

DOSLOV

Jiří Wolker i v době své tvůrčí zralosti spojoval tvorbu veršem jednak s vypravěčskou prózou, jednak s dramatickými pracemi; nebývalou však měrou se k nim nyní přidružily též theoretické úvahy a kritická pojednání. Vyznačovalo se takovou mnohostranností již mladistvé údobí Wolkrova vývoje a již tehdy se v ní zračila nejen tvůrčí tížádnost, ale samo bohatství jeho nadání. Wolker jím nyní vychází zároveň vstřícně tehdejší situaci mladého literárního pokolení, nikterak sice chudého lyricky, zato dychtivě vyhlížejícího talenty ať vypravěčské, ať dramatické a spolu naléhavě pociťujícího potřebu theoretického ujasnění, které by dalo pevný směr jeho dráze. Jestliže přitom vypravěčské ani dramatické výtvořiny mladého básníka nedostihly jeho poesie co do zralosti, hodnoty a závažnosti, jestliže zpravidla utkvěly ve stadiu hledání a pokusu, podněcuje to zajisté k tím palčivějšímu stesku nad předčasným jeho odchodem, nad intencí a vlohou zcela neuskutečněnou; ale nikterak to neospravedlňuje jejich časté prezírání. Zasluhují si — spolu s jeho theoretickými a kritickými statěmi — důtklivé pozornosti již pro průkopné úsilí, kterým v nich nejednou razil cestu příštímú vývoji, nehledíc ani k tomu, že charakteristicky dokresluji autorův profil; že poskytují klíč k plnějšímu poznání jeho básnického odkazu, s nímž bývají úzce spjaty popudem, námětem i laděním; že vydávají svědectví o jednotě jeho vývoje a zároveň — přihlédneme-li k deníkovým zápiskům — i o jednotě jeho lidské a umělecké osobnosti.

Jako v poesii Jiřího Wolkra jeví se i v jeho vypravěčské próze plynulý přechod mezi mladistvými pokusy a obdobím zralosti, přibližně se začínajícím rovněž na jaře 1920. Tam i zde — v Jarním dnu — obdobné ovzduší studentských lásek, šrámkovsky cítěné probouzení jara, a povídka O Františku muzikantovi má co do pohledu i slohu nepo-

chybné předznamenání jak v Hypochondrovi, tak už v Ne-pochopeném. Ale zároveň se tu ozvou nové akcenty, vyvěrající z autorovy zkušenosti po příchodu z venku do Prahy, ze smíšených pocitů, které tam prožíval ve styku s mládím namnoze módně revolučním společensky i umělecky: od-tud v obou povídkách — i v satíře Modré s nebe — osten-ironie, nejednou paradoxně přihrocené, ať proti frázi do-mnělého společenského buřičství, ať proti póze umělecké modernosti. Zároveň se v nich zračí úsilí o kázeň a hutnost vypravěčské zkratky, zhušťující drama lidského osudu do jediné příhody. A v povídce O Františku muzikantovi za-tím přímo vrcholí ona ponorná, přerušovaná linie dosavad-ního Wolkrova vypravěčství, směřující k předmětnému a realistickému zobrazení skutečnosti, společensky typické-mu i kritickému: ne nadarmo pojal Stanislav K. Neumann právě tuto povídku do svého výboru z Wolkrova díla. Na jejím hrdinovi, poháněném nouzí a zlákaném penězi, zná-zornil Wolker tichou, nekrvavou, anonymně všednodenní tragiku zmařené schopnosti, zasutého citu, lidství do té míry otupělého, že si už ani neuvědomuje svou bídu: vy-hmátl jím typ, příznačný pro podmínky kapitalistického světa. A ztělesnil v nich typický úděl bytostí za živa po-hřbených, jenž je poté z ústředních motivů jeho básní i próz. Spolu tu našel svět, jenž je zejména pro jeho prózy nadále charakteristický, svět periferie, prostředí barů, ovzduší z pomezí nebo ze středu polosvěta: hlásil se jím k příkladu milovaného autora Bubuho z Montparnassu, Charles-Louis Philippa.

Další próza, Děti, má ještě východiskem konkrétní pří-hodu; ale tím spíš je zřejmo — také na rozdíl mezi pů-vodní a konečnou versí —, jak její postavy i výjevy Wol-ker už stylisuje do odtažitě symboliky. Spolu s dvěma ostatními — Sestrou a Chlapcem — tvoří tato rozjímavá črta trojici, kterou je zastoupena nová fáze, vlastně episo-da Wolkrovy prózy, a již z jejich názvů vysvítá, že se tu pohybujeme ve sféře týchž bytostí a vztahů jako ve Wolkro-vě poesii z Hosta do domu nebo v jeho tehdejší hře Ne-

mocnice. Necht přitom běží o parafrázi biblického výroku o těch maličkých, jejichž je království nebeské, nebo o představu dítěte, které se rodí pro spásu světa, nebo o chlapeckého syna člověka, revoltujícího ve jménu lásky k životu a lidem, — napořád se tu čistý, vroucí svět dětství a mládí jeví v odporu, nejednou ironicky zahroceném, proti starému světu dospělých, nevyřčeně souznačnému s kapitalistickým světem bez srdce, bez lásky a lidství. Nejen takovými a podobnými motivy jsou tyto prózy spřízněny s poesíí Wolkrovy knižní prvotiny, ale samým lyrismem, místy přímo jeho kadencí: podávajíť místo předmětného obrazu skutečnosti jen subjektivní zповěď a symbolickou vidinu, pohrávající nápady svévolné fantasie. Wolker tu vlastně navázal na někdejší svoji zálibu v básni prózou, arci jinak nyní laděné, blízké jak slohem, tak duchem tehdejší próze expresionistické. Abstraktnost tehdejšího básníkovy humanismu, pro nějž bylo příznačné jak opětovné oznívání křesťanského bájesloví, tak obměna proslulého hesla Komunistického manifestu — Živí všech zemí, spojte se! — obráží se v abstraktnějším rázu těchto stručných próz, v nichž se místo realistického znázornění skutečnosti setkáváme leda se stínohrou extatických představ a místo konkrétních postav jen s alegorickými typy, jejichž schematicnost neroztaví ani vroucnost autorova pathosu. Vyznívá tato epizoda Wolkrova experimentování na jaře 1921 prózou Universitní knihovna, jež rovněž vyjadřuje — tentokrát přímo se satirickou příchutí — odpor mladých, chlapeckých bytostí, zas jakoby za živa pohřbených, proti klauzuře studia; ale nadto zaujme postupem, jakým zachycuje jejich hromadný úděl a analyzuje jeho pocity. Ač je to jen ojediněle zjevný doklad toho, jak se Wolker tehdy zhlédl na unanimitu, podobá se pravdě, že jeho příklad působil pod povrchem hlouběji: že kultivoval básníkův bytostný cit družnosti, vzrůstající až v pocit lidského soubytí, jenž se v kontrastu s kletbou a hrůzou samoty opětovně pak ozývá jak ve Wolkrově poesii, tak v jeho vypravěčské próze.

Sám v ní byl za této epizody poplacen pochybným »expe-

rimentům expresionismu«, jak to později charakterisoval (KSR, 104). A syt poté lyrické subjektivnosti i ve verši, natož v próze, stojí Wolker v létě 1921 před samým problémem epiky. Je k ní poháněn touhou po předmětnosti a hlouběji — je to charakteristicky po prosinci 1920 — jednak poznáním, že si jí žádá sama doba, doba společensky revolučních hnutí, jednak zároveň vlastním bojovým aktivismem, k němuž se tehdy uvědoměle vyvíjí a jenž v epice spatřuje nejsoudnější výraz činorodého dění. Wolker pocituje její potřebu zprvu spíše ve verši nežli v próze, nicméně právě oklikou přes ni »prosekává se k epice« (LP, 32) svých balad: nejprve pro ně jsou mu »průpravou a zatěžovací zkouškou« (tamtéž) pohádky, jež tehdy píše a jež v jeho próze mají analogický význam přechodu jako báseň Svatý Kopeček v jeho poesii. Ústrojně jimi jednak navazuje na pohádkovou obrazotvornost z Hosta do domu, jednak jimi už směřuje — samým živlem mimolidských sil — právě k baladickému ovzduší. Citovým popudem přitom byla básníkova láska k dětem, zřejmá zejména za styků s malými příbuznými o prázdninách na Svatém Kopečku, kde jim hrával loutkové divadlo a vyprávíval pohádky. A tak se nově procitlá Wolkrova záliba v tomto žánru pojí s milovanými místy jeho vlastního dětství, jimž zasvětil stejnojmennou lyrickou skladbu: ne nadarmo se jak v ní, tak v první z těchto pohádek vyskytne postava knihaře Bertina, jež tam měla skutečností model.

Pohádky jsou tehdy Wolkrovi především školou samé fabulace a spolu konkrétní vypravěčské názornosti, jaké se dožaduje dětský posluchač nebo čtenář. Tak se v nich, právě v pohádkách, uskutečňuje básníkuv vědomý návrat k vypravěčskému realismu — i tady namnoze s naturalistickými prvky —, a to měrou, jakou s básníkovým společenským uvědoměním vzrůstá jeho smysl pro společenskou skutečnost, pro její třídní rozpory, pro její křivdu a bídu. Počínajíc tklivým příběhem první z těchto pohádek, kde ještě doznívá křesťanské blahoslavení chudoby a boží milosti, přímo se v nich rýsuje Wolkrův ideový vývoj, ať

na př. obměnou golgatského výkřiku »Človče, proč jsi mě opustil!«, nebo alegorickou satirou na boháčovo titánsky zpupné sebezbožnění, ať karikaturou brutálního amerického zbohatlíka nebo pointou, že jedině na světě bez bídy mohou být lidé vpravdě šťastni. Takový je »mravně sociální obsah« (LP, 32) jeho pohádek, a není-li divu, že právě v nich jsou nadále hrdiny dětské bytosti, je rovněž příznačné, že jsou to nyní výslovně chudé, opuštěné děti, a spolu: tito sirotci a nalezcenci nejenže v nich nejhůř strádají údělem křivdy a bídy, ale přitom už samy srdnatě odčínají zlo a bojují proti bezpráví. Obdobně je charakteristické, že dospělými hrdiny — v kladném smyslu — jsou tu napořád lidé pracující, zástupci zaměstnání lidsky prospěšných a společensky užitečných. Ani pohádky neznačí nový žánr u Wolkra, avšak ten tam je jeho někdejší wildovsky krasoduchý, melancholický svět vysněných králů a princezen: směřujíc nyní k lidové notě a napojena čínorodým optimismem, Wolkrova pohádka se zároveň — lze-li tak říci — odpohádkovuje, realisticky zcivilňuje, nejvíc v humorem prohráté pohádce o kominíkovi, nemluvic ani o příběhu Jonyho, jenž náleží už do jiné souvislosti. Značíte takto přechod k příštím Wolkrovu vypravěčství, předjímají tyto pohádky již také jeho ústřední motiv samoty, která staví člověka — ať už je mu kletbou nebo trestem — mimo sám život.

Na prahu poslední fáze Wolkrovy prózy zazní ten motiv již v Ildě, kterou se Wolker na podzim 1921 vrací k povídkovému útvaru, a to napoprvé příznačně příběhem z druhé ruky. Mluví-li sebekritický autor svrchu o této povídce, o její konvenčnosti, tedy pravděpodobně již pro její schema milostného trojúhelníku, nadto snad i z pocitu, že v ní nechal ležet ladem motiv, který si zasloužil ústředního místa: námět národně osvobozenského boje. Proč ho však — kromě baladického ovzduší — zlákal právě tento příběh vášně a smrti, bylo pravděpodobně to, že v jeho hrudi udeřil na někdejší strunu. Neboť ač je hrdinka výslovně uváděna v kontrast s typem, v němž si libovala dekadence,

právě jí jest příběh poplacen dusným, křečovitým, mučivým rázem milostného vztahu mezi oběma protagonisty. Vyvěrá z pocitu cizorodosti, která dělí obojí pohlaví, tedy z trýznivého pocitu nepoznatelného tajemství ženiny bytosti, její matoucí nevypočitatelnosti. Hluběji odtud plyne sužující pochybnost, zda jsme vůbec s to postihnout druhou bytost, natož ji milovat, a zda tedy naše láska není jen formou sebelásky, odsuzující nás k neprodyšné samovazbě ve vlastním já. Nuže, tím víc bije do očí, jak Wolker v této povídce, v níž nelze přeslechnout ani akcenty odporu proti pokrytectví měšťácké společnosti, již účtuje s takovými pocity: jak je překonává poznáním, že »poměr mezi mužem a ženou bude prostý a jasný, až těžiště své lásky přesunou ze svých srdcí na jiné pole«, až jim »láska nebude cílem, ale jedním z prostředků života«. Je to v jádře táž výzva »musíme se jinak milovati«, která se tehdy ozývala ať z veršů Těžké hodiny, ať z dialogů Hrobu. Opětovně se nyní vyskytují takové motivické, ano přímo slovní analogie mezi Wolkrovou mužnou poesí a prózou. Povídka Starček, v níž Wolker už zcela ztělesnil typ bytosti za živa pohřbené v zakletí samoty, neanticipovala z Balady o snu — takřka doslovně — jen ústřední její sentenci. Neboť i ten borkmanovský kmet, který se šíří bezmocnou touhou nadále se podílet na životním dění a víc: individualisticky panovačnou choutkou podmaňovat si svět a po svém jej hníst, — i ten si nakonec uvědomí, že se ho lze zmocnit jedině způsobem, jaký svět právě chce a potřebuje, t. j. jedině bojem proti křivdě a bídě po boku milionů vykořisťovaných. Jak toto poznání, tak rozhodnost, s kterou hrdina vyvozuje důsledek z vědomí, že již není s takové poslání, nebyly s hrdinovým jménem bez ironického ostnu proti básníkovi, v němž Wolker cítil typického protichůdce svých představ o mužnosti lidské i básnické, samo nebezpečí impresionistického podléhání náladám a dojmům, a tedy nebezpečí ideové vratkosti: Antonín Sova mu je očitě ztělesnil zejména tehdy, když dementoval společensky revoluční smysl svých Slok spisovatelům. Přitom Wolker

prozaik po prvé tu přímo narazil na motiv třídního boje a proletářské revolty, aniž se mu zatím ať zde, ať ještě v *Muži bez barev* stal námětem ústředním.

Neběží však jen o motivické shody mezi Wolkrovou mužnou poesí a prózou: v jeho povídkách z této doby se naporád zračí — od jejich šerosvitného ovzduší až k slovním paralelismům —, že je psal básník baladik. Sama povídka *Stařec* notně lyrickým laděním značí přitom vlastně krok nazpět na Wolkrově cestě k notě vpravdě vypravěčské; ale mezi ní a ostatními pracemi, už z roku 1922, leží básníkovy výroky, že vše ho nyní žene »spíše k prose« (LP, 63), ba dokonce, že »básně už psát neumí« (LDB, 35), — výroky, jež spolu s rozmachem k románu dokládají, jak nebývale se nyní soustřeďoval k epice prózou. Zároveň v ní, jako ve své dramatice, vědomě směřoval k »novému realismu«, ohrožován přitom dvojím nebezpečím, thesovitosti a naturalismu, zřejmým zejména v povídce *Služka*. Již původní její název *Cizinec* prozrazuje, jak se mu v jejím světoběžníkovi vyhranil typ bytosti za živa mrtvé losem samoty, z níž se hrdina hledí tentokrát vykoupit — proti *Ildě* — právě milostným citem; sama konkrétní nezdůvodněnost hrdinova údělu přispívala však nad touto povídkou k pocitu thesovitosti. A chtěl-li autor vyvážit její nebezpečí až drastickým naturalismem výjevů, jejichž přímo patologická výjimečnost jest ovšem na štíru s realistickým principem typičnosti, sám se z ní na druhé straně usvědčoval přebroušenou měrou, s jakou si nakonec po paradoxním způsobu pohrával s motivem bytosti za živa mrtvé a posmrtně živoucí. Tato záliba v metodě paradoxu, v níž se vzdělával u vzývaného kdysi Oscara Wilda, ale která arci hloub vyvěrala z Wolkrova dramatického způsobu vidění a myšlení, nejeví se jen v ražbě jeho vět. Proniká i do jeho pojetí vztahů a situací, ano do stavby celých příběhů, už předtím v povídce *Jarní den* a nyní znovu v projektovaném románu, jehož torso spolu s povídkou *O Františku muzikantovi* značí nejzávažnější plod Wolkrova vypravěčského realismu. Neboť i zde vyhmátl a spo-

lu soudil v jeho hrdinovi, nihilistickém výlupku panské třídy, celý společenský typ: typ příživníka, jenž už proto — vzpomeňme básníkovy chvály práce — je odsouzen k údělu bytosti lidsky liché a za živa mrtvé; člověka bez přátel a lásky, bez zájmu a cíle; »slepce a cizince«, jemuž život i svět zhloustejněly a zšedly. Teprve když na polární výpravě, bok po boku s ostatními členy posádky, v jejich středu — jako hrdina básně Moře — prožije na život a na smrt zápas s přírodou, teprve tehdy nabude pro něho život smyslu a svět barvitosti, paradoxně právě v končinách sněhu a ledu: takový měl být příběh a smysl nedopsaného už románu.

Ani v něm Wolker v jádře nepřekročil mez kritického realismu; ale poslední jeho dotvořená próza, Pohádka — jen podle jména — o Jonym z cirkusu, značí náповěď jeho dalšího růstu, slučujícího již realistický smysl pro společenskou skutečnost, pro její třídní rozpory a konflikty, s bojovnou ideovostí. V příběhu nalezence, odchovaného bídou a ústrkem, nejenže básník ztělesnil poznání — souběžně formulované tentokrát v theoretické úvaze — o třídní nenávisti jakožto přímo podmínce lidské důstojnosti v hrudi utištěných, ale nadto: cítí-li se jeho hrdina samým fysickým znetvořením odsouzen k vědomí liché samoty, jemuž marně dychtí uniknout ať přátelskou družbou, ať milostným citem, — překonává je právě vědomím bojovné třídní solidarity se všemi utištěnými a vykořisťovanými. Jeden z těch, kdo by kdys bývali podnětem a předmětem básníkovy soucitu, vyrůstá nyní v uvědomělého, vášnivého hlasatele vzpoury proti společenskému bezpráví — tak se tu nakonec rýsuje ideová linie Wolkrovy vypravěčské prózy. A nechť jakýkoli by byl její další vývoj, nejen motto, ale i ráz vildracovsky pojmenovaných Objevů dokazuje, že by nadále směřovala k realismu; že by nadále — v odporu proti subjektivismu — vyjadřovala básníkovu úsilí o předmětnost, v němž mu posléze ani osobní utrpení nebylo překážkou, ale jen novou pobídkou. Konkrétně se motivů a rysů příštích jeho prací lze jen dohadovat nad jejich troskami nebo plány, ať pokusu o zachycení hromadného bytí

a dění nad povídkovým fragmentem *Nákaza*, anebo obrazu krvavých společenských konfliktů nad nepojmenovanou synopsí, o níž nesnadno říci, zda je nástinem záměru vypravěčského nebo dramatického.

Již z toho, že Jiří Wolker z dramatických prací tohoto období sám uspořádal knižní soubor, je vidět, že se mu spíše pojily v celek než mnohotvárná tržiště vypravěčských próz. A je důkazem cílevědomějšího úsilí, s kterým k nim přistupoval, že již nad první aktovkou pomýšlel na jejich triptych. Přitom i tyto *Tři hry* měly předhistorii v jeho mladistvých náběžích, jejichž pohnutkou nebyla jen tížádost pokusit se i v této oblasti, ale bezpochyby sama dramatická vloha, prozrazující se posléze i v jeho baladických verších. Nových podnětů se jí dostalo po Wolkrově příchodu do Prahy, a to jednak jejím divadelním životem, poznamenaným tehdy vpádem expresionismu, jednak stykem s těmi staršími spisovateli, kteří se vyznačovali buď náruživým kultem dramatu, nebo zároveň zkušeností v jeho formě a technice. Prohlašoval-li Wolker nad svou *Nemocnicí*, že je jeho dramatickou prvotinou, zametaje tak stopy za dřívějšími pokusy, nejenže tím apeloval na shovívavost posuzovatelovu, ale nadto měl pravdu potud, že po prvé při ní snad pomýšlel na jeviště, jak patrně z její závěrečné situace, vypočtené na optický účín. Nechtě se však tato hra jakkoli liší od Wolkrových mladistvých náběhů, namnoze poplatných uctívanému kdysi příkladu Maeterlinckovu, přec na ně zároveň navazuje náladovým přísvitem rozechvívajících vzpomínek a předtuch. Jeví se tato jednota Wolkrova vývoje v samých *Třech hrách*, a to měrou, jakou navazují jedna na druhou přes svoji vzájemnou rozdílnost, v níž se zároveň odrážejí jednotlivé fáze básnickovy dráhy.

Napsána na vánoce 1920, je první z Wolkrových *Tří her* prostoupena nejen motivy, ale samým lyrismem jeho *Hosta do domu*, takže místo dialogu vpravdě dramatického je nesena melodií vroucích zpovědí nebo apotheos, jejichž věty rytmem, ba i bezděčným rýmem co chvíli připomenou

verš, až v něj přímo přecházejí. Samo štedrovečerní ovzduší této »vánoční hry«, ovzduší křesťanských legend, svátečního míru a smíru, v němž se strastiplný svět překouzluje v dětinný ráj srdce, plný rodinné shody, — nedovolilo ani zárodek dramatického konfliktu. A ani v tomto výjevu ze »života mučedníků«, tří na smrt nemocných, pobratřených svým losem, neozve se výčitka viny nebo žaloba na nezaviněný úděl, nýbrž jen pokorná odevzdanost do osudu. Ani tady není vlastně zla nebo tragiky, nýbrž jen neštěstí, které je popudem láskyplného soucítění, jen blahosladené utrpení, rovné očistě: sami se proměňující v chlapecké bytosti, prožívají ti nemocní své znovuzrození, k němuž je přes práh smrti provází láska »ve třech osobách«, charakteristická trojice mateřské něhy, milostné oddanosti a dětského citu. A není tu tedy vlastně ani smrti, jak obrazně napovídá důvtipně pojaté finale. Tato víra, která básníka neopustila ani v jeho závěti, víra v život věčný, souznačný s neutuchajícím pohybem, v němž se vždy znovu obnovuje a obrozuje, zde ještě samou láskou, — je zároveň svrchným a jednotícím motivem Wolkrových Tří her.

Druhá z nich, Hrob, o rok pozdější, má v jeho vývoji obdobný význam jako Svatý Kopeček nebo pohádky. Jako v nich o epickou notu, Wolker zde usiluje — vědom si své dosavadní »přílišné lyričnosti« (LP, 43) — o drama v pravém toho slova smyslu, chtěje si prozatím aspoň vycvičit »na tom trochu ruce« (tamtéž). Ale vyvěrá toto úsilí hloub: jako o epice analogicky mohl básník, na nějž mocně působil prosinec 1920, prohlásit i o dramatu, že sama doba je chce, doba zostřených třídních konfliktů a revolučních otřesů, která se v této jeho hře obráží nárazem protichůdných společenských zásad a sil. A spolu: v dramatu, v zápasu jeho hrdiny, hledal Wolker sourodý výraz pro lidský a ideový přerod, který právě v té době sám dramaticky prožíval od chlapeckého snění k bojovné mužnosti, od křesťanského humanismu Hosta do domu k socialistickému humanismu Těžké hodiny; ne nadarmo sem co chvíli záležají — místy zas doslovně — motivické ohlasy její ly-

riky i baladiky. A necht' zde Wolker nadále utkvívá v oblasti náboženských představ a symbolů, hrdinovou postavou se již cele přiznává k tomuto vezdejšímu světu; zároveň vyjadřuje už vědomí společenského zla, vědomí sociální bídy a křivdy, a čínorodou solidaritu s těmi, kdo jí strádají. Účtuje tu nejen — jako v Pohádce o milionáři — s nadlidsky a nelidsky titánským individualismem, jenž se stravuje sám v sobě, ale právě i s nadsmyslnou pověrou náboženskou jako pomocnicí panského útisku, hlasatelkou mocného boha mocných, která sliby nebes nebo hrozbou pekel hledí zkrotit ty, kterým se zachtělo ráje už na zemi. Zároveň však Wolker soudí — charakteristicky v postavě slepce — také vlastní minulost, její ilusionistickou a kvietistickou důvěru v boha lásky, jenž zázračně sestoupí do lidských srdcí. Neboť »člověk se musí obětovat, aby Bůh mohl spasit«, a tedy: nejen už láskyplný cit, ale i čin, láska proměněná ve skutek a práci, protože jedině jimi se člověk podílí na díle života, na jeho věčném pohybu kupředu, na jeho přerodu z nižší podoby do vyšší, — tak to staronově zní z tohoto Wolkrova »tažení proti smrti«, jehož hrdina odvážně promění hrobku v pramen života pro zástupy sužovaného lidu. Podněcován vědomím své sounáležitosti, ano svého soubytí s nimi, nedbaje hrozeb ani kleteb, přemáhaje pokušení milostné idyly a sobeckého štěstí, obětuje vlastní život, aby je zachránil od hrobu, od zmaru: právě tím vítěz i nad vlastní smrtí, ztělesňuje básníkův typ hrdinské mužnosti.

Odboj tragického hrdiny proti zákonu i »těžká hodina« jeho vnitřního zápasu; kontrast i konflikt společenských sil a světových názorů; pohnuté ovzduší války a obležení, živelní katastrofy a morové rány — tak se zračí Wolkrova cesta k dramatu v této hře, o níž sám si žertem posteskl, že si nad ní připadá málem »jako řezník«, jak je »navýsost krvavá«. (LDB, 23.) Má přitom nejeden rys a motiv styčný s tehdejší dramatikou, a to jednak s dramatikou expresionistickou — postavami pojatými jako symbolické typy; extatickým vzrušením, jež proměňuje věty ve vášnivé vý-

křiky nebo v hymnická vyznání; visionářským přísivitem »horečného snu« a spolu drásavým naturalismem davových scén, — jednak s obdivovaným Verhaerenovým Svítáním a se Zástupy F. X. Šaldy. S prvním je spřízněna samou základní situací, s oběma jak palčivou tehdy otázkou vztahu mezi jedincem a lidovým množstvím (Wolkrův lékař přitom opačně nežli Šaldův Lazar roste jako Verhaerenův rek k pocitu plnosti života nadosobního), tak patrnou tendencí k dramatu davovému. Přesto nebude sporu, že básníkův zájem posléze pohlcuje — přímo na újmu kompoziční úměrnosti — především drama ústředního hrdiny, do něhož hleděl předmětně promítnout prvky i proces vlastního přerodu. V tomto smyslu nezapře ani tato hra, dějstvující se mimo určitý čas a prostor, v podstatě lyrický rys zpola zpovědi, zpola vidiny: odtud i její ráz symbolické dramatické básně, za níž ji označoval (»drama a báseň zároveň«) sám autor, přiznáváje po této stránce její příbuznost se Zástupy, ale popíráje svoji závislost na nich (v dopise Lvu Blatnému dne 19. prosince 1921). Nicméně jak vášnivým pathosem myšlenky, tak visionářskou silou obraznosti značí Hrob relativně nejcennější kus Wolkrovy dramatiky. Hodnotil ji podobně již Julius Fučík, jenž zároveň po právu zdůraznil, že v době, kdy česká dramatika jen zrcadlila rozklad buržoasního světa, aniž z něho znala výhled a východisko (vzpomeňme Wolkrova posudku o komedii Lva Blatného Kokokodák), byli to právě oni dva, Šalda a Wolker, kdo pozitivně tvořili již z ducha nové společenské víry. Oba pak také — každý nezávisle na druhém a po svém — příznačně směřovali od symbolismu dramatické básně k slohu dramatu realistického. V tomto smyslu tedy Wolker označil obě dosavadní ze svých Tří her za »přežitek« (v dopise Jaroslavu Seifertovi dne 6. září 1922), a máje na mysli i poslední z nich, úhrnem je charakterisoval jako cestu — obdobnou té, po níž se ubíral i v próze — »od expresionismu k novému realismu« (KSR, 104): v něm posléze spatřoval jedinou metodu socialistického umění, ideového a stranicky bojovného.

Psána právě v době programového úsilí o ně, Nejvyšší oběť počítá již s lidovým hledištěm a znázorňuje konkrétní situaci přímo z revolučního boje dělnického hnutí. Wolker v ní hledí postihnout příznačné prvky a typy soudobé společenské skutečnosti: do jaké míry, vysvítá odtud, že aktovka připomene obdobné motivy pozdějšího Olbrachtova románu Anna proletářka, ať už jde o zneškodnění policejního kata revoltujících dělníků, nebo o analogii postavy Petrovy a Toníkovy, nebo o otázku intelektuálova vztahu k dělnickému hnutí. Zároveň však úzce navazuje na předchozí hru ústředním rozporem křesťanského a socialistického humanismu, příznačným pro bytost autora samého, který jej tu ztělesnil protikladem dělnicky pevného, věčného, energického Petra a inteligentsky slabošského neurasthenika Filipa. Vlastní hrdinkou konfliktu je však tentokrát žena, která, stojíc mezi oběma muži, prožívá jej mezi oddaností k revolučnímu hnutí a svou náboženskou vírou, mezi revolučním »musí se zabít« a křesťanským učením Ne-zabiješ! Prohřešujíc se proti němu a přinášejíc tak v jeho smyslu nejzazší oběť vlastní duše, uskutečňuje hrdinka básníkův příkaz, že člověk musí přemoci své já, své staré já, aby se stal tím, čeho je objektivně, společensky zapotřebí; opakuje básníkovo poznání, že »člověk musí cosi obětovat, aby život nekončil jím«, a v tomto duchu nechce naplano zaniknout spolu se starým světem, jehož bytostí se cítí přes horoucí víru v příští nového světa. Srovnávána v kuse — pro své poslání — s Dalilou, jeví se co do situace ještě spíš bliženkou biblické Judity Hebblovy; zároveň se však od ní liší způsobem, jenž je hlouběji charakteristický pro rozdíl mezi jejím básníkem a dramatikem minulého století, vyjadřujícím leč krisi individualistického pocitu životního. Neboť Wolkrova Soňa nepocituje ani výčitky nad tím, že milostně vzplanula k muži, jehož jest jí na smrt nenávidět, ani hrůzu proto, že bude matkou jeho dítěte; ale jako by ho chtěla přímo odškodnit chvílí milostného štěstí před smrtí, a zejména: nesouc jeho dítě pod srdcem, těší se vědomím, že až »k smrti nezavraždila«, a spolu nadějí, že ko-

misařovo dítě vychová k obrazu dělníka Petra. Tak se tu poznovu ozývá motiv proměny života z nižší podoby do vyšší, na které se zakládá jeho věčný pohyb kupředu, ta »nesmírná jízda«, která je »víc než štěstí«, než osobní sobecké štěstí, a jejíž apotheosou i tato hra vyznívá.

Popudem k formulaci hrdinčina vnitřního sváru byla Wolkerovi tentokrát — jak Jindřich Vodák (Symboly a jejich obsah, Čas ze dne 13. prosince 1922, str. 4—5) prstem ukázal — ruská literatura (viz i hrdinčino jméno!) teroristického podzemí, s nímž sem arci vniká i problematické ovzduší individuálního teroru. A zejména: vzhledem k tehdejším autorovým intencím tím spíše se pocituje převaha, jakou v této konverzační hře, příznačně hledící k intimní psychologii niter a vztahů, nadále má myšlenková problematika autora samého na újmu typičtějšího obrazu společenské skutečnosti, jejích podstatnějších konfliktů, které se vlastně dějstvují za kulisami. Spolu se skrovnou mírou typičnosti v tragickém pojetí ústředního konfliktu vyplynula odtud i citelná strojenost citové psychologie hrdinčiny, přebroušené ještě víc než složitost vzájemných vztahů v ústřední trojici. A kamenem úrazu byla sama situace, kdy oba diskutující muži »klíčovou dírkou ideí« — pověděno slovy Otokara Fischera (Staronoví, Národní listy ze dne 13. prosince 1922, str. 4) — přihlížejí k tomu, jak policejní komisař »jejich společnou lásku za příčinou svého odpravení smí znásilnit«. Nebyl-li si Wolker přímo konkrétně vědom takových slabin poslední ze Tří her, přece si sebekriticky — jak býval zvyklý — uvědomoval, že i ona jako obě předchozí je zatím jen bojem, aniž už je »bojem vítězným«. (LP, 66.) Proto se je zdráhal vydat v nakladatelství strany: ve všech třech sám spatřoval teprve postupnou průpravu, pro niž si — s prozíravostí sobě vlastní — volil právě rozměr aktovky.

Ideový a umělecký přerod od chlapeckého ráje srdce z Hosta do domu k bojovné mužnosti Těžké hodiny, k její socialistické nebo — tehdejším termínem pověděno — pro-

letářské poesii, prožíval Jiří Wolker nejen s dramatickým napětím, ale zároveň s nebývalou uvědomělostí, jejíž stopy se zprvu naleznou zejména v jeho korespondenci. Sám tak ztělesnil to, co pokládal za důležitý rys nového, socialistického umění; že si totiž »nad jiné svůj úkol uvědomuje a konkrétně jej vyjadřuje«. S touto uvědomělostí, v níž se konkrétně vyhranila jeho citová sympatie k »tomu, co se rodí, roste a klíčí«, staví se nyní Wolker na posici dělnické třídy, která, jak poznal, jediná »má možnost růstu«; hlásí se ke komunismu, protože »je dnes jediným poctivým, životaschopným a praktickým směrem lidského úsilí«; osvojuje si světový názor vědeckého socialismu, marx-leninské učení historického materialismu, jež mu objasňuje vývojové zákony společnosti, tedy i uměleckého tvoření, poměr mezi společenským bytím a duchovním životem. Konkrétním popudem k zamyšlení nad těmito otázkami bylo mladému básníkovi jak vítězství dělnické třídy nad kapitalismem na Rusi, tak nástup revolučního dělnického hnutí doma. A vodítkem mu přitom byly jednak úvahy i výtvořiny sovětských hlasatelů nového, socialistického umění, jež k nám rostoucí měrou pronikaly, jednak jejich obdoby a ohlasy u nás, kde nové, t. zv. proletářské umění mělo průkopníky zejména v St. K. Neumannovi a Josefu Horovi a stoupence právě v mladém pokolení.

Nuže, Jiří Wolker se jim nyní staví po bok jak svou tvůrčí praxí, tak zásadním poznáním, že »umění měšťácké odumírá« a »nastupuje umění proletářské«, jež vyrůstá, napojeno revoluční myšlenkou socialismu, ze světa a života dělnické třídy, aktivně se účastní zápasu o nový společenský řád a vyjadřuje nové, socialistické lidství. Takto konkrétně si nyní Wolker uvědomuje společenskou funkci umění, požadavek, aby umělecká tvorba byla činem nejen uměleckým, ale i společenským, aby bojovala o nový svět a spolutvořila jej. Uvědomuje si zároveň odpovědnost, která odtud plyne: opětovně si nyní vydává sebekritický počet ze své dráhy i tvorby, ujasňuje si zásady nového umění, jeho metodu i formu, jeho žádoucí vlastnosti, a to nejen

pro sebe, ale posléze i pro své druhy. Neboť cítě se účastníkem kolektivního úsilí o nové umění, pociťuje zároveň spoluodpovědnost za jeho správnou orientaci a zdárný vývoj; hlásá je a vykládá, hájí je ať polemikou, ať satirou nebo epigramem, jejichž ironický vtíp je druhou tváří jeho pathosu. Taková byla hlubší pohnutka — nejen tedy snaha »vytříbit se i na kritickém poli« (KSR, 102) —, proč tehdy soustavně píše jednak zásadní pojednání, jednak kritické stati, kde aplikuje a spolu si ověřuje vyznávané zásady, nechťsi zprvu prohlašoval, že se necítí theoretikem ani kritikem. Je zásluhou Zdeňka Nejedlého, že podnětně vystihl tuto pohnutku i vlohu svého žáka a že mu ve svém listě Var poskytl příležitost k jejímu uskutečnění. Studie a posudky o literatuře, které tam Wolker roku 1922 uveřejnil, značí jádro této jeho činnosti; dřívější hudební recenze byly jen příležitostnou epizodou právě tak jako posudky divadelní, ač ani tyto ani ony nebyly — v zásadních formulacích — bez významu.

I v nevěšdním stupni Wolkrova společenského vědění a ideového uvědomění, které se zračí v jeho theoretické vyspělosti, jest hledat vysvětlení, proč tak brzy zaujal vůdčí místo v tehdejší proletářské poesii. A spolu důvod pro to, že právě on se nemohl posléze zpronevěřit jejím zásadám a intencím. Zhuštěně je shrnul v programovém projevu Proletářské umění, kde zejména zdůraznil a zdůvodnil jeho společenskou revolučnost a bojovnou tendenci, jeho odpor jak proti individualistické výlučnosti, tak proti jakékoli metafysice, jeho realistickou konkrétnost a činorodý optimismus. Nechť byl ten projev namnoze dílem kolektivním, Wolker se v jádře znal k jeho meritě, z něhož ostatně mnohé sám formuloval už v dřívějších úvahách a recenzích, ať na př. poznání o třídním základu umění v třídní společnosti, anebo odpor proti tendenci jen zevní, proti pouhé revoluční pointě. Názorem, že proletářské umění nemá pohádkově malovat budoucnost, nýbrž konkrétně o ni bojovat, dokonce v tomto projevu polemisoval s jednou z dřívějších teorií téhož Devětsilu (s teorií »předobra-

zů« příštího socialistického života), jehož jménem nyní mluvil. A přímo přes odpor jeho čelného představitele označil životní optimismus jako závažný rys proletářského umění, a to proti romantickému dualismu, obrážejícímu rozpory kapitalistického světa pesimisticky prožívaným konfliktem mezi skutečností a snem, snem ilusivním, konkrétně neuskutečnitelným. Socialistické umění je naopak prodchnuto úsilím o »konkretní změnu konkrétna«, vírou v její možnost — odtud tedy jeho čínorodý optimismus a také jeho realismus, který však Wolker neuvádí v mechanický protiklad proti romantismu, jak právě bývalo zvykem buržoasní estetiky. Ze slov, že nové umění má vyjadřovat i to, co »by mělo být«, vysvítá, že revoluční romantismus pokládal Wolker za nezbytný rys socialistického umění. A není to zdaleka jediný důkaz, jak tvořivě promýšlel, průkopně rozvíjel a obohacoval jeho teorii u nás.

Nejpodstatnější složkou v úsilí o ně, o umění kvalitativně nové, je mu obsah, tedy revoluční socialistická ideovost. S jejího hlediska podrobuje zásadnímu soudu i ty předchozí dílčí umělecké proudy, jejichž relativní přínos nepopírá, ať už to byl unanimismus, jeho zájem o hromadný život, anebo civilisační poesie, která se průkopně zaněcovala novodobým technickým světem. Ale právě ve spojitosti s ní Wolker zdůrazňuje, že novému umění nejde především o nové objekty, nýbrž o nový pohled, a právě proti jejímu sklonu k mašinismu obdobně vyzdvihuje, že socialistickému umění jest středem zájmu člověk, poměr člověka k člověku, nové, neindividualistické lidství. Ideová zásadovost, nesrovnatelná s jakýmkoli kompromisem a oportunistem, splývá Wolkrovi s bojovnou stranickostí socialistického umění: nikoli »vnitřně svobodný«, nýbrž bezcitný, lidsky netečný je mu ten, kdo by chtěl lhostejně stát stranou v boji mezi křivdou a spravedlností o společenskou budoucnost světa. V tomto duchu nejenže účtuje s pověrou o nadstranickosti umění, o umělcově vnitřní nezávislosti, ale míří také proti oficiální humanitě, která hleděla za-

stříť třídní rozpory a de facto odzbrojit bojovníky třídního boje. A s téhož hlediska navrhuje jak t. zv. sociální umění, které bralo zavděk soucitem s oběťmi společenského zlořádu a proti němuž vztyčuje už požadavek kladného, činorodého hrdiny, tak i onu literaturu ze sklonku buržoasní epochy, která ve vztahu ke společenské skutečnosti zaujímal postoj pouhého diváka, domněle se bavícího a vpravdě nihilistického. Důsledný odpůrce relativismu, Wolker opětovně žádá na novém umění, aby jeho řeč jednoznačně zněla ano, ano — ne, ne. Stěžejním postulátem a kriteriem uměleckého tvoření, ačli nemá upadnout do eklekticismu, je mu »pevný a jasný názor na život, svět« : jak je umělec v souzvuku se společenským pokrokem ; jak opravdově a intenzivně umí prožít životní skutečnost a společenské dění ; jak statečně k nim dovede zaujmout »určité stanovisko«, a to přímo ke skutečnosti a dění své doby. Neboť uniká-li z ní, uniká ze samého života, který »vždy byl jedinou základnou každé tvorby«, a nezbytně propadá jalovému epigonství. Wolker potírá takový únik ať ke kosmickým dumám nebo do idylického zátiší, zásadně soudí jak bezkrevnou skleníkovost mladého lyrika, tak mátožnou stínohru maeterlinckovské dramatiky ; naopak pro pravdivost, plnost, typičnost, s jakou kriticky zobrazují životní, společenskou skutečnost, klade povídky M. Majerové nad literátství jejich vrstevnic.

Právě socialistické umění, jež chce být zbraní v zápase o nový společenský svět a podílet se na jeho stavbě, musí se podle Wolkra vyznačovat »úzkým sepětím s konkrétním životem«, neznajíc romantického útěku z reality, ať už k slabošským ilusím nebo k fantaskní utopii. Nejenže musí po pravdě skutečnost zobrazovat, ale chtějíc ji zároveň nově spolutvořit, musí být »navýsost konkrétní« i tehdy, když se zaněcuje snem ; jedinou jeho metodou může být realismus. K požadavkům bojovné ideovosti a realistické metody se Wolkrovi do třetice druží postulát lidovosti : konkrétně mu přitom tane na mysli — jak zřejmo z kontextu jeho vývodů — pracující lid třídně uvědomělý,

dělnická třída, její revoluční předvoj. V tomto smyslu hlásá, že socialistické umění, samozřejmě prosté jak individualistické výjimečnosti, tak subjektivistického narcismu, nesmí stát nad lidem, nýbrž »v něm, úplně v něm«; musí splynout a ztotožnit se s ním, vyjadřovat jeho život a zápas, jeho pospolitě myšlení a cítění. Nesmí však jen »mluviti o něm, ale též k němu«; má-li tedy být slyšeno »dělníkem-bojovníkem«, plyne odtud Wolkrovi další zásadní požadavek: aby bylo jasné a srozumitelné. Proto Wolker žádá na něm i kázeň a dokonalost formy, domáhá se jejího souladu s obsahem, když se za ním opožďuje; ale zároveň odsuzuje formalismus, zejména obrazovou akrobacii, kdy myšlenka roste z obrazu, ocítajíc se v područí pouhých nápadů.

Nuže, takové jsou zhruba zásady, požadavky, měřítko, jež Wolker hlásá, brání a uplatňuje ať v obecných rozpravách, nebo polemických statích, nebo kritických pojednáních. Dospívá k nim v nejužší spojitosti s vlastní tvůrčí praxí, v níž sám jim hledí býti práv a kterou sám jimi měří a váží; neváhá v jejich duchu říznout ani do vlastního masa, účtovat s vlastní minulostí, ať s jejím kultem láskyplného srdce nebo maeterlinckovské dramatiky. A dotváří se jich jak proti zásadám a hlediskům buržoasní literární theorie a kritiky, tak proti dobovým omylům samých theoretiků socialistického umění, nejen domácích, třebaže sám ještě občas podléhá těm i oněm. Na příklad ze sarkastické pointy v polemice Uč se raději satíře! nebo z rezervované zmínky o Dvořákově návratu k tylovske tradici je zřejmo, jak na Wolkrův vztah ke kulturnímu dědictví tehdy ještě působilo jednak stanovisko proletkultovské, jednak pověra modernosti; nicméně dává-li zároveň Boženu Němcovou za příklad českým spisovatelkám, rýsuje se tu již cesta, která ho zanedlouho přivede k poznání, že socialistickému umění jest navázati na klasickou tradici národního umění, lidovou a realistickou, — cesta, po níž posléze sám prakticky došel k zásadě umění socialistického obsahem a národního formou. Myslitelsky nadaný theoretik, důvtipný

a břitký polemik, jeví se Wolker v řádce zejména svých literárních posudků kritikem bystrého postřehu a zásadně na kloub jdoucích soudů, jenž uměl jak zvážit vlohu posuzovaných autorů, tak v zárodku postihnout — jak ukázala budoucnost — i nebezpečí jejich příští dráhy. Nic na tomto úhrnném hodnocení Wolkrova kritického nadání nemění ani ten onen omyl v konkrétním soudu. Byla to jen mýlka žertovné příchuti, když se v pisateli těchto řádek domníval spatřovat naději naší tehdejší lyriky; zato v posudku jak samé hry Maxima Gorkého *Na dně*, tak její inscenace Moskevskými hůř nebyl práv jedné ani druhé, nechť mu přitom šlo o vymezení zásadního stanoviska. Nedocenil především ani smysl ani hodnotu ani význam té hry, podléhaje jednak dobové záměně realismu s naturalismem, jednak apriorní, jednostranné představě o dramatickém útvaru; jestliže nadto srovnával vysoce umělecké dílo ruského klasika se Šmídovým kolportážně sentimentálním a naturalistickým rührstückem, ba dokonce mu jej dával za příklad, — zjevně tu šlo o naprosté nedorozumění.

Ale přes takové dobově podmíněné omyly a přes to, že jeho formulace pochopitelně nebyly vždy sdostatek určité a přesné, není sporu, že Jiří Wolker byl spolu se St. K. Neumannem čelným a nejpokročilejším theoretikem rodícího se socialistického umění u nás. Namnoze předstihl i své učitele měrou, jakou postihl základní principy progresivního uměleckého vývoje a předjal už stěžejní zásady socialistického realismu. Není tedy dnes pochybnosti ani o tom, že theoretické a kritické stati Jiřího Wolkra jsou vedle jeho poesie nejzávažnější složkou jeho odkazu. Podněcují nejen k politování, že předčasná smrt mu nedovolila zcela rozvinout toto nadání a poslání, jehož stopy se naleznou i ve fragmentech z dnů nemoci, ale také a zároveň k představě, kolik by si byli jeho druhové a vrstevníci uspořili bloudění, kdyby si pozorněji všímali těchto jeho prací. Po léta však přezírány jako podružná, bezmála okrajová složka jeho díla, došly pozdního docenění teprve v do-

bě, kdy se naše slovesné umění, uctívajíc v Jiřím Wolkrovi
příklad a předchůdce, vyvíjí v duchu zásad, které již on
programově hlásal a tvořivě uskutečňoval.

A. M. Piša