, ale i neadekvátnost, deformaci myšlení a životního stylu.

Se jménem Karla Čapka a Karla Poláčka je spjat i vývoj fejetonního románu dvacátých let. Zatímco Karel Čapek vybudoval na tomto novinářském útvaru svůj první utopický román, v němž se pokusil vyrovnat se se základními otázkami poválečného společenského vývoje a lidské budoucnosti, mají první romány Poláčkovy blíže k předměstským románům Těsnohlídkovým, soustředěny zejména k podrobnému postižení zvoleného prostředí a jeho typických figurek. V humoristickém románě *Lehká dívka a reportér* (1926) je to prostředí novinářské, jež se jedním okrajem stýká se světem bohémy a druhým s polosvětlem (příběh prostitutky, která vystoupí po společenském žebříku tak vysoko, že se v jejích salonech „sestavuje nové ministerstvo“). Jádrem románu je řada epizod ze života dvou novinářů, záběry z jejich reportážní práce, z redakce i z kavárny, ze soudní síně atd. Z prostředí periferie rozrůstajícího se města a z bohatého materiálu získaného vlastní praxí soudnickáře těží Poláček podobně jako Těsnohlídek v románu *Dům na předměstí* (1928). Obdobné téma čilého „podnikatele“ — vyřídigušského domácího pána — u Poláčka přerůstá v aktuální sociální satiru, jejíž osten míří proti novopečené majetnické vrstvě. Děj románu spočívá v drobných epizodách války bezbranného nájemníka s tyranii všemocného domácího pána, který je navíc policajtem; třebaže dějová osnova je sevřenější než v předchozím „románě“ a v obdobných pracích Těsnohlídkových, je i tu překryta podrobným sociologickým pozorováním.

Jiný druh fejetonního románu vytvořil KAREL ČAPEK v utopii *Továrna na absolutno* (1922). I jeho „román-fejeton“ je vlastně seriálem epizodických záběrů z nejrůznějších prostředí, podaných se sugestivně důvěrnou znalostí — od scény u předměstského kolotoče až po zasedání správní rady trastu (prostředí novinářské má mezi nimi rovněž významnou úlohu); jednotlivé záběry jsou vcelku libovolně navlékány na dějovou nit a často se od hlavního děje značně vzdalují. Pásmo „drobnokresby“ je však přerušováno a postupně pohlcováno pásmem celosvětových „historických“ událostí, kronikářsky sledovaných. Oboje ovšem, detailní záběry i „historická“ kronika, je posunuto do roviny parodie a satiry prostřednictvím utopického děje, založeného na motivu převratného vynálezu, který dokonale spaluje hmotu a zároveň dokonale rozvrátí existující ekonomický, sociální i mravní řád. Filozoficko-morálním posláním románu je relativistická kritika víry v absolutní moc technického pokroku, a zejména v existenci absolutní pravdy; zároveň otvírá ne jeden satirický průhled do společenského systému, k jehož obhajobě koneckonců míří, ať už běží o všemocné zákony obchodu, politickou mašinerii, žurnalistické mravy, klerikální politikaření atd.

Na obdobné formě fejetonového seriálu je vybudován také „nepravdivý román“ JIŘÍHO HAUSSMANNA *Velkovýroba ctnosti* (1922). Obdobný je i výchozí utopický motiv, totiž vynález látky (u Čapka je to „absolutno“, získané jako „vedlejší produkt“ při spalování hmoty), která budí v lidech lásku k bližnímu; její využití, resp. zneužití však vede k pravému opaku, k vzájemné nenávisti a k válce. Na tuto dějovou osnovu Haussmann volně navazuje řadu epizodických záběrů a scén, vytěžených z politické, sociální i duchovní reality současného světa. S rozpadem románového děje do řady relativně samostatných celků souvisí i rozklad žánro-

vé a stylistické jednoty, využívání (především v parodickém smyslu) různých „nerománových“ postupů, zejména fiktivních „dokumentů“, novinářských zpráv, vojenských hlášení, korespondence, politických materiálů atd. (Parodické využívání různých stylistických vrstev a smysl pro slovní hříčku jsou charakteristické i pro Haussmannovy humoristické a satirické *Divoké povídky*, 1922, s aktuálními náměty.) Stýkání a prolínání dvojí roviny, roviny fantazijní a roviny novinářské autenticity, pracující s reálnými historickými fakty a narážkami, vytváří zvláštní napětí, charakteristické pro tento druh utopické prózy, a znásobuje její satirický účín. Na rozdíl od Čapka, který míří především do sféry morální, vytváří Haussmann na tomto podkladě vyhrcošenou politickou satiru na kapitalistickou společnost.

Pro tvorbu FRANTIŠKA LANGRA a JOSEFA KOPTY měla rozhodující význam zkušenost první světové války, kterou oba prožili na ruské frontě, pak v zajetí a konečně v československých legiích, s nimiž se oba po sibiřské anabazi vracejí roku 1920 domů. Langer i Kopta patří k předním představitelům takzvané legionářské literatury, jejíž okruh byl ve dvacátých letech značně široký a jež patřila k typickým kulturním jevům mladého samostatného státu. Okruh legionářské literatury zahrnoval oblast poezie i dramatu, její doménou byla však próza od dokumentárně historických prací až po vlastní beletrii. Nejtypičtější její formou byla rozsáhlá polodokumentární románová kronika, zachycující historii československých vojáků v Rusku od formování legií až po návrat do vlasti. Ve všech útvech legionářské prózy má prvek dokumentární, reportážní a memoárový podstatnou úlohu; fabulace tu vesměs buduje na reálných historických událostech od únorové revoluce v Rusku až po ústup legií z Povolží a sibiřské tažení. Do interpretace těchto historických událostí se přirozeně bezprostředněji než jinde promítla autorova ideová koncepce boje o samostatný československý stát i vztah k revolučnímu dění v Rusku. Legionářská próza představuje ve skutečnosti skupinu značně diferencovanou jak z hlediska ideové koncepce, tak z hlediska uměleckého: od obhajoby protibolševického stanoviska vedení legií až po ztotožnění s revolucí; od skladeb charakteru spíše úvahového a diskusního, v nichž postavy a děje slouží především k demonstraci idejí, až ke skutečnému epickému tvaru, pronikajícímu k podstatě sociální dynamiky. Tato diferenciaci, patrná už na samém počátku, se časem prohlubuje; vzdálenost mezi Medkovou Anabazí, jejíž první díl vychází roku 1921, a Kratochvilovými Prameny z třicátých let dokládá myšlenkový i umělecký vývoj meziválečného společenského románu.

Vedle dokumentárních prací, mezi nimiž rozsáhlá historická analýza Jaroslava Kratochvíla *Cesta revoluce* (1922) polemizuje s oficiální interpretací úlohy ruských legií, objevuje se tato tematika nejprve v drobných útvech črty a povídky. FRANTIŠEK LANGER vydává své první válečné povídky ještě v Rusku (*Za cizí město*, 1919, *Pět povídek z vojny*, 1920); výběr ze svých válečných próz, které vznikly v letech 1917–1919, vydává roku 1920 pod titulem *Železný vlk*. Z nich povídka *Za cizí město*, vydaná už dříve v Irkutsku, patří k charakteristickým projevům legionářské prózy, jak svou podobou zpola dokumentárního „zlomku kroniky“, tak ideovou interpretací významného úseku legionářské historie (boje o Kazaň v létě 1918) a celkové úlohy legií ve vztahu ke společenskému kontextu revolučního Ruska. Někdejší „osvoboditelé“, nadšeně vítaní měšťany a důstojníky, brání „cizí město“ před nápoem Rudé armády, nakonec však ustupují z Kazaň bez nejmenší podpory těch, které „osvobodili“. Rozpor mezi iluzí, sdílející oficiální koncepci osvoboditelské úlohy legií, a mezi historickou realitou, o níž vydává svědectví, je pro tento druh legionářské literatury příznačný. K věcnému dokumentu se od počátku zřetelněji přiklání ve svých črtách, příbězích a záznamech, nazvaných *Od východu* (1922), JOSEF KOPTA. (Epická čísla ze své prvotiny, rozšířená o polopohádkový příběh z Číny, který dal svazku nový titul, vybral Kopta roku 1926 do knížky *Koráb na skále*.) V Koptově prvotině je patrný vliv ruského prostředí, kontakt se zvláštním vnitřním světem ruského člověka i úsilí pochopit sociální i duchovní souvislosti revoluce. Věcný objektivní záznam, jemuž nechýbí monumentalita, tu převládá nad ideologií. Bezprostřednost dojmů, vnímavost a respekt ke zvláštnostem životního stylu i způsobu myšlení vyznačuje rovněž svěží Koptovu knížku „čtení o milém Japonsku“ *Úsměv nad hrobem* (1922), vytěženou z krátkého pobytu autora v Japonsku na cestě z Vladivostoku domů.

Řadu legionářských románových kronik zahajuje už roku 1921 RUDOLF MEDEK prvním dílem své románové pentalogie *Anabaze* (*Ohnivý drak*, 1921; *Veliké dny*, 1923; *Ostrov v bouři*, 1925; *Mohutný sen*, 1926; *Anabaze*, 1927). U Medka vystupuje do popředí ideová složka; charakterizuje ji naprosté odmítání revoluce jako výbuchu temného barbarství a atavistického chaosu „ruské duše“, pojetí boje za národní svobodu jako bohatýrského mýtu národní síly, čelící rozkladnému revolučnímu jedu, a přece jím postupně rozkládané. Apriorní ideová koncepce ztížila autorovi cestu k proniknutí do společenské reality ruské i postižení skutečného vývoje uvnitř českého vojska. Medek zvolil v *Anabazi* polodokumentární formu básnické kroniky, rozkládající dramatický děj v tříšť epizodických příběhů a scén, diskusí a meditací; nevypracoval si však umělecké postupy adekvátní této formě. Medkova legionářská kronika je dokumentem spíš ve smyslu subjektivním, jako doklad nezastřeně tendenčního vidění a interpretování dějinné skutečnosti, jež je v románu zprostředkováno zejména klíčovou postavou nacionálně probuzeného intelektuála. Medkův přístup nezapře pozdně romantickou, symbolistně dekadentní provenienci, jak se jeví v jeho prvních povídkových prózách. I v jeho legionářské kronice převažuje romantická legenda nad sociálním dokumentem, literární schémata nad živými lidskými osudy.

Mnohem blíže dokumentárnímu charakteru má legionářská trilogie JOSEFA KOPTY *Třetí rota* (*Třetí rota*, 1924; *Třetí rota na magistrále*, 1927; *Třetí rota doma*, 1934), v níž se projevil i názorový vývoj autorův ve vztahu k oficiální legionářské legendě i k ruské revoluci; poslední díl, vznikající už v souvislosti s novou vlnou společenského románu ve třicátých letech, dosvědčil prohlubující se autorův smysl pro realitu sociálního zápasu. První díl trilogie zachycuje období let 1917–1918, dobu největší vojenské aktivity legií mezi únorovou revolucí a otevřeným střetnutím s bolševiky, které končí zdrcující porážkou legií pod Uralem a ústupem na Sibiř. Osnovným konfliktem knihy je střetnutí českého snu o dobytí národní svobody s realitou ruské revoluce, která přivodila rozklad fronty a umožnila německý postup. Tento fakt většinu vojáků zabránil revoluci akceptovat a vedl k osudné srážce a konečně i k tragickému vystřízlivění z romantického snu o „spáse Ruska“. V druhém díle, sledujícím sibiřskou anabazi legionářů, pokračuje a prohlubuje se tento proces deziluze, oslabující a rozkládající české vojsko, a znamenající současně i rozklad romantické legendy. Na rozdíl od Medka není Koptův román vybudován na velké dějinné koncepci; syntetizující historický smysl je nahrazován věcností a konkrétností, jež se někdy blíží žánrově drobnokresbě, zejména v pojetí lidových postav a figurek, i smyslem pro elementární život davu a pro prosté životní hodnoty, na němž je založen Koptův nepatetický demokraticismus a humanismus. Na tomto základě směřuje Kopta, v protikladu k Medkovi, k odromantizování a střízlivé interpretaci legionářské historie.

Válečné zážitky, soužití a sblížení s lidovým kolektivem, vliv ruského prostředí i ruského duchovního světa silně ovlivnily další Langrova i Koptovu tvorbu. Ve vývoji FRANTIŠKA LANGRA znamená válka rozchod s neoklasicismem (soubor svých předválečných neoklasicistických povídek vydává ještě po válce pod titulem *Snílci a vrahové*, 1921) a silný příklon k autenticitě, k záznamu všední skutečnosti, ke světu drobných lidí z periferie. Současně se upevňuje Langrův vztah k čapkovské skupině a k pragmatismu. Tento přesun, charakteristický pro Langrovu poválečnou dramaturgii, vyznačuje i drobnou prózu, která jeho dramatickou tvorbu provází. Novinářské *Předměstské povídky* (1926), vznikající na půdě fejetonu, spojují typický fejetonistický a reportážní materiál (obraz noční Prahy, život ve vagonové kolonii, ovzduší pražských hospod, růst pražských předměstí) s klasickou povídkovou stavbou; příznačné jsou „povídky v povídkách“, v nichž autor oraganizuje odporovaný materiál v povídce „před očima čtenáře“. Svou poválečnou fejetonistiku (hlavně z Národního osvobození a Lidových novin 1924–1926) shrnul Langer do knížky *Kratší i delší* (1927). Zájemem o všední městský život, řemesla, lidi z periferie, i hovorovým jazykem se tu jednoznačně řadí k okruhu autorů kolem Lidových novin; s čapkovskou skupinou jej pojí zdůrazňovaná teorie „malých věcí“, které lidi sblížují a sdružují, nedůvěra k sociálním „utopistům“ i státotvorně pojatý humanismus.

Většina těchto rysů vyznačuje i drobnou prózu JOSEFA KOPTY, jež se pohybuje na pomezí mezi fejetonem, črtou a povídkou (*Papoušek slečny z Gottliebenů a jiné prózy*, 1926; *Hry s lidmi i věcmi*, 1927; *Jen na*

chvíli, 1929): drobné příběhy z války, obrázky z periferie, vzpomínky a zážitky z dětství, citlivě vnímaný a důvěrně viděný svět malých lidí a obyčejných věcí, nejlépe zachycený tam, kde je zprostředkován živým hovorovým jazykem, zejména v dialogu nebo přímém vyprávění. V nejkrajnější podobě, kde hovorová stylizace působí místy až násilně, využil Kopta tohoto prostředku v knize *Pět hříšníků u Velryby* (1925); rámcovou novelou tu spojil několik příběhů bývalých vojáků, kteří se zpovídají ze svých válečných hříchů před neznámým publikem v hospodě. Typický motiv viny a vykoupení, v němž se u Kopty (podobně jako v Langrově dramatu) projevil vliv ruského prostředí a ruského duchovního světa, je tu převeden do polohy smířlivého čapkovského humanismu a zasazen, podobně jako u Langra, do ovzduší periferie, které se Kopta snaží zachytit především „autentičností“ jazykového výrazu.

DESTRUKCE TRADIČNÍ EPIKY POD VLIVEM MODERNÍCH BÁSNICKÝCH SMĚRŮ A CESTY K OBNOVĚ EPIČNOSTI

Druhou linii, která — vedle prvků reportážních a dokumentárních, přecházejících do prózy z žurnalistiky — rozrušuje tradiční strukturu prózy a stává se dalším činitelem takzvané krize epičnosti ve dvacátých letech, představuje pokračující lyrizace prózy, spojená s přesunem těžiště vývoje na poezii a s přenášením jejích tvůrčích prostředků a postupů do ostatních žánrů. Tato tendence se objevila už v posledním předválečném desetiletí a během války, jednak v próze šrámkovské generace v souvislosti s impresionismem a vitalistickým senzualismem, jednak v expresionistických povídkových prvotinách o něco mladší generace čapkovské. Oba tyto proudy, ač jsou svým základním vztahem ke světu, životním pocitem, který vyjadřují, značně odlišné, ba protikladné, v jistém smyslu působily vývojově shodně: oba směřují k rozrušení vnější fabulace, k rozbití souvislé dějové výstavby, k obrazu světa v jeho vnitřní, subjektivní projekci. Těžiště se přenáší do vnitřního světa subjektu, vnější realita je zobrazována médiem vnitřních prožitků a dojmů, pocitů a představ. Důraz je položen na subjektivnost prožitku světa, nikoliv na jeho epickou objektivaci. S oslabením vnější dějovosti je oslabována i konkrétnost časového i místního určení, konkrétnost prostředí i samotných postav: u vitalistického senzualismu stává se postava spíše univerzálním nositelem primárního životního proudu, u expresionismu je vnější realita vůbec především zrcadlem vnitřního dramatu, její obraz, záměrně deformovaný vnitřním viděním, míří k abstrakci a symbolu. Vitalistický senzualismus, objevující základní životní hodnoty v plném, neokleštěném životě smyslů a pudů, v bezprostředním kontaktu a splynutí člověka s elementárním vitálním proudem, i expresionismus, vyjadřující — na opačném pólu — hrůzu z nesmyslnosti světa a úzkost z absurdity lidské existence, představují — každý svým jednostranným způsobem — citlivou a citově vypjatou reakci na vzrůstající rozpornost a konflikty moderního světa, jež vyústily nakonec ve světovou válečnou katastrofu. Oba tyto směry našly plodnou půdu u poválečné generace, která vstupuje do literatury pod bezprostředním dojmem války se zjitřenou sociální citlivostí, s naléhavou potřebou nového zhodnocení lidského života i nového uspořádání lidských vztahů.

Z generace z přelomu století nejvýrazněji ovlivnili nastupující mladou prózu Fráňa Šrámek a Jiří Mahen. FRÁŇA ŠRÁMEK dospěl těsně před válkou na vývojovou křižovatku, na níž se jeho dílo obrací od někdejšího sociálního buřičství ke kladným životním hodnotám, k chvále intenzivního smyslového života jako základní lidské jistoty. Nejplněji se tato nová vitalistická koncepce promítla do románu *Tělo* (1919), jenž vedle básnické sbírky *Splav* vzbudil také největší ohlas u mladé generace. Vnější dějová osnova románu spočívá v prostém příběhu erotického zrání a životního zakotvení dívky z pražského předměstí, do jejíhož života brutálně zasahuje válka ve chvíli, kdy nalezla svůj šťastný milostný osud. V ústřední postavě ztělesnil a oslavil Šrámek instinktivní, vitální a smyslný typ ženství; život „těla“, živelné opojení tělesností jako elementární životní hodnotou a jistotou, svět vnímaný toliko smysly jako tryskající životní proud, jsou vlastním obsahem

a smyslem tohoto románu. Šrámek tu došel nejdál ve své senzualistické životní koncepci, ale také v rozložení epické struktury románu a v jejím nahrazení impresionistickými tvárnými prostředky: silou bezprostředního zachycení smyslových prožitků, bohatou konkrétní obrazností, expresivním básnickým jazykem. Silný ohlas Těla byl založen nejenom na shodných momentech životního pocitu mladých, kteří po velké katastrofě objevovali „prosté radosti z pouhých životních projevů, ze zážitků zcela elementárních“ (Šalda), ale i na skutečnosti, že Šrámkova oslava života vyznívala zároveň i jednoznačným, třeba živelným protestem proti válce. Šrámkův vitalismus, který v Těle vykrytalizoval v jednostranný kult smyslů a programově omezil smysluplnou lidskou aktivitu na oblast mimospolečenskou, demonstroval současně tímto dílem i svou ohraničenost, poukazuje právě závěrem románu zpět ke společenské realitě. Ze stejné polohy vycházejí i Šrámkovy válečné povídky *Žasnoucí voják* (1924), zejména ústřední z nich, *První akt*, kterou Šrámek napsal po svých prvních válečných zkušenostech na ruské frontě; na postavě vojáka anarchisty a několika jeho druhů tu zachytil bezmocnost a bezvýchodnost živelného individuálního odporu, který je nakonec pohlcen neúprostou mašinérií válečného řemesla. Impresionistická metoda Šrámkova, zachycující válečnou skutečnost jako proud bezprostředních dojmů, pocitů a vnitřních zážitků a pracující především silně emotivním a obrazným jazykem, dosáhla tu účinnosti zejména výmluvnými kontrasty mezi záznamy drastických válečných zkušeností a lyrismem, provádějícím všechny projevy života tváří v tvář smrti.

Jiným směrem se ubírá po válce lyrická próza Šrámkova generačního druha JIŘÍHO MAHENA, který se od počátku z celé starší generace nejvíce přibližuje rodícím se poetistickým a později surrealistickým tendencím (nejvýrazněji v knížce poetistických libret Husa na provázku, 1925). V jistém smyslu předznamenává tyto tendence už soubor drobných fantastických próz *Měsíc* (1920); jejich tvůrčím východiskem je uvolněná fantazie (heslo „čisté fantazie“ se také poprvé objevuje v úvodu knihy, v němž se autor ironicky vypořádává s tradicí literatury posedlé „svatou myšlenkou“), přenášející se zlehka přes hranice světů i času a těžící z nejrozličnějších kontextů zpola snové obrazy a pohádkové příběhy. Souběžný surrealistickým pokusům v próze je i pozdější Mahenův brněnský generační román *Nejlepší dobrodružství* (1929), věnovaný tentokrát konfrontaci předválečné generace s novými poválečnými poměry a s nejmladším pokolením.

Mnohem příměji reaguje na válku takzvaná generace z roku 1914, která na jejím prahu nebo teprve během ní vstupuje do literatury. Na okraji zůstává se dvěma drobnými svazky lyrických próz generační kritik a teoretik MIROSLAV RUTTE, který po válce prochází silným vlivem vitalismu a básnickou sbírkou *Zjasněné oči* (1918) vlastně signalizuje nástup poválečné vitalistické vlny. Také obě jeho prozaické knížky (*Vězeň*, 1920, *Batavia*, 1924) nesou pečť tohoto proudu v jeho poválečné modifikaci, jak ji realizovala zejména část mladé generace: totiž v jeho zduchovnělé a zabstraktnělé podobě, ovlivněné františkánskou křesťanskou pokorou, kultem srdce a patosem bratrské lásky.

Ostatní příslušníci předválečné generace vstupují do literatury vesměs ve znamení expresionismu, který nejlépe odpovídal dobovému generačnímu pocitu absurdity života, atmosféře zmaru, existenciální úzkosti a vykořeněnosti. Prózy této generace, v nichž se expresionismus u nás formoval, vznikají nebo vycházejí většinou už za války. To se týká jak bratří Čapků, kteří souběžně s knížkami shrnujícími jejich společné předválečné počátky (*Krakonošova zahrada*, *Zářívé hlubiny*) vydávají první samostatné sbírky próz, tak RICHARDA WEINERA, nejvýraznějšího představitele první vlny českého expresionismu, jehož další dílo po několikaletém odmlčení ukazuje ke sblížení se surrealistickým proudem. Pro Weinerovu tvorbu znamenala válka zásadní předěl: po básnických počátcích, blízkých předválečným tendencím vitalismu, obrací se naplno k tajemství lidské existence, jejího smyslu i řádu, k logické neuchopitelnosti její podstaty, hranic a možností lidského poznání a vědomého jednání. Znepokojuje jej zejména oblast iracionality a podvědomí, životní osudy lidí rozlomených nebo vykořeněných z normální existence, posedlých mučivými představami metafyzické viny, úzkostí z bezcílnosti a nezařazenosti i děsem z nepoznané a nepoznatelné fatální určenosti. Tato tendence, objevující se už v první prozaické knížce Weinerově (*Netečný divák a jiné prózy*, 1917), se zvyrazňuje ve

sbírce „povědek o vojně“ *Lítice* (1917) a v další povídkové knížce *Škleb* (1919), kde je už plně uplatněna introspekční metoda, prolínání vnější dějovosti s vnitřním prožitkem, reality a vize, přítomnosti a vzpomínky, vědomí a podvědomí.

Také v tvorbě KARLA ČAPKA prohlubuje válka vývojovou proměnu, která začala vlastně už bezprostředně před ní: opojení zákraky moderního světa a moderního umění je vystřídáno obratem k mučivé existenciální a noetické problematice. Tento obrat, patrný už v první samostatné povídkové knížce (*Boží muka*, 1917), vyznačuje nedůvěra k racionálnímu řádu světa, odmítnutí jeho mechanické zákonitosti, úzkost z jeho konvenční, stereotypní podoby; hledání skrytého tajemství a smyslu bytí v nahodilosti a jedinečnosti, v neopakovatelných okamžicích vnitřní svobody. Filozofické zaměření těchto próz se promítá i do jejich epické výstavby, založené na nevysvětlitelné záhadě, na „neviditelné“ události, skryté mimo vlastní vyprávění. Z téhož okruhu problematiky těží Čapek v druhé knížce próz, v *Trapných povídkách* (1921); promítá ji však do životních situací sociálně mnohem konkrétněji pojatých i epičtěji zvolených: do krizových situací zcela odkrývajících trapnost zmechanizované existence, jež se však současně jeví hodnou nejen opovržení, ale především soucítění. Na rozdíl od Karla Čapka, který zejména v druhé knížce dospívá k epické objektivaci, představují první samostatné prózy JOSEFA ČAPKA (*Lelío*, 1917, *Pro delfína*, 1923) rozklad epického tvaru. Zejména nedějové básnické prózy první knížky jsou lyrickým přepisem vnitřních stavů osamění, úzkosti a smutku; časová a prostorová souvislost je tu zrušena a nahrazena diskontinuálním proudem zážitků a představ. Pro metodu několikeré perspektivy jsou tyto prózy uváděny do souvislosti s kubistickými postupy v Čapkově tvorbě malířské. Epičtěji je založena druhá knížka, v níž se odráží Čapkovo tnutí k lidovému a dětskému světu a inspirace lidovým uměním.

Některými rysy se s první expresionistickou vlnou stýká svěbytná beletristická tvorba filozofa LADISLAVA KLÍMY (1878–1928), vznikající většinou už před válkou. Z jeho rozlehlého díla se zachovalo jen torzo, z něhož jen část vyšla za života autora. Klímovy prózy tvoří pandán k jeho dílu filozofickému, jež při své souvislosti s novodobým iracionalismem a voluntarismem (zejména s filozofií Nietzschovou) má velmi osobitý charakter a svou formou je blízké umělecké literatuře. Jádrem Klímových próz je filozofická meditace, většinou nezastřená demonstrace filozofické teze, zprostředkovaná básnickou vizí; fantastická fabulace, jež tuto prózu spojuje s dobovým novoromantickým a dekadentním proudem i se starší romantickou tradicí „černého románu“, tu tvoří jen vnější rámec. Ústředním tématem celé Klímovy tvorby je svobodná intelektuální aktivita, vědomá vůle pojatá jako jediná, absolutní skutečnost, a s tím spojená radikální negace vnějšího světa; odtud jeho fantasmagorické, infernální vize životní absurdity, záměna reality a ireality, skutečných a pomyslných zážitků, života a smrti. S expresionismem spojuje Klímovy prózy soustředění na neracionální vrstvy vědomí a na patologické duševní stavy, stejně jako základní poloha grotesky, vystupňované zde často v drastický černý humor. Hlavním stylistickým prostředkem Klímovým je kontrast, záliba v paradoxním převrácení pojmů a hodnot, zdůrazňované „míšení nízkého s vysokým“, metafyziky s obscénností. Z beletristických prací vyšlo na sklonku Klímova života „groteskní romaneto“ *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928) a novela *Soud boží* (1928); torzo ostatních prací bylo vydáno posmrtně (*Slavná Nemesis a jiné příběhy*, 1932, zlomek románu *Edgar a Eura*, 1938), kdy se Klímovo dílo — podobně jako Weinerovo — dostává do nového kontextu a je jím aktualizováno.

Zvláštní modifikací expresionistického východiska představuje tvorba JAROSLAVA DURYCHA, jež je od počátku formována ortodoxním katolictvím, v prvních poválečných letech se však některými rysy stýká současně s tvorbou mladé generace a je jí ovlivněna. Vyhrčený dualismus ducha a hmoty, absolutna a pozemskosti poznamenal velkou část Durychovy prózy radikálním odklonem od reálného světa a metafyzickým tnutím k nadskutečnu, do oblasti mystiky a náboženské symboliky. Jen vzácně je tnutí ke „kráse věčnosti“ vyvažováno poetickou chválou krásy pozemské, oslavou čistoty smyslů a srdce, jimiž se člověk přibližuje Bohu; častěji vyúsťuje buď v abstrakci nebo v naturalistickou deformaci. Náboženský absolutismus vyděluje Durycha z generace směřující po válce k relativismu a pragmatismu a obrací jej polemicky proti ní (eseje

Ejhle, člověk, 1928); uměleckým východiskem je s ní však Durych spojen. Válečný prozaický debut Durychův (symbolická balada v próze *Jarmark života*, 1916) naznačuje jednak možnou souvislost s předválečnou vlnou neoklasicismu (snaha o „čistou epičnost“, vyvazující fabulaci ze závislosti na konkrétní realitě), jednak expresionistické směřování k iracionalitě, duchovosti a vizionářství. K těmto zdrojům ukazuje i podoba prvního Durychova románu *Na horách* (1919), pro něj je příznačný zpola snový a zpola pohádkový charakter děje, s tajemnou motivací a skrytou symbolikou, neurčitost prostředí a času, do nichž je umístěn, neživotná stylizace postav, jež mají ztělesňovat mystickou sílu lásky i vznešenost obětí. Také povídkové prózy sbírky *Cestou domů* (1919) těží své příběhy ze vzdáleného, mytizovaného prostředí středověku a náboženských legend. Tímto směrem se i nadále ubírá jedna část Durychovy povídkové tvorby (*Nejvyšší naděje*, 1921, *Obrázky*, 1922, *Smích věrnosti*, *Legenda*, 1924). Ať už zpracovává tradiční látku historickou a náboženskou nebo současnou, vždy je výrazně romanticky stylizována nebo expresionisticky deformována, prolutá náboženskou symbolikou, apoteózou obětí, nadzemské lásky a mystického sblížení s tajemstvím, i odporem vůči hmotné realitě, která nabývá u Durycha často až přízračné nebo obłudné podoby.

K dočasné, třeba jen relativní rovnováze těchto protikladných světů dochází Durych v té části své tvorby, jíž se tvárně i tematicky dostává do blízkosti mladé poválečné prózy. V povídkových sbírkách *Tři dukáty* (1919) a *Tři troničky* (1923) se přiklání — aniž opouští svou na kontrastu založenou stylizaci — k pozemskému světu a k současné tematice. Ve světě chudých, v prostotě a čistotě jejich vztahů, v ponížení a pokoře nachází ony hodnoty, kterými se člověk dopíná k tajemství. Chudoba je mu totožná s nejvyšší krásou, je božským darem a milostí; jejím prostředníkem a nositelem je žena, jež v Durychově symbolizující stylizaci ztělesňuje dědictví ráje, souvislost pozemského a božského i mystický smysl erotiky. Tento rys Durychova vidění světa se nejvýrazněji uplatnil v *Sedmikrásce* (1925), lyrickém příběhu milostného hledání a unikání, v němž se nejvíce přiblížil intenzivnímu lyrismu mladých. (Obecně formuloval Durych tyto zásady své poetiky a svého nazírání světa prvních poválečných let v knize esejí *Gotické růže*, 1923.) K nejvlastnějšímu výrazu a zároveň i k nejčistší poezii dochází Durych v lyrických a meditativních prózách (*Hadí květy*, 1924, *Kouzelná lampa*, 1926, *Kdybych*, 1929), inspirovaných většinou přírodou i drobnými zážitky a vzpomínkami; zachycují stesk i krásu pozemskosti, „tajnou slávu a vznešenost“ chudých a opovržených lidí i věcí, prehavě okamžiky intenzivního prožitku, kdy se člověku zjevuje tajemství bytí.

Obrat k historické tematice, jímž Durychova tvorba ve dvacátých letech vrcholí, představují tři krátké prózy posléze spojené v „menší valdštejnské trilogii“ pod názvem *Rekviem* (1930, jednotlivě jako *Kurýr*, 1927, *Budějovická louka*, 1928, *Valdice*, 1928); doprovodem k nim jsou tři obrázky *Valdštejnův kraj* (1929). Se vzácnou epickou sevřeností zachytil tu Durych v několika epizodických dramatických scénách osud valdštejnského spiknutí i jeho organizátora, jehož osobnost autora přitahovala vnitřní rozpolceností i tragickým kontrastem moci a pádu, v němž vidí ztělesněnou temnou krutost i zjitřenou rozpornost Valdštejnovy doby. K širšímu zachycení této doby, v němž poprvé umělecky realizoval na adekvátní historické látce svůj barokní životní názor, dospívá Durych v následující „větší valdštejnské trilogii“ *Bloudění* (1929), rozsáhlé historické fresce, otvírající se Valdštejnovým vzestupem k moci a uzavřené zavražděním frýdlantského vévody v Chebu. Auto-rovo vidění světa se tu uplatnilo v evokaci temné atmosféry třicetileté války, doby pustošení, vražd a loupení, „světa opuštěného Bohem a zrazeného lidmi“, proti němuž ve vyhraněném kontrastu klade duchový zápas o Boha a o vykoupení: „masa naprostého světla, nadsvětského, nadzemského, vržená útočně proti mase naprosté tmy a hrůzy pozemské, naprostého děsu pekelného“, „absolutní transcendentní sálání světelné proti temnému naturalismu špíny, kalu, zpotvořenosti a zvrhlosti“ (Šalda). Základní protiklad promítl Durych i do ústřední dvojice postav, protestantského panoše Valdštejnova a jeho milenky, španělské katoličky Anděly, jejichž osudem symbolizuje i pád protestantismu a vítězství protireformace v českých zemích. Touto ideovou koncepcí, v níž se vyhraňuje striktně a bojovně katolický pohled na národní minulost, předznamenává *Bloudění* další Durychův vývoj ve třicátých letech.

Prozaická tvorba poválečné generace se v první polovině dvacátých let pohybuje vesměs v oblasti povídky a drobné lyrické prózy; jediným pokusem o větší epický útvar je tu Schulzův „komunistický román“ Tegtmeierovy železárny. Nástup mladých děje se téměř jednoznačně ve znamení expresionismu, jenž se v jejich tvorbě nově modifikuje, mimo jiné i pod vlivem dalších dobových směrů, zejména francouzského unanivismu, sociálního soucitu Ch. L. Philippa i všeobecné poválečné vlny primitivismu, který spojuje většinu těchto tendencí navzájem i s poválečnými tendencemi v oblasti výtvarné. Souběžná vlna vitalistická, jako výraz nového pocitu života doslova zachráněného z trosek, byla ve své původní, ryze senzualistické podobě východiskem mladé prózy jen ojediněle. Stejně jako v poezii je tu vitalismus přetvářen do nové podoby poetického naivismu, který sdílí s vitalismem intenzivní pocit života, radost z elementárních životních projevů a zážitků i schopnost jejich poetizace, přenáší je však do polohy značně zduchovělé, tj. především etizované, nahrazuje kult smyslů kultem srdce a všeobjímající bratrské lásky. Základním momentem, který charakterizuje poválečnou modifikaci expresionismu i vitalismu, je silné citění sociální, jež od pocitu destrukce starých hodnot a zhroucení starého světa spěje k představě nových sociálních vztahů a tvorby nového lidského řádu, od sociálního soucitu a bratrské lásky k socialistické koncepci světa. Trvalou stopu zanechaly oba směry v tvárných prostředcích mladé prózy, v její lyrizaci, v obraznosti a expresivnosti jazyka. Vývojově směřuje ovšem každá z těchto tendencí jinam: expresionismus na jedné straně k silné subjektivní deformaci, často naturalisticky přetížené, na druhé straně k abstrakci, metafyzice a symbolice; poetický naivismus naopak k předmětnému světu, k rozvinutému smyslu pro jeho mnohotvárnost a k objevení nových prostředků jeho poetizace. Oba směry tak pomáhají připravovat cestu novým vývojovým proudům: expresionismus introspekční a surrealistické próze, poetický naivismus poetismu.

U mnoha příslušníků poválečné generace (Jiří Wolker, František Němec, Miloš Jirko, Bartoš Vlček) zůstávají ojediněle prozaické pokusy na okraji díla básnického, sdílejíce s ním i jeho vývojové peripetie. Z vlastních prozaiků generace je expresionismem trvaleji formována tvorba Čestmíra Jeřábka a Lva Blatného, vycházející z prudké negace měšťáckého světa, proměněného v obludný přízrak či groteskní divadlo; myšlenkové východisko expresionismu, vyznačující se ideálem nové všelidské pospolitosti a směřující spíše k humanismu čapkovského ražení, neopouštějí oba autoři ani později, kdy hledají už nové prostředky tvárné. Rané povídkové práce ČESTMÍRA JEŘÁBKA (1893–1981) patří k typickým expresionistickým prózám poválečným, v nichž vnější děj je zredukován na minimum, zatlačen spiritualistickou meditací či sociálním traktátem, v nichž postavy mají jen matné obrysy a stávají se symbolem či mluvčím ideje. Od duchovní jistoty vesmírného řádu, v němž člověk je vykonavatelem a nástrojem boží vůle (Výzva, 1921), přes úzkost z pozemské ohraničenosti, z níž se člověk nemůže vymanit, o níž se láme každá revolta i každé vzepětí vůle k lidštějšímu životu (Zasklený člověk, 1923), dochází Jeřábek až k temnému obrazu nesmyslnosti a trapnosti lidské existence, sevřené mechanismem netvořivé práce, konvencemi, pasivitou a nemohoucností (Předzvěsti, 1924). Poslední z těchto próz, blízké Čapkovým Trapným povídkám, znamenají současně vývoj od expresionistické abstrakce a symboliky k prostředkům psychologické prózy. Jiný charakteristický rys expresionismu, totiž nedůvěra k intelektu a rozumové logice a hledání prazákladu lidské bytosti v hlubinách podvědomí, citu a pudů, v elementárních životních stavech a pocitech, vyznačuje prozaické dílo LVA BLATNÉHO (1894–1930). Jeho první povídková sbírka *Vůl v ohradě* (1923) má blízko k Šrámkovým předválečným prózám: upomíná na ně fakturou příběhů trpících a „zbytečných“ lidí, zastřeností motivace, neurčitostí postav, prostředky náznaku a symbolu (*Krysa*); typicky expresionistický je motiv iracionálního osudového zásahu, který nezadržitelně a nelogicky rozvrátí lidský život. Od prvotních „záznamů“ duševních stavů a dojmů dospívá Blatný záhy k sevřenějšímu epickému tvaru; typickým rysem jeho tvorby je vyvažování expresionistické abstraktnosti smyslovostí, generačního postulátu všeobjímající lásky smyslem pro humor a ironii, jenž se zejména v druhé knížce *Povídky v kostkách* (1925) realizoval v charakteristickém útvaru grotesky.

Expresionismus silně poznamenal i prózu JAROSLAVA HŮLKY (1899–1924), jejíž vývoj byl rovněž předčasně přerušen básnickovou smrtí. Sociální zkušenost vybavila Hůlku nejen bezprostřední znalostí proletářského světa, ale poznamenala i jeho sociální citění a protest neobyčejnou konkrétností a intenzitou. Hůlka se od počátku ve své povídkové tvorbě zaměřuje jednoznačně ke světu chudých a vyvržených, ne však s generačním apelem k soucitu a bratrské lásce, nýbrž s vyhrcovanou obžalobou. Jeho vize světa je zúžena na otřesná fakta bídy a krutosti, na sociální protiklady vyostřené až do mrazivé karikatury, jež se nevyhýbá naturalistické drastičnosti. Tato tendence se silně uplatňuje v knižní prvotině *Prokletí lidé* (1922), knížce vyhraněné, někdy až schematicky tendenční a útočné v duchu koncepce proletářské literatury; tvárně, zejména po stránce jazykové i abstraktním zvýrazněním ideje, je poznamenána vlivem expresionismu. Ten je patrný i v následujícím povídkovém tryptichu *Vrah* (1923), který obměňuje základní Hůlkovo téma — osud ubohých vyvrženců společnosti — expresionistickým zájmem o psychiku vykořeněných lidí; sílí tu i tendence k lyrismu a k poetizaci všedního světa v duchu Wolkrově, jak se objevila už v předchozích (knižně nevydaných) drobných lyrických prózách. Teprve práce posmrtně vydané, povídky *Přátelé a smíření* (1925) i próza *Válka* (nejrozsáhlejší próza Hůlkova, publikovaná v úplnosti až 1961), naznačují syntézu obou základních tendencí Hůlkovy prózy a rozběh k silné sociální epice, jež se oprošťuje od naturalismu i abstrakce a s hlubokým porozuměním proniká do světa chudých s jeho vlastní „svébytností a svézákonností“ (Piša), s novými lidskými kvalitami i perspektivou.

Citový a myšlenkový zvrat, který válečná i poválečná sociální zkušenost vyvolala u MARIE PUJMANOVÉ (1893–1958), projevil se v její počáteční tvorbě ostrým předělem mezi první a druhou prozaickou knížkou a dočasným sblížením autorky s poválečnou expresionistickou vlnou. V jejím prozaickém debutu (*Pod křídly*, 1917) má skutečnost ještě jasnou a nelomenou podobu vzpomínky na dětství, prožité v teplém a bezpečném prostředí patriarchální měšťanské rodiny. Z obdobné inspirace, jaká v poezii wolkrovské generace evokovala „chlapecký ráj srdce“, vytvořila tu Pujmanová svůj „mýtus krásného a dobrého světa“, třebaže už tady vzdálený sentimentální idyle: intenzivní citovost šestileté hrdinky dramatizuje dětské zážitky a médium vnímavého pohledu a dětské básnivosti dodává lidem a věcem výraznou a sytou kresbu. V následujících *Povídkách z městského sadu* (1920) se prudce láme původní harmonie pohledu i jemného a kultivovaného jazykového stylu, jenž prozrazoval autorčinu blízkost Růženě Svobodové. S realitou rozvráceného života válečné a poválečné Prahy, Prahy vracejících se i marně očekávaných vojáků, front před obchody, ostrých sociálních protikladů, vtrhly i do stylu Pujmanové prostředky naturalistické a deformující obraznosti, ironie a karikatura, syrový jazykový materiál, hovorový jazyk a městský žargon. Měšťanský svět tu dostává parodickou podobu, ostře kontrastující se světem chudoby a práce.

Významný tvárný průboj v oblasti prózy, jež vyrůstá z expresionistické destrukce epického tvaru, představuje tvorba VLADISLAVA VANČURY (1891–1942). Už v prvních lyrických prózách (*Amazonský proud*, 1923), v nichž si Vančura vytváří svůj osobitý jazykový styl (využívající zejména archaizující prvky) a v nichž se kladou vedle sebe i prolínají různé zážitkové oblasti (reálné, snové i fantazijní), různé polohy (od humoru až po monumentalizující patos) i žánrové prvky, je však patrné, že Vančurova tvorba se od expresionismu vzdaluje: tíhne k předmětnosti a konkrétnosti, k životní plnosti a plnokrevnosti, zprostředkované především osobitou, syntetizující metaforou, jíž je stejně vzdálena expresionistická duchovost a abstrakce jako pouhá impresionistická dojmovost a jež ukazuje na Vančurovu souvislost s poetismem. Krok k epice představuje druhá knížka Vančurova *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924), v níž zejména úvodní próza (*Cesta do světa*) charakterizuje silný akcent sociálně revoluční, zaznívající už z poslední prózy jeho prvotiny; dalším výrazným momentem je tu prvek exotický a fantazijní i dadaistická groteska (*F. C. Ball*).

Vančurova tvorba od počátku předznamenává další vývojovou problematiku mladé prózy jako průsečík expresionismu a poetismu. Velkou část poetistické prózy druhé poloviny dvacátých let charakterizuje pokračující proces lyrizace, spojený nadále s převahou drobných prozaických útvarů; druhou tendenci předsta-

vuje fantastická groteska, spojující poetistický smysl pro exotiku a mnohotvárnost světa s dadaistickým humorem.

K nejvýraznějším realizacím poetismu v próze patří první práce KARLA KONRÁDA (1899–1971), v nichž se nejnepříjemněji uplatnily prostředky poetistické lyriky; vnější dějovou linii tu nahrazuje pásmo představ a asociací, vzpomínek a zážitků; obraznost a jazykové experimentování zprostředkují nové, neotřelé a nekonvenční vidění světa a současně se stávají nástrojem protiměšťáckých invectiv a satiry. Po souboru drobných lyrických črt *Robinsonáda* (1926) vydává Konrád dvě rozsáhlejší prózy: *Rinaldino* (1927) zachycuje v poloze blízké Šrámkovu Stříbrnému větru první citovou, smyslovou i sociální zkušenost chlapce dospívajícího uprostřed války; *Dinah* (1929) na tomtéž lyrickém základě sleduje vzrušenou představivost mladého člověka, kterému nepatrné vnější podněty (píseň černošské zpěvačky na gramofonové desce) asociují intenzivní smyslové prožitky a citová dobrodružství, jimiž žije plněji a skutečněji než vnějším životem. Konrád dovršuje úplnou destrukci epického tvaru, jak ji naznačil impresionismus a realizoval expresionismus.

V podstatě z téže metody, v níž se ještě výrazněji uplatňuje dadaistická složka poetismu, vychází i próza ADOLFA HOFFMEISTRA (1902–1973), spojující nezávaznou poetistickou hravost a dadaistické veselí s výrazným smyslem satirickým, parodickým a karikaturním. Většina jeho drobných próz — po prvotině *Podmořské hvězdy* (1922), nesené ještě generačním sociálním patosem — se pohybuje na pomezí lyriky a fejetonistiky (*Cambridge-Praha*, 1927, *Hledá se muž, který má dost času*, 1927, *Hors d'oeuvre*, 1927). Rozsáhlejší útvar poetistického „románu“ představuje Hoffmeistrův *Obratník Kozoroha* (1926) s typickými motivy exotickými a erotickými. Z poetistické inspirace exotikou, dálkami a dobrodružstvím, mnohotvárností a krásou světa vychází i druhá knížka KARLA SCHULZE *Sever-jih-východ-západ* (1923) a románová próza *Dáma u vodotrysku* (1926).

Průsečíkem několika souběžných poválečných tendencí, z nichž nejvýraznější je wolkrovská antropomorfizující poetizace všedního světa, se jeví prvotina BENJAMINA KLIČKY (1897–1943) *Vzpouza nosičů* (1925), zahrnující soubor drobných lyrických próz z prvních poválečných let. Blízkost monumentalizujícímu jazyku Vančurovu, patrná rovněž už v první knize, i jeho ideálu prostého elementárního lidství, se uplatnila v rozsáhlejší titulní próze sbírky *Tulák Jeronym a jiné osudy* (1925), zahrnující rovněž poválečné prózy, tentokrát epického charakteru; starší z nich náleží tematicky, atmosférou i jazykovým stylem k okruhu šrámkovskému. Další drobné prózy Kličkovy, provázející jeho románové práce, ukazují jednak k poetismu (*Muž, který chtěl ABCDE*, 1928), jednak dokumentují jeho cestu k epice přes grotesku a sociálně psychologickou studii (*Pestré osmero*, 1928, zahrnující novely z let 1920–1927).

Poetistická groteska převažuje v prvních prozaických knížkách JIŘÍHO MAŘÁNKA (1891–1959); ve stopách amerických filmových grotesek, detektivek a dobrodružných filmů autor lehce fabuluje své fantastické příběhy, kompozičně založené na filmovém střídání obrazů, nápadů a scén, a mífíci průhlednou, humorně nadlehčenou alegorií ke kritice maloměšťáctví a všech nectností soudobého světa (*Výstřel naslepo*, 1926, *Utrpení pětihřanného Boba*, 1926, *Kouzelný deštník*, 1928, *Amazonka a břichomluvec*, 1928). Ke konvenčnějšímu žánru se Mařánek obrátil v „humoristické detektivce“ *Ještěrka v červeném bludišti* (1928), namířené proti maloměšťáckému šosáctví a mravnímu pokrytectví. K poetistickému humoru, někdy dadaisticky zbarvenému, i k fantazijní fabulaci inspirované civilizační tematikou a technickými vynálezy má blízko i próza VLADIMÍRA RAFFELA (1898–1967), oscilující mezi čapkovskou utopií a rozmarnou poetistickou parodií. Řadu jeho povídkových sbírek, napsaných v krátkém časovém rozmezí tří let (*Elektrické povídky*, 1927, *Tělové povídky*, 1928, *Patetické povídky*, 1928, *Taneční povídky*, 1928, *Prapovídky*, 1930) dovršuje dobrodružný utopický román *Obchodník sympatiemi* (1929).

Proces lyrizace, který v prvních poválečných letech převládl v mladé prozaické tvorbě a jehož hlavním nositelem se posléze stává poetistická próza, vyvolává zhruba v polovině dvacátých let protichůdnou reakci: pokusy o návrat k pevnému epickému tvaru na novém tvárném základě. Většina autorů vychá-

zejících z expresionismu hledá cestu k obnově epiky v utopickém a fantastickém románu (event. v dalších „okrajových“ útvarech) nebo v novém básnickém typu románu — podobenství; u některých autorů vyúsťuje vitalistický senzualismus a impresionismus v novou vlnu venkovské prózy. Mimořádné a v podstatě klíčové postavení tu získává Vladislav Vančura, budující novou epiku na bohatém využití prostředků moderní lyriky.

Jednu z cest k obnově epiky objevil KAREL ČAPEK v *Krakatitu* (1924); vytvořil v něm po Továrně na absolutně nový typ utopického románu, jenž se z oblasti fejetonní novinářské prózy dostává cele na epickou půdu. Čapkovská tematika úzkosti z civilizace i nedůvěry v radikální společenské proměny a ve velké politické a sociální koncepci je tu vtělena do fantastického příběhu o převratném vynálezu a dramatickém osudu jeho tvůrce, jenž má všechny znaky napínavé a dobrodružné „lidové četby“; využívá současně různých jejích vrstev, od žánru vědeckofantastického, kterému u nás vlastně proráží cestu, přes detektivku a senzační kolportážní román až po pohádku. Přitom je *Krakatit* v jistém smyslu i obnovou monografického typu románu; v druhém plánu, pod vnějším napínavým dějem, sleduje vnitřní vývojové drama ústředního hrdiny, jež vyúsťuje v chválu prosté a nepatetické lidské dělnosti.

Blízko k Čapkovi mají utopické romány ČESTMÍRA JEŘÁBKA *Lidumil na kříži* (1925) a *Firma proroka* (1926). První z nich je detektivní příběh vybudovaný na příznačném motivu hypnózy, vedoucí ruku nedobrovolného vraha; druhý román je utopie podbarvená rovněž detektivkou a spočívající na psychologicko-sociologickém experimentu, který má dokázat, že dobro musí být na této zemi nutně vyvažováno zlem. K Čapkovi ukazují především filozoficko-sociální závěry těchto utopií, zdůrazňující relativnost lidských měřítek, víru v polidšňující evoluci a negaci sociálního radikalismu. Napínavý děj je tu autorovi znovu záminkou k uplatnění sociálního traktátu (většinou ve formě rozmluv a úvah postav), který se mu nedaří organicky vtělit do děje. Dědictví expresionismu je patrné i na postavách, jež stále zůstávají především nositeli idejí, i na obraznosti, často násilně spojující rovinu smyslové reality a abstraktní spekulace. Zájem o psychologický experiment zůstává už pro Jeřábka příznačný; uplatnil jej i ve svém válečném románu *Svět hoří* (1927), v němž dosavadní postupy zatlačuje intenzita frontových zážitků, živé zachycení atmosféry posledního válečného roku a prvních poprvratových chvil v Brně i životnost několika hlavních postav.

Fantasticko-utopická tematika, blízká ještě bizarním expresionistickým vizím, charakterizuje i dílo JANA WEISSE (1892–1972). Nevyrůstá však jako u předchozích autorů z obecné koncepce, demonstrované na utopickém „modelu“ světa, ale z reálného a velmi intenzivního autentického zážitku: z reality války, kterou Weiss prožil na ruské frontě a v hrůzných podmínkách zajateckých táborů. Geneze horečnaté vizionářské fantastiky jeho prvních próz je patrna z knížky válečných povídek *Barák smrti* (1927); reálné záběry ze zajateckého tábora, vynikající výraznou kresbou postav, vyostřenou někdy až do karikatury, se tu prolínají s horečnými sny vojáků nakažených tyfem, s vizionářstvím lidí, kteří zešileli hrůzou, které pronásleduje chorobná posedlost hladem nebo otřesný válečný zážitek. Silně expresivní jazyk, přecházející místy až k biblickému patosu, a expresionisticky vypjaté scény se střídají s realistickým vypravěčstvím, které jen na několika místech uvízne v žánrovitosti, nezná však typickou expresionistickou polohu metafyzické duchovosti a meditace. Spojením realistického záznamu takřka reportážního s expresivním básnickým jazykem, zdviženým místy až k vančurovskému patosu, má k Weissově první knížce blízko pozdní prozaická prvotina JAROSLAVA BEDNÁŘE (1889–1976) *Červená země* (1928), vytěžená rovněž z autentických válečných zážitků autorových. V řadě záběrů z polního lazaretu za piavskou frontou, dějově spojených tragickým příběhem české ošetřovatelky, zachytil Bednář poslední měsíce války. Silný lyrický prvek, patos protiválečného protestu i apoteóza lidskosti, kterou kniha vyznívá, řadí však Bednářovu knihu spíše k první vlně mladé poválečné prózy.

Další cesta JANA WEISSE směřuje k osamostatnění fantastického dějového plánu, jenž byl v první knížce jen naznačen. Od maloměstské humoresky s řadou groteskních zápletek *Fantom smíchu* (1927) dospívá v po-

vídkové sbírce *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927) k fantastické grotesce fabulující převážně na podkladě uvolněné představivosti snu a podvědomí. Expresionistické a surrealistické téma vztahu mezi snem a reálným fyzickým zážitkem, mezi vědomím a podvědomím, je tu však ztvárněno v čistě epickém plánu. K základnímu zážitku horečné vize, provázející tyfové onemocnění, se Weiss vrací ve svém prvním utopickém románu *Dům o 1000 otců* (1929); zde však tento motiv vytváří už jen tenký reálný podklad — občas matně prosvítající vlastním dějem — fantastické vize obudné stavby, která symbolizuje sociální strukturu soudobé společnosti i její rozpad. Utopický námět je tu opět zkřížen s dobrodružným detektivním příběhem: detektiv, který hledá v tajemném Mullerdově unesenou princeznu, postupně pozná všechna tajemství obrovské stavby i mechanismus jejího fungování, projde všemi jejími vrstvami od zločinecké spodiny až po samu špičku a nakonec se připojí ke vzpouře otroků, která díky jeho zásahu zvítězí. Napínavého námětu, pracujícího volně s různými prvky fantastické prózy od moderní utopie (lety do vesmíru) až po pohádku a odkrývajícího volně pole barvitě, někdy poetické a častěji bizarní představivosti, je tu využito k naléhavé sociální kritice.

Složitější cestu k epice představuje v druhé polovině 20. let tvorba LVA BLATNÉHO, do níž se promítly různé dobové tendence (expresionistická groteska a alegorická moralita, čapkovský utopismus, romainsovský unanímismus). Groteskní živel, typický už pro předchozí povídkovou sbírku Blatného i pro jeho tvorbu dramatickou, poznamenal rovněž tři značně nesourodé prózy knížky *Regulace* (1927). Titulní próza má ústřední místo nejen v této knize, ale do jisté míry v celém spisovatelově vývoji: smysl pro živelné a elementární v lidském životě nachází tu adekvátní reálnou látku (příběh inženýra a jeho party barabů, pracující na regulaci Bečvy), v jejímž zpracování se Blatný nejvíce vzdálil expresionismu. Zbývající dvě povídkové knížky dotvrzují Blatného neukončený zápas o epičnost, zápas příznačný pro celou generaci v druhé polovině dvacátých let: *Povídky z hor* (1927) připomínají naprostým vyvázáním svých alegorických a pohádkových příběhů i postav z reálných vztahů neoklasicistické úsilí o čistou epičnost; *Housle v mrakodrapu* (1928) se od epiky znovu vzdalují, pohybující se mezi lyrickou prózou, většinou sociálně zabarvenou, a lehkým žánrem humoristickým, fejetonním a anekdotickým. Problém nové humanizace člověka, převedený do sféry čistě morální, směřování k alegorii a druhému plánu, typické střídání polohy ironie a lyrismu, to vše ukazuje znovu jak k autorovu expresionistickému východisku, tak na jeho spřízněnost s Karlem Čapkem (například v utopické společenské satíře *Črta dějepisná*).

Návrat k epice prostřednictvím utopické a fantastické prózy je u autorů, kteří vyšli z expresionismu, provázen silnou stylizací obrazu skutečnosti (především stylizací děje a postav); výrazně se odklání od prostředků starší prózy, od prostředků reprodukce a nápodoby skutečnosti, a směřuje k celkovému obrysu, k metodě vytvářející ne „podobnost“, ale „podobnoství“: jejím cílem není reprodukce „skutečného“ příběhu, ale jeho obrazný význam. Na tomto základě vzniká i osobitý typ románu — podobnoství, jaký vytváří zejména ve svém *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924) VLADISLAV VANČURA. Prostý příběh proletarizace a životního ztroskotání pekaře, jehož lidská добрota, družnost, radostná a nezištná dělnost se jeví čirým bláznovstvím ve světě ovládaném peněžními vztahy, povyšuje Vančura do podoby básnického mýtu, jehož prostřednictvím přerůstá ústřední postava v typ obecné platnosti. Základním nástrojem této stylizace je Vančurův básnický jazyk, vybudovaný jednak na moderní metafoře, jednak na vznošené, monumentalizující větné stavbě, a využívající archaizujících prvků i názorného a emotivního jazyka lidového. Jazyk není u Vančury prostředkem individualizace postav, určující je jazyk vypravěče (totožný s jazykem postav), jehož prostřednictvím se jazykový styl, především básnické pojmenování, stává „jedním z nejdůležitějších zobrazovacích prostředků, nástrojem poznání, kladeným na roveň tématu i samému příběhu“ (Pešat).

Tato úloha jazykového stylu vystupuje ještě více do popředí v protiválečném románu *Pole orná a válečná* (1925), v němž je obrazné pojmenování nadřazeno ději i postavám jako nástroj sociální obžaloby i básnické evokace nové společenské perspektivy. Vančurova záliba v elementárních životných typech, v jádře neproblematických, jejichž tragika nevyvrstává z vnitřního psychického rozlomení, nýbrž demonstruje obudnost sociální

struktury, projevila se tu v ústřední postavě venkovského proletáře; v primitivovi a polobláznu Řekovi vytváří Vančura negativní protějšek Marhoulův, jehož tragicko-groteskní osud symbolizuje nesmyslnost a hrůzu války. Jinou variantou tohoto typu navazuje na oba romány *Poslední soud* (1929) z prostředí ukrajinských vystěhovalců a pražské periferie. Znovu se v něm objevuje jak motiv utajeného zločinu, temně zabarvující celý příběh, tak rudimentární typ pudového prostáka, karpatského horala, vytrženého ze svého prostředí, který se stává žhářem ze vzdoru a silácké pýchy; současně se tu dále prohlubuje Vančurovo jazykové experimentování, zejména práce s obrazným pojmenováním, jež dává příběhu ráz tragické monumentality. Druhá poloha Vančurovy prózy, dadaistický smysl pro komiku a zejména pro jazykový humor, se uplatnila v úsměvné poetické humoresce *Rozmarné léto* (1926); po Pekaři Janu Marhoulvi je to další příklon k dějové próze, vytěžená tentokrát z maloměstského prostředí.

Obdobu Vančurova básnického podobenství o osudu prostého a čistého lidství ve světě peněžních vztahů vytvořil BENJAMIN KLIČKA v románu *Divoška Jaja* (1925). Exotika námětu, vnějškově odpovídající soudobým poetistickým tendencím — příběh africké černošky a jejího milého v evropském světě — tu umocňuje základní sociální protiklad: skutečné lidství reprezentují „divoši“ nedotčení kulturou a civilizací, svět civilizace tu naopak vystupuje ve své odlidštěné a odlidšťující podobě nestoudného vykořisťování, zvrácených morálních hodnot, znehodnocení práce i lásky. Stylizace postav, z nichž zejména negativní postavy bílých Evropanů se blíží karikatuře, lyrismus, básnický jazyk silně emotivní a obrazný sbližují tento poetický příběh s románem Vančurovým i po tvárné stránce. Expresivní jazyk charakterizuje i další román Kličkův *Brody* (1926), zejména jeho expozici, navozující těsně poválečnou atmosféru malého města s narůstajícími sociálními konflikty. Umělecky nedořešeným úsilím zachytit sociální konflikt v celé rozloze společenské struktury prostřednictvím několika dějových linií má však Kličkův román blíže k tradičnímu sociálnímu románu, k němuž ukazuje i ústřední postava rozpolceného intelektuála, který teprve hledá své životní zakotvení. Vyhrocený obraz sociálního útlu, mocenské zvůle i politických machinací, jenž se promítá zejména do negativních figur, až do karikatury jednostranně pojatých, vyúsťuje tu nakonec ve víru v kladnou humanistickou aktivitu; zosobňuje ji postava — snad nejživotnější ze všech postav románu — „anarchokomunisty“ Rysa, který na vlastní pěst vede boj proti moci na ochranu slabých a stává se tak prvním článkem v kruhu soudružství, v jehož rozšiřování vidí autor cestu ke spravedlivější společnosti.

Do blízkosti prvních románových skladeb Vančurových i Kličkových se řadí i úspěšný pokus JOSEFA KOPTY o sevřenější epický tvar, román *Hlídač č. 47* (1926). Vypráví v něm dramatický životní příběh traťového hlídače z pionýrských dob stavby železnice. Po létech osamělého života v hlídačském domku se hrdina rozhodne předstírat hluchotu, aby mohl odejít ze služby a začít nový život jako hospodský ve vsi. Ale paradoxně teprve tady, uprostřed lidí, po nichž toužil, pozná celou tíhu osamění a cizoty; předstíraná hluchota ho nejen vyřadí z normálního kontaktu s lidmi, ale navíc mu odkryje nenávist, kterou je obklopen a jejíž obětí se nakonec stane. V ústřední postavě hlídače — vojenského vysloužilce, člověka znalého světa a lidí, ale v jádře bezelstného a dětsky důvěřivého, toužícího po družnosti a laskavé shodě — vytvořil Kopta svůj lidový typ, blízký Vančurovu Janu Marhoulvi. Autor tu konfrontoval skutečnou lidskou podobu a skutečný životní příběh hlídače Františka Douši se senzační historií podvedeného manžela, vraha a zloděje — totiž s tou podobou, jakou mu dala vesnická podezřívavost, závist a zloba a v jaké nakonec jeho příběh vešel do jarmareční písně. Odhalil tak podobně jako Vančura drama prostého lidství, ubíjeného odlidštěnými sociálními vztahy. Shodně s Vančurou nalézá i Kopta některé prostředky, jimiž hlídačovu příběhu dává rysy básnického podobenství, i když mu zůstává bližší poloha jádného realistického vyprávěčství. Pro další Koptovo směřování k sevřenému epickému útvaru i pro prohlubující se vliv avantgardy na jeho tvorbu, projevující se zejména v prostředcích jazykového stylu, je příznačná složitě komponovaná pohádková groteska *Marta, Marie, Helena* (1928), balada o věrné lásce a nevěrném milém, umístěná do reality poválečného světa, konkrétně do prostředí židovských běženců a zbohatlíků, zpola reálně, zpola myticky pojatého.

Od společného generačního směřování se nejvíce vzdalují autoři, kteří hledají cestu k obnově epiky přes tradici venkovské prózy. Impresionismus a vitalistický senzualismus, z něhož vyšli a který trvale poznamenal jejich tvorbu, vnáší však do této tradice nové pojetí látky i nové tvárné prostředky. Vliv impresionismu je patrný zejména v tvorbě JOSEFA KNAPA (1900–1973). Knapova prvotina, generační román *Ztracené jaro* (1922), byla typickým ohlasem lyrické šrámkovské „historie mládí“ i generačního kultu srdce, s impresionisticky nezřetelnou konturou děje a postav. Už zde se však — třeba v podobě ještě velmi mlhavé — rýsuje Knapův ideál venkovského života, jímž se hrdina i autor distancují od své generace. Impresionistický lyrismus a sociální soucit v dobově velmi příznačné podobě charakterizují povídkovou sbírku *Píseň na samotě* (1924), ještě značně literární příběhy lidí sociálně či životně poznamenaných. Několik vyvrácených osudů, v jejichž ponurém groteskním traktování se znovu uplatnilo šrámkovské východisko i vliv severské prózy, zachytil Knap ve svazku *Zaváté šlépěje* (1929). První osobitou venkovskou prózou Knapovou s příznačným krajinným lyrismem, s výraznými typy i s tradiční tematikou selské pýchy, neústupnosti a houževnatosti a z nich vyplývajícím tragickým konfliktem, je román *Réva na zdi* (1926). Typické Knapovo téma sepětí člověka s přírodou, krajiny jako aktivního partnera člověka, předurčujícího jeho životní osudy a trvale formujícího jeho lidský profil, se objevuje poprvé v románu *Muži a hory* (1929). Z patriarchálního prostředí podhorské vesnice na Slovensku vytěžil Knap několik elementárních lidských typů, ztělesňujících moudrost země i staleté tradice; v jejich pojetí se zjevně přiblížil Vančurovi, jehož vliv je patrný i v jazyce románu. Tradiční podoba folklorního obrázku je tu spíše vnějším rámcem; vlastní rovinou románu je silný lyrismus krajiny a země, jenž je sice spojen s důvěrnou znalostí venkovské problematiky, nesměruje však k sociálnímu obrazu vesnice, ale právě k postižení osudových vztahů člověka a krajiny.

Vliv šrámkovského impresionismu (patrný hlavně v novinových črtách, jimiž na počátku dvacátých let debutoval) i Vančurova básnického stylu je východiskem také první románové práce KARLA NOVÉHO (1890–1980) *Městečko Raňkov* (1927), čerpající látku z narůstajícího sociálního kvasu na venkově na prahu první světové války. Na Vančuru upomíná rovněž prostředí malého městečka i postava pekaře zápasícího o svou existenci, jež však v kronikářském útvaru Nového, zachycujícím drobnými záběry řadu postav a jejich osudů, má jen epizodické místo. Sociální zájem autora, soustředěný k chudákům a lidem poznamenaným osudem, předznamenává tu už Nového směřování k modernímu sociálnímu románu venkovskému, jaký představuje vzápětí vydaná *Samota Křešín* (1927, 1. díl trilogie *Železný kruh*).