

Štědroňová, Eva

Prozaická tvorba Františka Khola v souvislostech české povídkové produkce po roce 1910

Bohemica litteraria. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 47-79

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117976>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Prozaická tvorba Františka Khola v souvislostech české povídkové produkce po roce 1910

Eva Štědroňová

KLÍČOVÁ SLOVA:

Novoklasicismus, novoklasicistická novela, realismus, epické modely populární beletrie, narace, František Khol.

KEY WORDS:

Neoclassicism, neoclassical short story, realism, epic models of popular fiction, narration, František Khol.

ABSTRACT:

The Prosaic Work of František Khol in the Context of Czech Short Story Production after 1910

The article focuses on the prosaic works of František Khol, an almost forgotten author who made his literary debut together with the artists of the Čapek generation. It examines Khol's belles lettres in the context of Czech short story production after 1910. For comparison, the author of the study employs two literary concepts of the period – neo-classicism, with which Khol's prose is traditionally associated (he is often referred to as a *grower* of neoclassical short stories), and the *invigorated* realism of Otakar Theer. What the author drew upon in her comparison is above all a set of certain elements of popular fiction epic models. The article contains analyses of prosaic texts studied from the perspective of narrative practices; attention is also paid to issues of genre classification, and a significant part of the interpretation deals with the component of motif and theme. An analysis of Khol's process of narration illustrates his more or less classical narrative concept, which differs from the experimental works of the Čapek brothers, or R. Weiner and F. Langer. That is why his inclusion in the context of searching neo-classicism is rather controversial. Unlike the above mentioned authors, with whom he is often listed in the same literary and historical context, Khol did not follow the path of ductile experiments, and of transformation of classical narration of model prosaic texts with philosophical overtones. Already in the early days

of his work, he formed a fairly clear idea about his prose form. Primarily, his prosaic form was purposefully designed, with a tight composition, based on the storyline, with which characters, free from the psychological complexity and analyticity, create synthetic unity. He retained this form of writing throughout his writing life.

Prozaická tvorba Františka Khola, autora literárně debutujícího s čapkovskou generací, i když byl zhruba o deset let starší (narodil se 1877, ve stejném roce jako V. Dyk, s nímž ho pojilo velké přátelství), je tradičně spojována s novoklasicismem. V akademických *Dějínách české literatury* je zařazen do kapitoly věnované próze moderny před první světovou válkou, což znamená především do stylových souvislostí s novoklasicismem, který byl v předválečném uměleckém kontextu vnímán jako účinná reakce na uvolnění formy (o Kholově próze se dokonce tvrdí, že má *nejzřetelnější novoklasicistické znaky*). Uvedení Khola, autora tří prozaických sbírek, jež vyšly v rozmezí let 1911–1916, do souvztažnosti s německými teoriemi novoklasicismu, z prozaických forem zřetelně preferujícími žánr novely, pochází od Karla Sezimy; ten ve svých kritických statích uvedl, že Khol „z pěstitelů novoklasicistické novely u nás je poměrně nejdůslednější“ (SEZIMA 1930: 138). Sezima se v rámci rozborů formy a stylu nové české prózy věnoval morfologii soudobé novely a spolu s Arnem Novákem přispěl k literárněhistorické specifikaci pojmu novoklasicismus; oba také s výrazem novoklasicismus pracují jako s klasifikačním prostředkem.

Charakteristika „nejdůslednější pěstitel novoklasicistické novely“ bude v mírně obměňované podobě přebírána i nadále a téměř vždy v souvislosti s literární tvorbou F. Khola uvedena (např. v *Lexikonu české literatury* se píše, že „tzv. novoklasicistická novela tvořila v rámci Kholovy literární aktivity úzkou, zato však nejvýraznější část“).

Sám Khol se však podobným klasifikacím bránil a popíral, že by na jeho tvorbu měly vliv novoklasicistní teorie, které do předválečné české literatury pronikaly zvláště z Německa a dovolávaly se zejména literárně estetických statí Paula Ernsta (vyšly knižně 1906 pod názvem *Der Weg zur Form*). S čapkovskou generací a jejími příslušníky, s nimiž byl propojen mnoha aktivitami i na poli organizace literárního života a vytváření předpokladů pro pronikání zejména českých drammat do zahraničí, Khol sice sdílel zájem o malé prozaické formy: povídku a novelu, do dobových diskusí o novoklasicistické novele však nevstupoval a zřejmě jej estetické a poetologické problémy ani nezajímaly. Soudě z jeho deníkových poznámek, svůj styl pokládal za výraz vlastní osobitosti a zformovaný ještě před

tím, „než k nám bylo zaneseno slovo novoklasicismus, kterým mne nízcí Sezimové, Weinerové a jiní žvanilové chtěli odbýt [...]“¹ A v jiném deníkovém zápisku čteme:

„A ještě o formě. Forma literáta má být vývojem jeho bytosti, má býti také odrazem jeho způsobu jednání v životě, odrazem jeho srdce, jeho nitra. Býti a zůstat prostým je mojí největší snahou. Nenávídím vše dělané, vše patetické, strojené. Hnuší se mi póza ať vážnosti, nebo důležitosti, či důstojnosti.“²

O čem uvedené citáty vypovídají? Předně o tom, že jejich autor byl vyznavačem *přirozenosti* v životním i literárním stylu a dobovým estetickým normám či objektivním stylovtvorným činitelům zjevně nepřičítal žádný podstatnější vliv na tvůrčí individualitu. A dále, což se zdá být důležitější, Khol už v době, kdy jeho tvorba byla kritikou poprvé analyzována a hodnocena, aby se posléze tato kritická reflexe stala základem pro její literárněhistorické zařazení, s touto klasifikací nesouhlasil, byť neveřejně, pouze formou deníkových zápisů. Faktem také zůstává, že zatímco raná tvorba bratří Čapků, R. Weinera a F. Langerera je stále interpretačně podnětná, Kholovy prózy z téhož období jsou dnes již zcela mimo badatelský zájem. I tato skutečnost vybízí k opětovnému přečtení tohoto pozapomenutého díla a k hledání odpovědi na otázku, zda literární historie, jejímž úkolem je utřídit literární produkci a najít pro ni společného jmenovatele, nepřehlédla při definitivním zařazení Khola do určitých literárněhistorických, směrových a stylových souvislostí nějakou skutečnost jenom proto, že šlo o realitu ležící mimo měřítko její tehdejší klasifikace. Myslím tím takové pojetí literární produkce, které bere v úvahu její vertikální dělení na vysokou, střední a nízkou, tudíž vychází z toho, že do literatury patří texty různorodého funkčního a hodnotového zaměření; tedy i texty, které před uměleckými ambicemi upřednostňují uspokojení čtenářských potřeb. Podívat se na Kholovu tvorbu z naznačeného úhlu pohledu může vést i k jejímu přesnějšímu umístění v synchronním dobovém kontextu. Případný posun Kholovy beletristiky do *nižších* poloh literárního života, než v jakých se dosud nacházela, by ji neměl hodnotově diskvalifikovat; spíše jejím prostřednictvím upozornit i na jiné možnosti diferenciaci poměrně rozsáhlé povídkové produkce po roce 1910, a to nejen z hlediska její charakteristiky stylové, ale také s ohledem na její intencionalitu.

1) LA PNP Praha, fond F. Khol, deníky, 1917, sešit č. 3, foliant 14–15. Uvedený citát i většina dalších jsou převzaty z diplomové práce Jindřišky Tittlové, obhájené na KČL FF UK v roce 1996.

2) LA PNP Praha, fond F. Khol, deníky, 1917, sešit č. 3, foliant 7–8.

Ostatně Kholův význam pro českou kulturu spočíval v jiných aktivitách, než byla beletristická tvorba, omezená na pouhých patnáct vydaných próz.³ Po vzniku samostatného Československa se k ní už nevrátil a naplno se věnoval organizační a podnikatelské činnosti v oblasti budování institucí domácího literárního života.

Khol je řazen do literárního kontextu předválečné moderny (bratři Čapkové, F. Langer, R. Weiner), tedy do souvislostí, pro něž bylo příznačné poměrně značné experimentální úsilí autorů, v jejichž tvorbě probíhal v rozmezí několika let prudký proces stylových proměn. Počátky jejich snah o výraznou konstrukční záměrnost lze nalézt už v *intenzivní*, byť krátké novoklasicistické *epizodě* (J. Opelík), další prohloubení v expresionistické (kuboexpresionistické) tvorbě, ve které dochází až k destrukci dosavadních žánrových a stylových podob, k rozložení tradičního epického tvaru. Podobný vývoj však u Khola nenajdeme, neboť si i v posledních pracích z roku 1916 uchoval tradiční tvarovou podobu próz svého beletristického debutu, spočívající v dějové skladbě příběhu a v realistic-ko-iluzivních vyjadřovacích prostředcích.

Z tohoto hlediska může jeho próza sloužit rovněž jako příklad takového typu literární produkce, jež se sice přidržovala standardních schémat, umožňujících komunikovat s relativně rozsáhlou vrstvou čtenářů, ale zároveň nerezignovala na hlubší postižení krize člověka ve válečné době. Kholovu tvorbu budu sledovat jednak na pozadí dvou dobových literárních konceptů – novoklasicismu a *obrozeného realismu* O. Theera – a dále se zřetelem k některým prvkům epických modelů populární beletrie.

Novoklasicismus

Nejprve se stručně věnujme onomu stylovému podnětu, od něž měl Khol potřebu se distancovat, tedy od tzv. novoklasicismu, který zřetelně, byť krátce působil v českém umění před první světovou válkou a významně zasáhl drama a prózu. V umělecké teorii i praxi byly nejvlivnější estetické teorie německých

3) Khol byl člověkem mimořádně aktivním i v nejrůznějších dobových kulturních organizacích a spolcích: byl např. jednatelem literárního odboru Umělecké besedy, ještě před válkou předsedou Spolku českých bibliofilů v Praze, členem výboru Kruhu českých spisovatelů, spoluzakladatelem Syndikátu českých spisovatelů a spolu s K. Čapkem iniciátorem Penklubu, jehož byl od roku 1925 prvním jednatelem.

novoklasicistů, především hojně čteného a citovaného Paula Ernsta. Prosazovaly tvorbu intelektuálního založení, objektivizující, orientovanou na obnovení *vypravěčského umění*, fabulačního principu, schopnosti prózy sdělovat příběh. Proti próze s impresionisticky rozvolněnou epičností požadoval novoklasicismus tvarovou kázeň, zjednodušení vypravěčské techniky, přímočaré vedené děje, soustředění na objektivní a logické rozvinutí ústředního motivu, věcné a přehledné podání pomocí úsporných, jednoduchých jazykových prostředků. V epice působily intence novoklasicismu jako vývojový protiklad k ideovým a estetickým projevům předcházejícího období: na jedné straně naturalistické závislosti na skutečnostním modelu, na straně druhé umdlené pasivní rafinovanosti a odmítavé výlučnosti dekadence. Novoklasicismus negoval rovněž samoučelný dekorativismus novoromantismu, který chtěl být opozicí naturalismu, a právě tak i náládovost a lyrismus impresionismu. Toto vyhraněné popírání se dělo ve jménu obnovy uměleckého řádu a kázně, myšlenkové a výrazové logiky.

Novoklasicismu věnoval programovou stať z ledna roku 1912 rovněž Šalda. Klasicismus definoval jako potřebu řádu a kázně, jako organizační princip životní plnosti a životního bohatství, jako činitele formujícího, překonávajícího a zvládajícího chaos a amorfnost. Z literárních druhů Šaldu nejvíce zajímalo drama, především tragédie. Dovolával se zvláště Paula Ernsta a jeho teorie dramatu, s kritickou rezervou však přijímal Ernstovy názory na prózu. Vítal obnovu „vypravovatelského umění“ (ještě po letech v úvodní poznámce ke své knize *próz Dřevoryty staré i nové*, 1935, zdůraznil, že částečný podíl na jejím vzniku měla také záměrná snaha o „obnovu umění fabulačního“, odvrát od lyrické prózy k próze vyprávěcí, která chce být, jak autor říká, výrazem čisté obraznosti předmětně dějové). V tomto smyslu je Šaldovi novoklasicismus hnutí puristické, které může pozitivně ovlivnit vývoj prózy, pokud však zůstane korektivem a nestane se scholastikou..., „forma jest koneckonců vždycky jen výrazem osobnosti a mravním prostředkem jejího růstu“, připomínal Šalda a polemizoval především s Ernstovým podceňováním románu.

Ernstova novoklasicistická formová ekonomie, jež dle *Úvahy korektivní* od Karla Čapka „zjednodušuje novelu i drama až na přímočarou a tvrdou konstrukci“ (ČAPEK 1984: 188), konvenovala Kholovým subjektivním stylovým dispozicím,⁴ vyznačujícími se slohovou *přirozeností*, tj. prostotou, účelností a vyváže-

4) Khol se zprvu orientoval na přírodní vědy, vystudoval Vysokou školu technickou v Praze (obor technická chemie, od září 1900 do října 1901 pracoval jako chemik a technický asistent v pardubickém cukrovaru, 1901/1902 se zapsal jako mimořádný student na VŠ technickou do kurzů geologie, pedologie, meteorologie a klimatologie). Ale již tehdy ho přitahovala literatura, již se mohl začít věnovat zejména od roku 1904, kdy začal pracovat v knihovně Národního muzea a jak sám později uvedl: „[...] tato nabídka mi skýtala možnost, abych uprostřed knih mohl se

ností (J. Opelík) a rovněž smyslem pro formální stránku textu, pro jeho pevnou uspořádanost. Tyto znaky se projevy už v jeho tvorbě libretistické a populárně naučné, která o několik let předcházela debutu v oblasti umělecké prózy a také novoklasicistním tendencím (libreta jsou z let 1903 a 1905). Reakce na Kholovu počáteční tvorbu však byly rozporuplné. O druhém libretu *Hjoerdis*, zpracovaném na motivy Ibsenova dramatu *Výprava Oernulfova*, které upoutalo pozornost začínajícího libretisty pevností formy a jednoduchou fabulí, F. V. Krejčí napsal, že „z mohutného díla velikého norského básníka Khol udělal výtah, hubenou kostru“ a nazval libreto „dílem mrtvě narozeným“.⁵ Na studii o Casanovovi, která vyšla v roce 1911 v Pelcově nakladatelství s názvem *Benátčana Jakuba Casanovy život a dílo*, Krejčímu zase vadilo, že v ní nebyl vylíčen také Casanovův milostný život, který je tak barvitě podán v Casanovových *Pamětech*. Proto ji označil za „pouhou kostru, jíž chybí vášnivý planoucí obsah“.⁶ Vypravovatelskou střídmost osvědčil Khol i v dalších dvou populárně naučných monografiích.⁷ Naopak F. Langer, jemuž Khol hledal v muzejních fondech materiál k dramatu *Svatý Václav*, uvedl o obou libretech, které Khol napsal pro mladého a nadějného skladatele Karla Moora, že jim „bude jednou přiznáno, že jsou vlastně našimi prvními moderními librety“ (LANGER 2003: 299).

Neméně zajímavý je i problém žánrové klasifikace Kholovy prózy. Téměř výhradně je označována jako novelistika (např. o Kholovi se v nekrolozích psalo jako o „spolubudovateli moderní české novely“ – R. Medek).⁸ Z hlediska základ-

věnovat své literární tvorbě“ (Fond F. Khol, doklady). Kholova literární tvorba se realizovala ve třech žánrech – dramatickém, populárně naučném a beletristickém. Vedle odborných článků z oblasti přírodních věd (hlavně geologie a mineralogie, historie přírodních věd a ochrany přírodních památek; vyšly v *Živě*, *Časopise Českého muzea* a *Zlaté Praze*) začal publikovat také povídky, většinou na stránkách časopisu *Lumír*.

Působení v knihovně Národního muzea mu otevřelo možnost rozsáhlého studia; zajímala ho především kulturní historie, zejména italské renesance 16. – 18. stol. Okouzlení italskou kulturní minulostí je přítomno v podtextu téměř všech jeho literárních prací, nejvýrazněji se však projevuje ve dvou: v knížce věnované Benátkám a nazvané *Město minulosti* (časopisecky vydané v roce 1908, knižně pak 1916), zvláště pak ve studii o Casanovovi. Ke casanovské problematice se Khol vrátil ještě v roce 1913, kdy se zasloužil o jednu z nejvýznamnějších edic casanovské literatury, jíž je francouzsky psaná korespondence mezi Casanovou a osvícenským filozofem (čáslavským osvícencem) J. F. Opitzem. Přičiněním Otty Picka se podařilo nalézt lipského nakladatele Kurta Wolfa, jehož zásluhou tato korespondence pod názvem *Giacomo Casanova, Correspondence avec J. F. Opitz* vyšla. Khol opatřil vydání důkladnou studií a vědeckým komentářem a stal se tak „prvním českým casanovistou zvučného evropského jména“ (J. Opelík).

- 5) KREJČÍ, F. V. „Hjoerdis.“ *Právo lidu*, roč. 14, 1905, č. 293, s. 5.
- 6) KREJČÍ, F. V. „Casanova.“ *Právo lidu*, roč. 20, 1911, č. 278, s. 9.
- 7) V muzejní knihovně získal Khol materiál také k napsání dalších dvou populárně naučných prací, z nichž jednou je monografie věnovaná lékaři, botanikovi a našemu prvnímu cestovateli do Ameriky Tadeášu Haenkemu (1761–1817; má název *Tadeáš Haenke, jeho život, dílo a listy ze zámořských krajín*).
- 8) Např. Sezima označuje za novelistické sbírky tak různorodé prozaické soubory, jako je *Osika* Fr. Šrámka, *Zlatá Venuše* F. Langer, *Tvrdošíjní iluzionisté* a *Erotické dobrodružství Nikity Ochalčuka K. Šarliha* a *Iluzionisté* F. Kholy. Povídková produkce se tak třídí především do dvou proudů. Pro první je charakteristické úsilí o renesanci „čistého“ příběhu, deklarace návaznosti na renesanční novelistiku, směřování k objektivizující strohé epičnosti a věcnosti a objektivnímu prozaickému tvaru, pro druhý expresionisticky subjektivizovaná varianta prozaické struktury

ních rysů většina Kholových próz formě novely skutečně odpovídá – nevelký rozsah, jedna dějově sevřená linie bez rozsáhlejších popisů, digresí a epizod, příčinná linearita vyprávění, komornost, vypravěčská úspornost a pointovanost; postavy, které se podstatně nevyvíjejí. Už prvních šest povídek Kholova prozaického debutu *Iluzionisté* (1911) bylo označeno za první „mondénní novely“ a jejich autor za „mondénního novelistu“, který „s ironickým úsměvem vypráví o lidských osudech“. Dobová kritika, jež shledávala v Kholově tvůrčím typu „syntézu formálního klasicisty a psychologického romantika“, kladně ohodnotila autorův tvárný zájem i tematickou novost. S novelistickým žánrovým vymezením se však v předválečném období setkáváme velmi často, a to i u próz různé strukturní formy. Je to dáno tím, že se novela vlivem německých novoklasicistních teorií stala v oblasti prozaického žánru středního rozsahu dobově preferovanou estetickou normou. A tak „uměle vytvářené napětí mezi novelou jako prestižním žánrem epické prózy, hodnotově nadřazenému méně dokonalé povídce“ (PILÁŘ 1994: 100), vedlo k nadužívání pojmu novela. Autor sám však prózy z *Iluzionistů*, na rozdíl od své druhé knížky *Rozmary lásky*, kterou opatřil podtitulem *Novely z renesance*, charakterizuje jako povídky. Činí tak opět formou podtitulů, jimiž opatřil některé prózy (Povídka z Alp, Náčrt k povídce, Epizoda); jiné žánrově specifikuje přímo v názvu, např. Pohádka o ztracené svobodě.

Novoklasicistická novela

Zvláštní pozornost si však zaslouží tzv. novoklasicistická novela, za jejíhož „nejdůslednějšího pěstitele“ byl označen právě František Khol. V tomto typu novel je představená skutečnost z větší míry prostředkem pro vyjádření osobité reflexe, má znakově nadčasovou platnost. To je zřejmé i z dobových diskusí, z nichž za pozornost stojí především názory Josefa Čapka a Arnošta Procházky. Vymezují totiž krajní póly domácí reflexe v této otázce. Činí tak v reakci na Ernestovu novelu *Vězeň*, přeloženou z podnětu J. Čapka jeho pozdější ženou Jar-

(v případě experimentální tvorby literární moderny však dochází k dynamické stylové proměně i v rámci jednoho úseku tvorby). Zejména do prvního kontextu se tak dostává řada próz typově si ne zcela podobných, z nichž mnohé se ani neshodují s obligátně uváděnými charakteristikami. Např. některé povídky Langerovy *Zlaté Venuše* nepreferují objektivní způsob vyprávění, uváděný jako konstitutivní znak novoklasicistické poetiky (*Encyklopedie literárních žánrů*, s. 520), naopak jsou vyprávěny v ich-formě, která zvyrazňuje existenciální sepětí vypravěče se světem postav.

milou Pospíšilovou a otištěnou 1912 v *Uměleckém měsíčníku*.⁹ Zmíněná novela (vyšla znovu jako závěrečná próza Reynkem přeloženého souboru Ernstových novel) představuje modifikovanou vývojovou obměnu renesanční novely (ne však boccacciovské) tíhnoucí k soustředění na tvar (na označující, zvýznamněné na úkor označovaného, empirického). Ernstovy novely mají do jisté míry modelový charakter, postavy, jejich chování, příběhy nejsou realisticky popisovány, ale utvářeny, stávají se svého druhu znaky.

Právě tuto skutečnost na novoklasicistické novele také ocenil Josef Čapek jednoduché vypravování lišící se od realistické popisnosti právě tak jako od romantizujícího lyrismu; dále vyváženost mezi „ličivými partiemi a dějem“, zvláště však schopnost sumarizovat hrdinovu niternou zkušenost prostřednictvím reflexe. Imponuje mu především právě tato možnost vyjádřit v omezeném neomezené, ve zlomku celek, zachytit ne pouhý výsek či epizodu, ale celý osud zobrazované postavy, její lidský úděl. „Tím se stává,“ píše Čapek, „že novela nepopisuje život, nýbrž znamená jej, skorem jako symbol; vždyť každá báj, která kdy v lidstvu vznikla, je jako symbol, nebo věčný obrazec života nebo některé lidské vášně. Ernstovy novely nejsou tedy jen příkladem snahy po pravdivé formě, nýbrž i dokladem návratu nového básnictví k věčné čisté činnosti bájivé, jež byla v minulém vývoji literatury nahrazována jinými cíli.“¹⁰ Důraz zde položený na znakový ráz novoklasicistické prózy poprvé zvýraznil J. Opelík konstatováním, „že novoklasicistické obrodě bájivosti porozuměl tedy Josef Čapek na pozadí dvou obecných principů nového umění: jednak jeho nepopisnosti (nenapodobivosti), jednak jeho sebereflexivnosti (nové umění se výrazně zajímalo o svou vlastní problematiku, vyvolávalo teoretické úsilí svých tvůrců)“ (OPELÍK 1980: 62–63).

Nejvýraznějším formálním znakem těchto literárních stylizací je osobité pojetí časoprostoru – časové a prostorové dimenze se rozkládají na pomezí realistické konkrétnosti a mytické neurčitosti. Právě ona neurčitost časová a prostorová dává vystoupit příběhu se vši jeho elementárností a zároveň s plasticitou a mnohoznačností, umožňuje zvýraznit neměnné platnosti univerzálních životních principů, mezi nimi především erotismu. Dalším rysem je tendence k symbolickému způsobu zobrazování, neboť právě symboličnost je v novelách tohoto typu základním prostředkem požadovaného zobecnění (niterný prožitek je objektivizován a zašifrován do symbolu). Vedle raných próz bratrů Čapků (Josefova próza *Živý plamen*, Karlova *Mezi dvěma polibky* v později vydané knize *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, 1916) a F. Langera (zejména prozaický debut *Zlatá*

9) *Umělecký měsíčník*, roč. I., 1911–1912, s. 99.

10) ČAPEK, Josef. K Ernstově novele. *Umělecký měsíčník*, roč. 1911–1912, s. 112.

Venuše) do této skupiny novel náleží i Dykův *Krysař* (tvůrčí období 1910–1911) a novela Antonína Sovy *Pankrác Budecius, kantor* (1916).

Novely, jimž věnujeme pozornost, mají poměrně složitou strukturu; řada významů se aktualizuje prostřednictvím vnitřních kompozičních postupů využívajících principů dějové, situační a psychologické gradace, paralelismu, opakování a konfrontace významů (např. paralela zašlapaných květin – mrtvých žen v *Hladu*; obětování žen v prózách *Hlad* a *Šedivý den* – nevědomého krysaře v novele *Krysař* a holky; všechny novely jsou z Langerovy *Zlaté Venuše*). Dalším rysem je sevřená kompozice, množství krátkých kapitol na sebe navazujících (např. *Krysař* 24), jiné mají cyklické kompoziční uspořádání, přičemž i principy cykličnosti mohou být různé, jak je tomu např. u dvou cyklických novel ve *Zlaté Venuši*. V případě první, nazvané *Ruce*, je principem cykličnosti řetězení, přiřazování, druhá cyklická novela *O nešťastném a šťastném umělci* je založena na chronologičnosti, na rodové posloupnosti.

Tzv. novoklasicistická novela byla tedy literární stylizací s poměrně velkou mírou artistnosti a v této podobě ani nemohla být v dobové literární tvorbě převažující prozaickou formou. Zdá se, že nejpřesnější je užití termínu *novoklasicistická novela* tam, kde s ním v určité fázi pracují sami autoři a kde se tak stává přímou součástí geneze díla a jeho výsledného tvaru (např. v části předválečné tvorby bratrů Čapků a Fr. Langera); ze vzpomínek F. Langera víme, že psaní novoklasicistických novel bylo jistou fází jejich předválečného experimentování. „Psali jsme tehdy krátké povídky, které jsme nazývali novelami, a každá z nich byla zároveň experimentem. Zkoušeli jsme na nich způsoby, jak stát nad svými výtvoři, jak je ovládat, stavět, komponovat, formovat“ (LANGER 2000: 52).

Rozmary lásky a jejich dobová aktuálnost

Z prozaické tvorby F. Khola má nejzřetelnější návaznost na tento typ novelistiky jeho druhá sbírka *Rozmary lásky* (1915), opatřená podtitulem *Novely z renesance*; také proto, že nejvíce tíhne k symbolickému a emblematickému vyjadřování. Knížka vznikla patrně z ryze osobních pohnutek; literární tvorba skýtala autorovi možnost odpoutat se od válečné reality, přenést se ve vzpomínkách do předválečného období, spojeného s pobyty v Itálii, zemi, kterou miloval. Ve válečné zimě 1916–1917 si Khol poznamenal do deníku:

„Kdy uvidím svoji druhou vlast, která je vlastně mým pravým domovem. Nešťastná česká zemi, jak smutná jsi a jak smutno je v tobě žít.“¹¹

Příběhy šesti novel (Talisman, Matka, Bratr Hyacinth, Rozmary lásky, Hluhý květ, Spravedlnost) se odehrávají v konkrétním historickém časoprostoru – čas je vymezený letopočty a příběhy lokalizovány jednak do středověké Itálie (Benátek, Janova, Florencie), ve dvou novelách do prostředí domácího, jímž je středověké pražské židovské ghetto. Tento konkrétní časoprostor má však spíše charakter pseudoautenticity, konkrétní historické období není podstatnějším významovým prvkem syžetu. Podobu novel Khol ve svých zápiscích charakterizuje jako *formu staroklasických novel* a situování děje do minulosti vysvětluje tím, že mu umožnilo vyslovit niternou problematiku:

„Volil jsem formu staroklasických novel, protože jsem v nich mohl nejlépe a nejskrytěji umístit různé intimně osobní náměty, které jsem cítil nutkání vyjádřit. Volil jsem jich proto, že při nich bylo mně nejlépe provésti odosobnění povídkového námětu, po němž jsem toužil... V prvé (novele, E. Š.) vylíčil jsem onu víru v lásku, v poslední skutečný příběh svého utrpení v muzeu a v onom bídném malíři Zenobiovi zobrazil jsem pana Zíbrta (Kholův nadřizený v ZM, E. Š.). Mohl jsem tak učinit v povídce moderní, aniž bych učinil svůj osobní vztah k fabuli průhledným? Nikoli a můj vnitřní stud, řekněme jistý druh noblesy, nedovoloval mi hlásiti se k osudům hrdinů povídek těch, ač ve skutečnosti byly ondy mými.“¹²

Od Boccacciova *Dekameronu*, který se nabízí k srovnání vzhledem ke Kholově orientaci na italské kulturněhistorické prostředí, se tyto novely liší především tím, že nejsou novelami ryze zábavného charakteru. Boccaccio svých sto „povídek aneb pohádek aneb podobenství aneb historek“, jak sám tyto novely označil, psal především se záměrem poskytnout „zábavu, radost, příjemnost“. „Jsme tady proto“, říká B. Dioneo hned první den *Dekameronu*, „abychom se obveselovali vyprávěním.“ Kholovy novely však podobnou intenci téměř vůbec nesledují. Jistý náznak lze snad nalézt v novele Rozmary lásky, po níž je sbírka pojmenovaná, kde znesvářený milenecký trojúhelník nakonec spočine ve společném přátelském svazku. Takovéto ironické podání, implikující kritický poměr autora k látce, je však spíše výjimkou. Novely mají zřetelně vážnější ambice než být jenom kratochvilným vyprávěním. Téma lásky, ústřední téma v novelistice tohoto typu, je v jednotlivých příbězích variováno a bere na sebe různé po-

11) Deníky, 1917, sešit 3, foliant 19.

12) F. Khol, LA PNP Praha, fond F. Khol, deníky, 1917, sešit č. 3, foliant 11–12.

doby – od lásky milenecké (Talisman, Rozmary lásky a Hluchý květ), přes lásku mateřskou (Matka) až po lásku k bohu (Bratr Hyacinth). Lásky milenecká však není rozehrávána na struně smyslnosti a erotické touhy (připomeňme v této souvislosti panerotismus Langerovy *Zlaté Venuše*) – důraz je položen především na aspekt citový.

V novele *Talisman* spoutal vzájemný vztah krásného, ale slepého mládence Niccola a nevzhlednou, avšak hodnou a bezelstnou dívku Marcolinu natolik pevně, že muž se vzdal opětovného nabytí zraku; jeho prohlédnutí by způsobilo odchod milované snoubenky, jež se za svůj vzhled stydí. Niccolo tak zahodí talisman, který mu umožnil vidět, což okomentuje slovy: „K čemu je mi platen zrak, připravil-li mne o Marcolinu, bez níž nemohu býti šťasten“ (KHOL 1915: 31).

Rovněž city, které rozechvívají nitra postav dalších dvou novel – *Rozmarů lásky* a *Hluchého květu* – mají daleko do erotismu, i když milenci jsou ochotni porušit ve jménu citu i pevné morální hodnoty jako je přátelství (*Rozmary lásky*) nebo čestnost (*Hluchý květ*). U lásky mateřské a lásky k bohu jde už o zcela jiné kategorie vztahů, provázané navíc s motivy sebeobětování (*Matka*) a duševních krizí (v té se nachází protagonista novely *Bratr Hyacinth*, který osciluje mezi židovskou a katolickou vírou, neschopen rozhodnout se pro jednu z nich).

Všichni, kteří jsou láskou zasaženi, prožívají duševní trýzeň. Ať už je to hrdina novely *Talisman* či matka ze stejnojmenné novely konající strastiplnou pouť k papeži. Těžká muka snáší i ústřední dvojice novely *Hluchý květ*, když jejich manželství není obdařené dítětem, které mají za povinnost předložit po dvouletém soužití židovské obci. Pocit psychického strádání zažije i Lorenzo (*Rozmary lásky*), jehož přátelství se Zenobiem je nahlodáno zájmem obou mladíků o krásnou vdovu donu Lucrezii.

Pokud dobová kritika autorovi vytýkala, že přílišným lpěním na *novoklasicistickém novelistickém modelu* ubral svým postavám mnohé z psychologické motivace a značně zúžil prostor pro postižení nitra svých osudem zkoušeným postav, měla pravdu jen zčásti. Věcně byla kritika jistě správná; antipsychologismus postav, absence psychologické složitosti a analytičnosti v utváření postavy byl však jeden z autorových vyjadřovacích stereotypů a s vědomým dodržováním určitých estetických zásad to nemělo mnoho společného. Kholovy tvůrčí možnosti i limity se projeví zvláště u novel ze středověkého pražského ghetta, např. při postižení procesu dvojího odpadlictví, kterým prochází hrdina novely *Bratr Hyacinth*. Schematizující podání většiny postav (nejvíce nápadné je to u prostoduchých milenců z *Talisanu*) má však na druhé straně i svůj významový efekt – vede k jisté míře idealizace. A tato idealizace ve spojení se

zázračnými motivy (motivы víry, iracionality, mysticismu) a typizujícími emblémy (talisman, inspirující vyprávěný příběh a vypravěčovu obraznost) posouvá některé novely k **žánru legendy**. Ten je v jistém smyslu s žánrem novely spřízněn a tematicky i kompozičně vykazuje některé novelistické rysy. Jako legendu vymezuje vnitřní příběh i vypravěč v rámci novely *Talisman*. Legendistické prvky v Kholových novelách lze spatřit v přítomnosti zázračné události z oblasti náboženské, jako je boží zjevení či zázrak. Nejzřetelnější je to v novele *Matka*. Její hrdinka, již mateřská láska vedla k sebeobětování, protože jen tak mohla uchránit syna před božím hněvem, vykazuje i některé rysy příznačné pro postavy mučednic v legendách. Zatímco v úvodních dvou novelách je motiv víry prvkem syžetu, v *Bratru Hyacinthovi* je mu určena hlavní role při tvorbě zápletky.

Židovský mladík Benjamin, jehož kněžské jméno je bratr Hyacinth, je fascinován velkolepostí katolických obřadů natolik, že konvertuje. Stává se bigotním věřícím, avšak vzpomínky na dětství naleptávají jeho víru v Ježíše Krista. A tak podléhá jednou hypnotizující působivosti katolických obřadů, podruhé patriarchálnímu kouzlu vzpomínek na židovskou mladost, hodnotí stav, do něhož se dostal, slovy: „Jako vrak na moři, bloudící mezi dvěma břehy, jichž nemůže dosáhnouti, tak vrávorám i já mezi dvěma vírami, poháněn touhou po jediné velké a pravé víře, která by byla božská a lidská současně.“ Ani Jehova, ani Ježíš ho nevyslyšeli a on umírá se zvláštním přáním na rtech: k branám Židovského města je nesen řádovými bratry a do hrobu vedle mrtvé milenky Ley je uložen židovskými mládenci (KHOL 1915: 87–88).

Motiv víry, tradičně provázaný s motivy zázraků, tajemství a mystických zjevení, slouží i k složitější významové výstavbě textu; příběhy už nejsou rozvíjeny pouze v rovině děje, ale mají hlubší skrytou významovou rovinu.

Zvláštní postavení v souboru má poslední novela, o níž Khol ve svých zápiscích uvedl, že „v ní vylíčil skutečný příběh svého utrpení v muzeu“. Novela je nazvaná *Spravedlnost* a vedle subjektivní polohy obsahuje i mravoučné poučení týkající se umělecké etiky, tedy má do jisté míry charakter novely programní. Autorovou projekcí je florentský malíř Francesco, který má namalovat fresku s tématem umučení svatého Šebestiána, obraz, který tajně pojal jako svůj portrét (zatímco v lučišnicích, kteří strílejí do nahého a k stromu připoutaného mučedníka chtěl zobrazit svoje nepřátele, především malíře, který úskoky získal všechny zakázky ve městě a jenž také nechá zničit i Francescovy fresky). Na této próze je pozoruhodná zejména skutečnost, že se zde autor obrací k výtvarné sféře, a to nejen volbou hrdiny, ale především využitím biblického námětu umučení sv. Šebestiána, tématu, který v českém malířství sloužil ke zdůraznění „exi-

stenciálních a krizových stavů moderního umělce“. Takto je také pojat v jednom z nejvýznamnějších kuboexpresionistických obrazů, v Umučení sv. Šebestiána B. Kubišty (1912), v obraze, který je pokládán za malířův skrytý autoportrét a o němž Jan Zrzavý prohlásil: „Ten obraz je symbol jeho života: mučedník moderní doby, nepochopením a nouzí pronásledovaný umělec“ (SRP 1994: 66). Tady se Khol stýká s dobovým uměleckým kontextem, do nějž je tradičně řazen, patrně mnohem úžeji než volbou novelistického tvaru, souvisí s ním výběrem a pojetím tématu i ideovým vyznění prózy v duchu panteismu, s vyzněním, které koresponduje s dobovým směřováním moderny k nenáboženskému světovému názoru, k hledání transcendence bez Boha.

Po malířově příchodu do domu Galilea Galileie, který malíři postupně odkrývá mechanismy přírody a celého vesmíru, se mu dostane poučení o projevu božství v každé jednotlivé části přírody.

Autor v této novele pracuje také s pseudoautenticitou – jedním z rysů poetiky literární sebereflexe, když do příběhu zapojuje historicky reálnou osobu – Galilea Galileie. Zřetelnou intencí těchto novel je zvýraznění křesťanského základu života a kultury, které má nepochybně i svou dobově aktuální platnost. V těchto novelách se tak kříží dvě funkce – vyprávěcí a poučná ve smyslu křesťanských myšlenek a morálního poučení.

Theerův obrozený realismus

Když Arne Novák v *Přehledných dějinách literatury české* charakterizuje předválečné „snahy o kázeň povídkové formy“, pozastavuje se nad tím, že *novoklasičtí novotáři předváleční* hledající své vzory v cizině, „neuvědomili si ani, že mnohé jejich zásady a požadavky předjali na samém prahu své dráhy příslušníci generace přímo předchozí, hlavně Jar. Hilbert a Ot. Theer“ (NOVÁK 1996: 1056). Zejména s druhým jmenovaným, O. Theerem, a jeho konceptem obnovení epiky se v mnohém stýká i prozaické zaměření F. Khola.¹³ Oběma autorům je společná realistická orientace a iluzívnost jako převažující zobrazovací princip. Oba také námětově čerpají ze současného života, i když akcenty v jejich tvorbě jsou různé. Ještě než se dostaneme k těmto odlišnostem, připomeňme krátce Theerovy

13) THEER, Otakar. „K psychologii nejmladších“, *Lumír* XXIX, 1900/01, č. 27, s. 328.

reformní snahy na poli české prózy, doprovázené i literárněkritickou činností a prozaickou tvorbou.¹⁴

Theerovy představy o základních cílech českého literárního vývoje, které teoreticky zformuloval v přednášce v Umělecké besedě a publikoval 1901 v *Lumíru* pod názvem *K psychologii nejmladších*, se tehdy nesly ve znamení obrození realistické prózy, dokonce sociálního románu. Theer píše „o rozhodném obratu, který nastává právě v přítomné době, kdy mladí berou chladné péro prozatěra, aby se pokusili zachytit již nejen nitro své, ale i nitro cizích. Chtějí, aby jejich umění odráželo v sobě celé proudění života, vracejí se od umění individualistického k objektivizujícímu, od jedince k mase, od poezie k próze“.¹⁵ Psychologismus a lyrismus měl být nahrazen dějovou dynamikou, příběhem, zasazeným do určitého sociálního prostředí: tematicky se měla próza orientovat na prostředí městské, zejména pražské; za závažný úkol českých autorů, zvláště mladých, považoval Theer sociální román, jímž ovšem mínil román společenský, a kvalitní fejetonistickou novelu. Vzor pro českou prózu spatřoval ve francouzském románu a novele, především v Balzacově *Lidské komedii*, které věnoval i svou disertační práci.¹⁶

Theera zajímaly zvláště společenské vztahy, zajímala ho především postava jako základní složka tématu a dále prostředí a jeho vliv na utváření lidských povah a osudů (podobně jako tomu bylo u Maupassanta).¹⁷ Theer ve své koncep-

14) Charakteristiku Theerovy prózy obsahuje pozoruhodná předmluva Milana Suchomela k jeho úspěšnému odeonskému výboru z Theerovy literární tvorby *Hořká idyla* (1980).

15) THEER Otakar. „K psychologii nejmladších“, *Lumír* XXIX, 1900/01, č. 27, s. 328.

16) V souvislosti s reformním úsilím a prozaickou tvorbou O. Theera byl v české literatuře zmiňován jako novelista zvláště Guy de Maupassanta.

17) Zájem o postavu je zřejmý i z Theerovy balzacovské studie, jejíž vlastní jádro tvoří rozbor *Lidské komedie* a analýza jejich hlavních postav. Právě v těchto souvislostech Theer dokazuje, že balzacovský realismus není popisný a že Balzac není pouhým registrujícím pozorovatelem věcí zvnějšku (Theer zkoumá např. úlohu zla a význam ženy v Balzacově světě, charakterizuje jeho politický a sociální konzervativismus), neboť podstatnou roli v jeho zpodobování skutečnosti hraje i stylizace. „Theerovo pojetí realismu,“ uvádí Jan Pospíšil ve studii věnované Theerově snaze po emancipaci od dekadence, „které se utváří v jeho kritických projevech během prvních let po přelomu století, je založeno na dvojitým vztahu umění a skutečnosti, resp. života. Prvním z nich je chápání umění jako „iluze skutečnosti“ a druhým je chápání umění jako „zmnožení života“ POSPÍŠIL, Jan. „Theerovy koncepce síly jako pokusy o emancipaci od dekadence“, in *Docela i sborník: Jiřímu Brabčovi k narozeninám*. Ed. Jan Pospíšil, Praha, Univerzita Karlova v Praze–Nakladatelství Karolinum 2004, s. 63.

Umělec tedy pozoruje život, zároveň jej však prostřednictvím imaginace stylizuje. I v českém prostředí sledoval Theer se zájmem prózu, která překonávala empiricky založený popisný realismus a hledala nová řešení, která by jí umožnila být umělecky vnímavou k otázkám provázejícím moderního člověka na počátku dvacátého století – odtud např. trvalá pozornost věnovaná románům T. Novákové. V jejím díle sleduje především způsob, jímž autorka objevuje nové možnosti realistického románu; odmítá romaneskní šablony a od vnějšího, jevového zachycení venkovského života směřuje k postižení jeho vnitřních problémů a ideových konfliktů, k formulaci subjektivního pocitu, který má současně hodnotu objektivního poznání.

ci vychází z vědomí realismu jako omezující metody, která zná pouze výsledné stavy, tedy z latentní polemiky především s dobovým žánrovým realismem.

Modely populární beletrie

Vraťme se však ke Kholovým prózám ze soudobého života, sebraným do dvou svazků, z nichž první má název *Iluzionisté* (1911) a byl to autorův debut v oblasti umělecké prózy, druhý (v pořadí však třetí) povídkový triptych *Zrcadlo v baru* vyšel 1916, tedy rok po *Rozmarch lásky*. Prózy vyrůstají z tradic realistické povídky a ze tří složek, utvářejících tematický základ epiky, rozvíjejí především děj; dějová složka je posílena hned prvními větami povídek, majících vesměs situační začátky.¹⁸

Z tematického hlediska Kholovy prózy souzní s dobovým literárním kontextem, v němž je od konce 19. století téma ztracených iluzí trvale přítomné, avšak pojetím tohoto námětu, jeho literárním ztvárněním i významy, jež zprostředkovává v literární výpovědi, se od dosavadní tradice v mnohém odlišují.

Oblast milostných vztahů včetně odhalení sexuální podstaty lásky byla tematicky zpracována už v řadě próz z počátku století, např. F. Šrámkem, F. Gellnerem, S. K. Neumannem, později I. Olbrachtem aj., ale vždy byla součástí širší protispolečenské revolty (pokrytecká morálka) a vyhraněně hodnotící vztah k životu byl podložen i subjektivním osobním prožitkem. V těchto prózách je však impresionistický záznam psychických stavů a dějů, dojmů a nálad, stejně jako expresivita autorova hodnotícího postoje k vyhoceným konfliktním situacím důležitější než dějová stavba nebo objektivní povahokresba. Tito autoři také viděli v povídkovém žánru nejpříhodnější tvar pro psychologickou analýzu, bez níž jako nástroje introspekce mohli jen stěží postihnout vnitřní svět postavy.

I když O. Theer měl na rozdíl od uvedených autorů jiné představy o funkci prozaického žánru, i v jeho případě byl milostný prožitek, nebo přesněji prožitek milostného rozčarování, nedílnou částí sféry existenciální a byl spojen s tragickým životním pocitem, všeobecně vystupňovaným zvláště v předválečném období. Právě v Theerových prózách jsou milostné vztahy prostoupeny zničujícími vášněmi a deziluze je převládajícím životním pocitem, ať už se zabarvením

18) F. Khol Theerovu tvorbu, jak dokládá korespondence z pozůstalosti, sledoval s přátelským porozuměním.

tragickým, komickým, smutně ironickým či groteskním. Z tohoto základního prožitku Theerových hrdinů vyrůstají pocity erotického a životního pesimismu ústící do nihilismu.

U jiných autorů je prostřednictvím milostných vztahů aktualizována především problematika mravně společenská. V Dykových povídkách ze souboru *Píseň o vrbě* je erotika „zbavena smyslnosti, protože akcent je položen na mravní povinnost, na nutnost oběti ve jménu povinnosti“ (MED 1988: 142). Mravní problematika je dominující i v raných prózách B. Benešové, pro niž je epická linie důležitá jenom potud, pokud umožňuje rozehrát charakter postav a příběh je pro ni především prostředkem pro vyjádření společenské kritiky a mravního postoje, je uměleckou výpovědí s výrazným etickým podtextem. Velmi výrazné a významově diferencované je téma lásky také ve společné i samostatné práci bratrů Čapků.

Pro Khola však vlastní ztvárnění soukromých témat není prostředkem k obsáhlejší výpovědi a „problematiky lidské existence se dotýkají podstatně jednodušeji a přímočařeji“ (MOCNÁ, PETERKA 2004: 502). Právě uvedená jednoduchost a přímočarost ve ztvárnění tématu je jedním ze znaků literatury tíhnoucí k populárnímu pólu literární slovesnosti a zejména první sbírka *Iluzionisté* z roku 1911 je v některých prvcích shodná s epickými modely populární beletrie. Dodejme ale, že je to shoda pouze částečná a nebyla zřejmě ani autorovým záměrem; přesto však můžeme konstatovat, že některé stylové postupy příznačné pro populární beletrii užívá a někde je dokonce zřetelná vědomá hra s jejími schémata a konvencemi. Vedle milostných vztahů se ale u Khola rovněž prosazovaly takové aspekty příběhu, které odrážejí společenské poměry či proměny životního stylu. Promítají se zejména do střetu moderní doby, jejímiž nositeli jsou Kholovi světáčtí hrdinové, s přízemní maloměstskou realitou. Např. při vnímání prózy *Kouzlo lékárny U Zlatého anděla* se zdá být z hlediska dnešní konkretizace zajímavějším dějovým prvkem konflikt nově příchozího lékaře Gersona s šosáckou idyličností alpského městečka než milostné problémy lékárnického praktikanta Jeníka. Do protikladu jsou postaveny jak způsob chování a vystupování („tichá a diskrétní umírněnost“ proti „hlučné a okázalé bodrosti“), jiný způsob oblékání, přirozená zbožnost proti náboženské bigotnosti apod., tak i nesrovnatelně vyšší úroveň odborná; i ta je významným prvkem střetu starého světa s novým. Zejména v prózách své prvotiny Khol aspiroval na zpodobení určitého sociálního a profesního prostředí, zejména lékařského, ale také fenoménu moderního *světáctví*. Znalost světa a dovednost si ho užívat, zkušenost a sebejistota, rysy příznačné pro tento jev, mají v Kholově literární výpovědi dvojí významovou konkretizaci. Vedle jejich problematického

působení v rovině milostných vztahů, tedy ve sféře privátní, mají naproti tomu v oblasti společenské svůj podíl na osvobození člověka z provinčních konvencí a předsudků.

Schematizující pojetí postav

Příznačným rysem literatury, která se primárně zaměřuje především na komunikaci se čtenářem, bývá zjednodušení postav až do podoby blízké archetypálním modelům. Rovněž vztahy mezi postavami i dějové situace v Kholových prózách nezřídka odkazují ke dvěma archetypálním modelům – donjuanskému a donquijotskému.¹⁹ V Kholově próze realistického půdorysu (pozadí našich úvah tvoří stále Theerův obrozený realismus) však archetypičnost ztrácí svoji podstatnou kvalitu, tj. schopnost vypovídat o určitých obecně lidských problémech, neboť historická určitost má za důsledek jisté interpretační posuny výchozího mýtu či může být dokonce projevem demytizace. V tomto momentu tkví jedna z příčin jednoduchosti a příliš snadné čitelnosti Kholových postav. Jsou jimi především muži-erotikové, jak byli nejen protagonisté próz, ale i tvůrci jejich literární podoby dobově nazýváni, a to i v kritických textech.²⁰ Škála mužů-erotiků není v Kholových prózách nikterak bohatá a odkazuje k autorovu pojednání o erotismu v předmluvě jeho casanovské studie, která vyšla v témže roce jako *Iluzionisté*. Uvedené pojednání svědčí o tom, že toto téma zajímalo Khola i v obecné rovině. Načrtává zde psychologii erotismu a demonstruje ji na dvou protikladných typech milovníků: Donu Juanovi a Donu Quijotovi. Casanovu umísťuje mezi tyto dva póly, jako typ muže, který ovládá umění žít, avšak součástí jeho dobrodružné povahy je i velká dávka rytířství. Kavalířstvím italského dobrodruha, onoho svůdníka s morálkou, jak Khol zdůrazňoval, však neobdařil žádnou ze svých postav; patrně proto, že ho nenalézal ani v dobové realitě, z níž především čerpal

19) Archetypy postav, zvláště ženských, se vracely do literatury i v novoklasicistické novele. Tam ovšem staticčnost postav souvisí s jejich osudovou předurčeností, s tím, že nadosobní řád přijímají jako danost. I když jsou však většinou pasivními zajatci osudu, tento stav bytí si uvědomují, svoji životní situaci reflektují (A. Procházka *tyto reflexivní pasáže*, obvykle umístěné v závěru, nazval „*zaklínacími formulemi*“, do nichž protagonisté próz shrnují „*svoji tristní existenci*“). V jejich nitru je stále přítomno zneklidňující tázání, co ze svého života mohou ovlivnit a co je určeno už před jejich zrozením (jedna z Ernstových povídek nese v tomto směru příznačný název *Pročpak jen lidé žijí!*).

20) Např. Karel Sezima v roce 1911 píše: „Máme již, pravda, dav erotiků v domácím písemnictví, ale málokterý je tak harmonicky vyvinut, tak jemného zoru, horkého dechu a pevné ruky, jako František Langer ve svém debutu“ (SEZIMA 1930: 122).

inspiraci. U hrdinů próz převažují buď vlastnosti donjuanovské (jedna z postav svůj postoj k ženám, lásce i okolnímu světu vyjadřuje slovy: „Životní boj nezná sentimentality. Největším nepřítelem člověka jsou jeho city“), nebo vlastnosti donquijotské. Přímým odkazem k zmiňované studii je např. závěrečná povídka Historie letních nocí s podtitulem Smutná láska Dona Juana. Kholovy hrdiny, z hlediska sociální typologie příslušníky tzv. střední či vyšší střední vrstvy, jako je lékař, lékárník a mladý praktikant (Kouzlo lékárny U Zlatého anděla), hráč hazardních her (Hráči), architekt a malíř (Manekýn), obchodníci, advokáti apod. většinou charakterizují, a to je další podobnost s postupy v populární literatuře, základní emoce, jako je láska, nenávist, strach, smutek, avšak nijak nelomené do odstínů. Vášeň milostná či hráčská (vášeň milostná se v povídce Hráči střetne s vášnivou zálibou v karetní hře) je v autorových prózách literárně zajímavým tématem, postrádá však onu osudovou dimenzi, která je s estetickou aktualizací obou výše uvedených modelů či mýtů spojena.

Možnost vyjádřit tragický či zásadní zvrát v existenci jedinice prostřednictvím významově exponovaného tematického prvku zůstala například nevyužita v případě **motivu hry a hráčství**, hojně zastoupenému nejen v literatuře, ale i v předválečném výtvarném umění (Filla, Kubišta, Procházka a Pittermann). Námět hráčů přerůstá v umění této doby svůj běžný významový smysl a stává se výrazem vnitřního neklidu moderního člověka. Tohoto zvýznamnění je však dosaženo pouze tehdy, když je téma zbaveno žánrových prvků a původní motivický podnět je rozveden do podoby osudového střetnutí. Dvojí postup využití tohoto motivu, vedoucí i k rozdílné efektivitě jeho zužitkování, lze demonstrovat na dvou prózách – Hráči O. Theera a Hráčích F. Khola majících podtitul Z nalezených zápisků. Theerova próza, rozsahem o více než polovinu menší než novela Kholova, se odehrává na malé dějové ploše rychlíkového kupé. Proti tomu v Kholově próze jsou jednotlivé segmenty děje spojeny s různými místy jihočeských lázní, přičemž prostorem zásadních dějových momentů je pokoj lázeňského hotelu a hráčský pavilon, tedy místa zvýrazňující tendenci k žánrové charakteristice příběhu včetně uchopení tématu, odpovídajícímu tradiční literární konvenci. Obě prózy mají formu osobní výpovědi vypravěčových vzpomínek. Zatímco v první je zachována objektivní epičnost, neboť vypravěč je pouze svědkem dění a nijak nestrhuje na sebe pozornost, Kholův vypravěč je sám protagonistou příběhu, je realizován v podobě hlavní postavy, takže vyprávění má subjektivně zúženou perspektivu a vypravěč usměrňuje příběh a i jeho významy. Theerova próza se odvíjí chronologicky, je dostředivě komponovaná, má dramatický spád, ostře pointovaný tvar a omezené množství postav, z nichž klíčové jsou dvě: Hráč a „rozkošná pohyblivá Pařížanka,

jejíž celý zjev nenechával nikoho z nás v pochybnostech, do které kategorie žen máme neznámou zařadit“ (THEER 1980: 47).

U Khola je kompozice retrospektivní – čtenář sleduje příběh ve zpětném pohledu od závěru k počátečním motivům, ze vzpomínek vypravěče, který se v lázeňském pokoji zotavuje z následků automobilové havárie. Takže už od počátku ví, že všechno nakonec dobře dopadne.

V Theerově próze krásná Pařížanka vnesla do kupé horečnou atmosféru hráčské a milostné vášně, v jejichž přízračné perspektivě se vzrušení postav přelévá v zmatený a divoký vír rukou i myšlenek, v atmosféru reality a ireálna:

„Rychlík pádil kupředu a my v něm, jakoby bez rozumu, beze smyslu pro cokoliv jiného než oněch tré osudných karet, které se na nás svůdně smály, a ženy, usmívající se ještě vábivěji. Takové chvíle zdají se okamžikem u věčností zároveň“ (THEER 1980: 51).

V Kholově próze následuje jedna vášně druhou, ale postupně. Nejprve je vypravěč zasažen setkáním s tajemnou krásnou Julií Borskou a prudce se stupňující milostná náklonnost vrcholí v mdlobách, do nichž hrdina upadne před dveřmi pokoje své lásky. Stačí však, aby náhodně objevil skupinu mužů oplývajících zálibou v karetní hře a tu pocítil, že „stará má vášně, karty, ubrala mnoho sil mé lásce k Julii“. Nakonec se mu milovanou dívku podaří získat, ač pro ni téměř obětuje život v troskách havarovaného automobilu.

Strhující tempo Theerovy prózy směřuje k tragickému vyústění a končí obrazem krásné neznámé objímající mrtvolu sebevraha.

V druhé próze i navzdory dějovým zvrátům, o nichž však vzhledem k zvolené retrospektivě víme, že přes zdánlivou dramatickост nebudou mít tragické vyústění, spějí události k šťastnému konci – pojednanému téměř v duchu stylizačních schémat Červené knihovny včetně uplatnění tak příznakového prvku tohoto žánru, jakým jsou *rudá ústa*:

„Neboť když jsem přestál těžkou krizi a poprvé jsem otevřel oči při vědomí, uzřel jsem Julii nad sebou. Byla v tváři pobledlá, ale její ústa byla rudá a vřelá. Sklonila se nade mnou zcela nízko a řekla: Lež klidně, jsem u tebe a nikdy tě neopustím. Její rudá ústa, jež řekla tato slova, mne uzdravila“ (KHOL 1911: 80).

Obě prózy, byť vycházejí z téhož motivického podnětu, nejsou však odlišné jen vyústěním, ale i modelací syžetu, orientovanou právě k tomuto vyústění. V Theerově povídce je veškeré dění soustředěno do jednoho ohniska, vnější re-

alita je zamlžena a má téměř snovou podobu – podzimní den byl „chladný a zcloněný ranními mlhami, které nedopouštěly žádného rozhledu“. Řada motivických prvků (např. i „rychlík pádící kupředu“) zvýrazňuje stupňující se vnitřní neklid, *podivné rozčilení, horečku hry*, která „zavířila [...] v krvi jako nákazou“, zvýrazňuje intenzitu hráčské náruživosti, zvláště však zvýrazňuje tragický rozměr představeného dění, který naproti tomu Kholova povídka zcela postrádá

Hráč patří mezi ty Theerovy prózy (dalšími jsou zvláště povídky Žhářka, Karla, Mateřský stud a Hořká idyla), v nichž se nejvýrazněji projevil vliv francouzské novely, především Maupassantovy, která, jak už bylo řečeno, spolu s Balzacovým románem měla sloužit jako vzor domácímu prozaickému úsilí. A. M. Píša v theerovské monografii charakterizoval tyto souvislosti takto:

„Základní zkušeností životní deziluze řadí se Theer k typu flaubertovskému, z jehož představitelů blíží se nejvíce k Maupassantovi svým pohledem na lásku a ženu, pocitem lidské samoty, ironií k měšťáckému prostředí, ale i diskretní shovívavostí [...] Na Maupassanta upomíná i povídková technika Theerova, jež usiluje do sevřeného prostoru zhuštiti celý osudový obsah, libuje si v ostře výrazných a typických situacích a miluje střídmost podání i výrazu“ (PÍŠA 1928: 155).

Maupassantova próza budila obdiv soudobých českých autorů zvláště narativní technikou, jež na jedné straně vede k navození postoje nezaopatného, objektivního vypravěčství, na straně druhé však ponechává prostor pro postižení intimní sféry lidského života.²¹ A především – i přes komorní perspektivu je výpověď těchto novel nadčasová, neboť vydává svědectví o lidském údělu v jeho komplikované celistvosti. A opět se stýkáme s poetikou novoklasicismu, neboť i tyto novely vyrůstají z tradice francouzského klasicismu. Tento typ novel však u Khola najdeme jen stěží. Syžety jeho próz mají zjednodušující konstrukce a postavy jsou předváděny přímočaře, tedy co nejčitelněji, často v jednoduchých polaritách krása – ošklivost, dobro – zlo. Z hlediska čtenářské recepce je vnímání usnadněné už tím, že fyziognomie postavy je často velmi výmluvná a vypovídá mnohé i o stavu nitra. Této polaritě bývá využito např. při představení nesourodých manželských dvojic, z nichž ženská část páru se záhy stane objektem milostné touhy některého z Kholových hrdinů; ospravedlnění takovýchto mimomanželských milostných aktivit poskytuje právě existence ženina nesympatického mužského protějšku:

„Měl-li muž ve svém zjevu něco nesympatického, ba odporného, byla žena jej doprovázející za to tím

21) První vlna zájmu o jeho dílo proběhla právě na počátku století. V posledních letech před první světovou válkou, 1909–1913, také vyšel soustavný překlad Maupassantových sebraných spisů ve 24 svazcích.

krásnější, ba přímo okouzující. Měla něžnou, jemně bílou, téměř průsvitnou pleť, kterou pronikala teplá červeň mladé její krve, temně modré oči a bohatý, krásný plavý, avšak spíše do popelava přecházející vlas, jenž tvořil velký a těžký uzel na její něžné hlavě“ (KHOL 1911: 161).

Schematizujícímu pojetí mužských postav odpovídají i obdobně koncipované ženské protějšky, doplňující základní fabulační schéma většiny Kholových próz ze soudobého života, jímž je dvojí podoba milostného vztahu – lásky jako vášně a lásky jako citu, která tvoří i osudové dilema hrdinů Kholových próz.

S konstrukcí postavy bez podstatnějšího vnitřního vývoje souvisí i užití přímých charakteristik s četnými hodnotícími prvky, jimiž se také čtenáři nabízí klíč k interpretaci daného textu. Takto jednoznačně jsou např. charakterizováni protagonisté prózy *Kouzlo lékárny U Zlatého anděla*: paní Marta je *krásná*, lékárníkův praktikant Jeník je *naivní*, starosta je *širokoplecí sedlák a kramář v modré zástěře*, místní farář je *nadutý* a má *zlý výraz ve tváři*, učitel je *nesympatický* a paní správcová *hloupá*.

Důsledkem schematizace postav je také důraz kladený na vnější atributy, u žen zvláště na exteriér. V zachycení vzhledu ženských postav se Khol inspiroval italským kulturněhistorickým prostředím, a to jak obdobím renesančním, tak i soudobým. Většina Kholových hrdinek má zlatavou barvu vlasů, příznačnou pro ranou renesanci. Obraz benátské ženy období cinquecenta připomíná hrdinka *Historie letních nocí*, ženské postavy z povídek *Manekýn* a *Hráči* se zase blíží svou vizáží současným ženským jižanským typům (temné vlasy, krásně tvarované obočí, temperament, vášnivost apod.). Prostřednictvím přímých charakteristik zvláště ženských postav jsou v syžetu aktualizovány i motivy intimních poloh milostného vztahu:

„Byla to vdova krasavice, venkovská Messalina, se smyslnými nenasytými rty a mandlovitými černými zraky, a tak nezkrotná, že se pošmistr často o její lásku musil dělit s čeledíny a hochy ze statků celého okolí“ (IBID.: 39–40).

Milostné příběhy, jejichž významným prvkem byla erotika, nebyly v české literatuře ničím novým, naopak v ní už dávno zdomácněly; rozvíjel se dokonce žánr erotické oddechové četby.²² Pro tento typ literatury, za jehož nejvýznamnějšího představitele je pokládán Václav Hladík, byly příznačné určité stylové postupy, schémata a konvence, jež uměl Khol dovedně využít. Byla to např. zá-

22) D. Mocná uvádí, že „secesní erotické básnění dosáhlo svého kulminačního bodu těsně před výbuchem první světové války“ (MOCNÁ 1999: 236).

liba v luxusním dámském prádle.²³ V novele Kouzlo lékárny U Zlatého anděla krásná paní Marta sváděla svého bratrance, lékárnického praktikanta tím, „že otevírala skříně a prádelníky, a vytahovala jemné krajkové kalhotky s hedvábnými stužkami i batistové košilky plné drahocenných krajek a vložek. Přitom dávala mu přivonět k jemným voňavkám, kterými byly napuštěny, a tvářila se, jakoby ani nepozorovala rozčilení, které lomcovalo mladým mužem, stojícím vedle ní“ (IBID.: 15).

Na jiném místě se dočteme, že „nechal ji samotnou se svlékati a neprosil ani, jak to činili jiní, aby sňala svou krásnou, krajkami bohatě zdobenou košilku, jejímiž dekorativními otvory prosvítal alabastr jejího těla a dva krásné, bělostné prsy, hrdě vyklenuté jako perlonosné lastury“ (IBID.: 105).

Stylové konvence dobové erotické literatury umí Khol navíc i lehce ironizovat:

„Chtěla býti překvapována, drážděna, uváděna do nenadálých radostí, chtěla, abych užil obrazu novel, píti perlicí šumivé víno požitků, kdežto to, co jí podáváno, bylo solidní sice, snad i zdravotní, ale nesmírně jednotvárné stolní víno lásky“ (IBID.: 18).

Atributy tzv. erotické literatury se však v Kholových prózách zdaleka neprezentovaly v tak okázalé podobě, jak tomu bylo v případě románů a povídek Václava Hladíka. Khol si byl umělosti tohoto literárního světa dobře vědom,²⁴ a proto je prostředí jeho próz méně okázalé a daleko přístupnější čtenářské představitosti – maloměstsky žijící alpský městys, osamělá a skoro banální všednost jihočeského lázeňského městečka, provinční české maloměsto a venkov.

Rozdílů mezi Hladíkovými a Kholovými prózami je však více. V Kholových povídkách jsou milostné vztahy přirozenou součástí života, ne pouze jeho pikantním okořeněním, sex není spojen s cynismem, ale s citovou vazbou. Hned ale dodejme, že autor připouští v milostných vztazích i přiměřenou dávku pragmatismu, věcný a racionální přístup k citovým záležitostem, který např. nechybí hrdinovi povídky Hráči; ten se uchyluje do lázní, aby obnovil síly, jež pozbyl ve víru hráčských a milostných vášní, avšak nevynechá žádnou příležitost k navázání bližšího vztahu s lázeňskými pacientkami, což ještě okomentuje slovy:

23) IBID.

24) V této souvislosti D. Moldanová uvádí: „Umělost Hladíkova světa ještě výrazněji pojmenoval František Khol, který ho označil za básníka pražské plutokracie a konstatoval ironický fakt, že na jeho pohřeb přišla vedle přátel i řada Hladíkových literárních odpůrců, ale ze sféry, již zasvětil své literární dílo, ze světa podnikatelů a horních deseti tisíc, nepřišel nikdo“ (MOLDANOVÁ 1993: 41).

„V lásce je to se mnou také takové. Vidím krásnou ženu a přál bych si ji milovat a býti od ní milován. Někdy se mě to podaří, častěji ovšem ne. To mne však nezničí. Jsem hráčem i v lásce“ (IBID.: 65).

Svět Kholových próz, na rozdíl od umělého a v českém prostředí neexistujícího světa tzv. vysoké společnosti Hladíkových románů, byl světem v základních charakteristikách odpovídajícím realitě, tedy i milostná vzplanutí se odehrávala bez patosu a bombastičnosti velkých vášní a rozčarování nemusela vždy končit tragicky.

Skutečnost, že Kholovo zpracování tématu ztracených iluzí příliš neodpovídalo domácí tradici literárního ztvárnění tohoto tématu, z jiného úhlu potvrdil i A. Macek, když upozornil na nesoulad mezi titulem a obsahem, který postrádá příznačný, tj. existenciální rozměr tématu:

„Je ku podivu, jaké někdy vkládají spisovatelé jiné intence do knih, než jak kniha pak působí. V tomto případě utkvěl autor z neznámé příčiny na slově ‚iluzionisté‘, kdož ví, co se domníval tímto názvem vyjádřiti, ale jeho novely působí pravým opakem“ (MACEK 1911: 5).

Pojetí prostředí

V koncepci Theerova *obrozeného realismu* byl kladen důraz na realistické zachycení dobového prostředí. U Khola je tento moment poměrně výrazný, ale souvisí spíše s fenoménem světáctví, který vstupuje do próz prostřednictvím zkušených a sebejistých hrdinů a vnáší do nich řadu motivů ze soudobého společenského života. Z nich je utvářen obraz životního stylu vyšší středostavovské společenské vrstvy (jízda autem a veslování na jezeře, tenis, karetní hry, dobré víno a doutníky; spřízněnost duší se pak demonstrovala četbou Dostojevského *Idiota*). Především tato podoba dobového života a životního stylu zůstává asi dnes nejzajímavějším prvkem Kholových próz. Součástí tohoto obrazu je i pečlivě zachycené profesní prostředí, zejména lékařské, které v prvních prózách převládá (lázně, lékárna, lékařská ordinace apod.). V jedné povídce je to popis dvou operačních sálů, jehož součástí je i informace týkající se operačních stolů „nejmodernějšího sklapovacího systému“; a téměř profesionálně je zachycen chirurgický zákrok (Kouzlo lékárny U Zlatého anděla). Obdobná pozornost je věnována i detailům malířského a stavitelského umění (Manekýn) a chování hráče hazardních her (Hráči).

Na druhé straně však prostředí, byť místy i detailně vymezeno jednotlivostmi materiální povahy, nestává se významuplným elementem líčení. Je to zřejmé zvláště na poměrně rozsáhlých popisech ve dvou prózách z triptychu *Zrcadlo v baru*, jejichž děj je situován do Itálie. Popisy italského prostředí, topograficky přesné, se stopami autorových předválečných pobytů v Itálii (např. osobní zkušenosti s kvalitou pohostinských služeb atd.), nasvědčují tomu, že do próz přecházela řada zápisů z Kholových osobních deníků a že se občas prolínal zájem populárně naučný s intencí fabulační. Obraz prostředí je tak sice barvitý, ale víceméně nezávislý na ději. Jeho charakter je mnohdy dokumentární, typický pro žánr cestopisu. Autor zjevně sleduje spíše věrné napodobení skutečnosti než vytváření prostoru ve smyslu kategorie propojené s příběhem a mající i svůj aspekt existenciální, jenž spočívá ve spoluúčasti subjektu na jeho vytváření. Patrně proto také děje svých posledních dvou próz lokalizuje do lázeňských městeček v severní Itálii, míst, která sám dobře znal. Např. do lázeňského městečka Nervi poblíž Janova:

„Vyjžděli vysokou serpentinou do výše na Monte Fino... Pod nimi leželo Rapallo, úhledné a výstavné, síť vil uprostřed kvetoucích zahrad. O kus dále leželo Santa Margherita di Ligure, větší a výstavnější svými budovami a malým přístavem, kdežto na protější straně zálivu, v plném světle zapadajícího slunce, stálo malé Zoagli a bílé, pohádkově vyhlížející Chiavari. Malý dopravní parník odrážel právě od přístavního mostu rapalského a plul rychle směrem ku Chiavari. Dvě plachetní lodice, bílé a čisté, šinuly se pomalu po modré hladině moře“ (KHOL 1916: 53–54).

Khol je italským prostředím natolik zaujat, že se součástí jeho popisů stávají i praktické rady týkající se pohostinských služeb, adresované středostavovské klientele. Neváhá se rozepsat o „dobrém italském hostinci pro střední třídy, v němž se dostanou dobře upravené snídaně a obědy s nezbytnými spaghetti-mi, makarony, risottem, pečení připravenou na rožni, méně chutnými saláty a zeleninou, zato však velmi dobrým domácím vínem a nedbalou sice, ale dosti čistou obsluhou“ (IBID.: 124–125).

Aktivním protagonistou se prostředí stává pouze v jednom případě, v povídce *Zrcadlo v baru*, jejíž děj je situovaný do Prahy a barové místnosti kabaretu s názvem *U sedmi čertů*. Právě v této barové místnosti jako by se zrcadlila i povaha města, kterou hrdina prózy barman Josef řečený Amerikán vnímá jako nepřátelskou. Z letmých konfrontací s Amerikou je patrné, nakolik vnímá Prahu jako provinční město, které v něm ještě stupňuje pocit osamocení a melancholie. Tady prostředí spoluvytváří atmosféru a má „estetickou funkci ve smyslu tvorby

dalších významů syžetové situace“ (LEDERBUCHOVÁ 2001: 255). A je očividné, jak je autorův vztah k Praze oproti italskému prostředí výrazně negativní. Připomeňme na tomto místě Kholův zápisek, už jednou citovaný, v němž nazývá Itálii „svým pravým domovem“. Proměna přístupu k líčení prostředí souvisí také s funkcí, kterou v této próze barový prostor jako místo děje znamená. Představuje zrcadlo nastavené skutečnosti, svět reálný i svět zdání a klamných iluzí, místo lidské komunikace, ale i místo osamocení a vnitřního pohroužení do sebe.

Aranžmá barové místnosti jako dějiště klíčových momentů prózy připomíná Manetův obraz *Bar ve Folies-Bergère*, jež P. Wittlich charakterizuje takto:

„[...] na obraze se rozvíjí zvláštní děj. Suzon je zobrazena frontálně, což podporuje typické Manetovo plošné pojetí obrazu. Za ní je však umístěno velké zrcadlo, v němž se odráží to, co je před ní a vlastně za divákem. Suzon se nedívá do sálu, nebo lépe řečeno nevnímá ho. Je jakoby „mimo sebe“. V zrcadle je navíc vidět nejen dav diváků na protějším balkóně sálu a Suzon zezadu, ale i muže v cylindru, který stojí před ní a snad ji oslovuje. Ten muž však není divák obrazu, protože na to je příliš velký a zcela mimo pravděpodobný úhel odrazu v zrcadle. Tak se vlastně do obrazu aktuální reality vkládá ještě druhý obraz, souvisící spíše s mentální představou zobrazované osoby.

Téma obrazu může být přečteno také jako kontrast mezi jedincem a davem, mezi realitou života a iluzorním životem davu a pak ještě radikálněji jako symbol odcizení nebo pomíjivosti života... Melancholie, která se tak dostala do obrazu, má však především poetický rozměr“ (WITTLICH 1987: 16).

Aranžmá barové místnosti z Kholovy povídky je podobné Manetovu plátnu. Barman Josef sedí před *nálevným stolem* a na rozdíl od Suzon z Manetova obrazu pozoruje v zrcadle zavěšeném nad barovým pultem barovou místnost. Zrcadlo, umístěné nad barovým pultem, představuje významný fatální objekt (Hodrová je charakterizuje jako *fatální věc par excellence*, s nímž je od dob romantismu spjata téma identity – svět je prezentován jako prostor obrazů a iluzivnosti, „odráží svět, který neexistuje, či lépe, který existuje **jinak**, skýtá možnost jiného světa a vstupu postavy do něj“ (HODROVÁ 2000: 732–733). I v této próze je ďábelským nástrojem zdání, skrze nějž Josef uvěřil v lásku, vysnil si milovanou bytost do podoby, jaká ve skutečnosti neexistovala. Proto také rozstřílí zrcadlo s jejím obrazem, zabíjí svoji představu namísto reálné bytosti. A právě tento kontrast mezi realitou života a jeho iluzivní podobou je vlastním tématem prózy Zrcadlo v baru.

Prozaický triptych *Zrcadlo v baru*

Opakovaně bylo uvedeno, že Khol je řazen do literárního kontextu předválečné moderny, tedy do souvislosti s tvorbou bratrů Čapků, R. Weinera a F. Langerera. V době, kdy Khol píše své poslední publikované prózy zařazené do knížky *Zrcadlo v baru* (1916), jsou již zmínění autoři zcela v prostoru expresionistických poetik. Také Khol cítí potřebu hledat nové možnosti literární stylizace a nalézá je v aktualizaci určitých textových souvislostí, tedy v intertextualitě. Zatímco J. a K. Čapkové, teď už každý samostatně, Weiner a do jisté míry i F. Langer (jeho prózy si však i nadále udržují poměrně silnou dějovou složku) redukuje časoprostorové určenosti a směřují k totální redukci tradičních epických struktur, Khol naopak své epice vytváří bohatý kulturně historický kontext.²⁵ I on hledá nové prostředky k významově vrstevnatější literární výpovědi o lidském osudu, tak zproblematizovaném a znejistěném válečnými událostmi – odkazy k jiným textům, jež začleňuje do textů svých, významovými vazbami k jiným uměleckým kontextům. Oproti metodě přenášení děje do nitra postav a transformace vnějšího prostoru v prostor vnitřní, příznačné pro prózy modernistické, Khol postupuje cestou rozšiřování literárního kontextu a aktualizace jeho určitých významů.

Z tematického hlediska jsou Kholovy poslední tři povídky obdobné předcházejícím, jsou zaměřené na milostné vztahy poznamenané vášní a milostným opojením. Avšak nazírání na lidské bytí postrádá onu nekomplikovanost a jednoduhost, jimiž se vyznačovaly předcházející prózy, zejména novely z *Rozmarů lásky*, a je poznamenáno bolestnou nejistotou lidské existence podléhající hře osudových sil. Také postavy se proměňují. Oproti beletristickému debutu *Iluzionisté*, jehož protagonisté se vcelku úspěšně vymaňují z milostných iluzí, jsou hrdinové posledních tří próz zařazených do *Zrcadla v baru* nejednoznační, postrádají pevné obrysy, nejsou schopni vyrovnat se s milostnými problémy a odolat pocitu viny. Všichni končí tragicky: umírají nebo ztrácejí rozum. Hrdina povídky Spona se zastřelí, barman Josef ze *Zrcadla v baru* končí v ústavu pro duševně choré, milenecká dvojice z prózy *Gina* zemře, protože se nedoveďe vnitřně vyrovnat se svým proviněním.

25) Prozaický triptych *Zrcadlo v baru* (1916), jehož některé texty byly psány už na počátku války, vznikl zhruba ve stejném období jako samostatné prozaické soubory bratrů Čapků – *Boží muka* Karla (povídky vznikaly vesměs v roce 1916, mimo toto období *Utkvění času* (1913) a *Historie beze slova*), a *Leliem* (1917) Josefa Čapka; rovněž řada próz z Langerovy druhé knížky *Snílci a vrahové*.

K významové vrstevnatosti příběhů, jejichž způsob vyprávění si i nadále zachovává realistický půdorys a konkrétní časoprostorové ukotvení (dvě povídky se odehrávají v předválečné Itálii a jedna v Praze), přispívají zejména symboly, aluze, prostředky psychologické introspekce a lyrismus. Zatímco pro autora *Božích muk*, řečeno slovy Marie Mravcové, „není skutečnost předmětem věrné reprodukce, ale intelektuální a lyrické reflexe“ (MRAVCOVÁ 1999), pro Khola skutečnost předmětem reprodukce zůstává. Současně jí však dodává náročnou složitost subjektivní perspektivy, aby docílil mnohoznačnosti výpovědi. Užívá k tomu prostředků, jež v předcházejících prózách nenajdeme – mott a fatálních předmětů ve funkci symbolů.

Na vytváření další *vnitřní* roviny příběhů se významně podílejí zejména motta, jimiž jsou novely uvozeny a která také vymezují literární kontext, k němuž se Kholovy prózy ideově a citově vztahují.

Mottem novely Spona jsou verše z druhé scény prvního jednání hry německého romantika Grabbeho *Don Juan und Faust* (1829, č. 1934): „Es Kommt die Stunde, / Wo dir der Donna Anna Busennadel /Weit mehr verschliesst, als dir die Welt kann geben!“

V Grabbeho dramatu je postaven do protikladu mýtus juanovský a faustovský, představující kontrast mezi životní plností a duchovní askezí. V tomto dramatu jsou také reflektovány dobové diskuse týkající se sensualismu a spiritualismu – smyslný a po požitcích se ženoucí Juan hledá svoje životní naplnění v pozemském životě, zatímco spirituální a přemítavý Faust v transcendenci. Grabbeho postavy se promítají i do Kholovy novely a vytvářejí paralelu k trojici hlavních protagonistů, jimiž jsou český malíř Balán a ruský *nihilista* Stolkin. Třetí z trojice je *andělsky čistá* krásná Anna, Balánova dětská láska z Prahy, kterou malíř po letech náhodně potká v malém italském lázeňském městě. Motivy Grabbeho tragédie jsou v textu nejrůzněji zpřítomňovány – Stolkin, jenž je ztělesněním faustovského mýtu, předčítá z Grabbeho tragédie ostatním dvěma postavám, Balánovi se zase v podivném snu zjevuje uvedená trojice v situacích podobných scénám Grabbeho hry. V textu je i několik k symbolům směřujících motivů, konotačně aktivních, jako jsou bílé kamélie a plachetnice na moři, a nechybí ani dekadentní stylizace typu: „Kamelie Stolkinovy byly jemné a delikátní a mřely brzy po jeho odchodu“ (KHOL 1916: 63). Prostřednictvím různých intertextových spojů se zvýrazňuje hlavní téma prózy, jímž je dvojí osudová volba – volba mezi láskou jako citem, či láskou jako vášní. Totéž je variováno i v povídce Gina (1914), uvozené citátem ze Solóná: „Střež se rozkoše, neboť rozkoš je matkou bolesti.“ Jedna z reforem athénské státníka a básníka bylo zavedení volnosti odkazu a zcizování majetku u lidí bezdětných, kteří byli až

do té doby omezení rodovými a rodinnými vlastnickými právy. Symbolem těchto vlastnických práv je v Kholově próze pás cudnosti, jímž spoutává svoji ženu Ginu italský právník Torini, musí-li na delší dobu odcestovat.

Nejbohatší významový kontext má Zrcadlo v baru. Je uvedeno mottem z *Filozofie rozkoše* J. Péladana: „Milovaný předmět má vlastnost zrcadla, v němž se promítá neviditelné s viditelným“; a tímto citátem také vstupuje do prózy klíčový prvek dekadentní estetiky – femme fatale, projevující se jako osudová síla ničící muže a zvětšující neodolatelnou moc pohlaví. Výrazem této je i základní Péladanova teze o sexu: „Muž loutkou ženy, žena loutkou ďábla.“

Citátem z Péladana ovšem tato z dnešního pohledu téměř postmoderní inspirace minulými poetikami – dekadencí a symbolismem – nekončí. Khol jde ještě hlouběji do minulosti a z romantismu přebírá některé motivy, z nichž jsou utvářeny obě hlavní postavy – barman Josef a krásná zpěvačka španělských písní Sylva. Těmito motivy jsou Sylvina záhadná minulost a dále prvky tajemství, iracionality a vnitřního neklidu obou protagonistů – přicházejí z dalek, jež navozují pocit něčeho neznámého. U mužské postavy je akcentována i lehká vykořeněnost člověka bez zázemí, cizince ve městě, s nímž se nedovede sžít. Ve všech třech prózách hrají významnou roli také fatální předměty, které jsou i symboly jejich tragicky končících životů. Jsou jimi onyxová spona (Spona) a již zmíněné zrcadlo (Zrcadlo v baru) a pás cudnosti (Gina).

Do Kholových posledních próz vstupuje i psychologie – pozornost je věnována také lidskému nitru, zmítanému vášněmi a rozpory; vyprávění se místy pohybuje na hranici vnější a vnitřní perspektivy a užívá vnitřní fokalizace, vyprávění přes vědomí postavy.

Rámcování jako kompoziční princip

V Kholových novelách se rovněž setkáváme s jedním ze znaků formální stylizace povídkového či novelistického tvaru, často se vyskytujícím v prózách počátku dvacátého století. Je jím rámcování, a to v podobě rámce jako navození a motivace jediného vyprávění. Jedná se o zprostředkované vyprávění, v němž vypravěč prvního rámcového tématu zprostředkovává vyprávění, které dříve slyšel a otevírá tak možnost pro jeho uplatnění jako vnitřního příběhu rámce.

Rámcování vedle zprostředkovanosti vyprávění má i své specifické funkce. Polarity mezi rámcem a epickým příběhem je využito jednak k hodnotovému odlišení silné a barvitě minulosti od banální a fádní přítomnosti, jednak k zpřítomnění vlastního aktu vyprávění (v modernistických prózách F. Langerera a bratrů Čapků se tímto způsobem demonstruje také jeden z klíčových znaků sebereflexivity prózy, její literárnosti, utvořenosti). Takovou funkci má úvod k rozvinutí příběhu v novele *Talisman (Rozmary lásky)*, příběhu obestřenému osobními vzpomínkami k předmětu, jež rozehrál vypravěčovu obraznost a inspiroval vyprávěný příběh. Vypravěče, pobývajícího v Benátkách v roce 1908, upoutá poprsí plačícího muže a ženy umístěné na raně renesančním paláci. V průběhu svého pobytu se snaží odhalit historii této budovy, především však *záhadné tajemství plačících soch*. Nenalezaje žádných dokumentárních zpráv, sám stvoří příběh, který by se pojil s palácem, „*tak ostře kontrastujícím se zoufalou ubohostí dnešního života, v něm vegetujícím*“, a jak se zdůrazňuje, „*stvořená legenda není ani dokumentární, ani historickou, je to pouhý výtvar fantazie*“ (KHOL 1915: 9). Podobně je využito dichotomie rámcového a vloženého příběhu, napětí mezi hrou a skutečností, v osobitém povídkovém triptychu z Langerovy druhé prozaické knihy *Snílci a vrahové*. Rámcování však mělo patrně ještě jinou důležitou funkci – zastřít autostylizační znaky vyprávěných příběhů, těch příběhů, jejichž hrdina je jakousi maskou autorského „já“. Zprostředkovanost vlastního příběhu úvodním rámcem, jehož vypravěč jen „dává dál“, co „slyšel“ (LEDERBUCHOVÁ 2001: 268), má navodit postoj nezaujatého, objektivního pozorovatele, jenž se subjektivními prožitky hrdiny vnitřního příběhu, vyprávěného formou osobní výpovědi, nemá nic společného. Tento postup užívá v některých povídkách např. i O. Theer, jak si toho povšiml A. M. Píša, který to nazval „oblíbenou Theerovou formou přítelova vyprávění“ (PÍŠA 1928: 167). Takto je zprostředkovaná narace v poslední próze Kholova beletristického debutu *Iluzionistů* – v povídce *Historie letních nocí*, i v novele *Hluchý květ z Rozmarů lásky*.

V první próze se zprostředkovává milostný příběh s tragickým zakončením, v druhé téma, jež autor podrobuje skryté kritice. Tady postavě náležející rámci, již je šlechtic Jan Malovec z Malovic, při náhodném setkání v hostinci, prostředí velmi často využívaném pro vyprávění příběhů, vypoví svůj tragický úděl žid Samuel Doktor, příběh, v němž zaznívá obžaloba krutých, někdy až nesmyslných zákonů středověké židovské obce, podle nichž manželství, které není do dvou let obdařeno dítětem, je považováno za neplatné.

Rámcem jsou uvedeny i dvě povídky z Kholova třetího souboru *Zrcadlo v baru* – Spona a Gina. Spona je koncipována jako vyprávění zemřelého malíře N. Jeho

sebevražda, zdánlivě bezpříčinná a nepochopitelná událost, je objasněna vnitřním příběhem, který je součástí malířovy závěti. V povídce Gina jde dokonce o náznak dvojí zprostředkovanosti vyprávění:

„Příběh, který chci tuto vyprávěti, slyšel jsem v nedávných dnech. Vyprávěl mně jej muž, který mnoho viděl a mnoho prožil a jenž, jak sám řekl, byl nepřímým svědkem celé této události. Sděloval jej jako historii přítelovu. Možná však, že byl on sám hlavním účastníkem jejím. Kdož to ví? Nepátral jsem po tom a nechci po tom pátrati“ (KHOL 1916: 115).

Zdá se, že rámcová kompozice byla v prózách počátku dvacátého století, podobně jako symbol, objektivizačním prostředkem, tj. prostředkem, jímž se od-poutávala pozornost od autorského subjektu tím, že příběhy tematicky odkazující k autorovi vydávala za příběhy někoho třetího, aby tak próza mohla dostat svým předsevzetím, tj. především odpoutání se od autorského „já“ a navození postoje nezaujatého, objektivního vypravěčství.

Jak už jsme uvedli, Khol na rozdíl od autorů, s nimiž je obvykle dáván do literárněhistorických souvislostí, nešel cestou tvárných experimentů, cestou transformace klasického narativu v modelové prózy s filozofickým podtextem, jak tomu bylo v případě bratrů Čapků, R. Weinerja, ale také F. Langeru. Už v počátcích si vytvořil poměrně jasnou a přesnou představu o formě své prózy; tj. především prózy účelně konstruované, kompozičně sevřené, postavené na ději, s nimiž postavy, oproštěné od psychologické složitosti a analytičnosti, tvoří syntetický celek. A tuto podobu si uchoval po celou dobu své spisovatelské životní epizody.

Prozaická knížka *Zrcadlo v baru* byla posledním Kholovým literárním počinem. V roce 1915 přešel do činohry ND, kde působil v různých funkcích až do roku 1925 (byl lektorem a poté dramaturgem po Otokaru Fischerovi, v roce 1918, po odchodu J. Kvapila na ministerstvo školství a národní osvěty, byl jmenován ředitelem činohry, kde byl v roce 1920 vystřídán K. H. Hilarem, jako dramaturg 1925 F. Götzem).

Vraťme se však k východisku naší úvahy, k otázce, jaká je vlastně situovanost Kholovy prózy v dobovém literárním kontextu a jaké jsou z dnešního pohledu možnosti její čtenářské recepce a konkretizace. Základními stylovými parametry je tato próza nepochybně součástí novoklasicistických tendencí, i když Kholova *pěstiteľská činnost* v této oblasti byla rozhodně skromnější, než se uvádí v literárněhistorických příručkách. Když se však zaměříme na intencionalitu těchto próz, dospějeme k závěru, že Kholova beletristika směřovala k specifickému literárnímu horizontu – k tvorbě kultivované literatury orientované na řadového

(tzv. průměrného, většinového) čtenáře, k tvorbě literatury středního proudu. „Zdá se, že právě tvorba spisovatelů středního proudu je nejvíce vázaná na dobu svého vzniku. Její čtenářská účinnost vesměs vprchává se zanikáním literárních norem, jež ji vyvolaly v život. Co přežívá, jsou na jedné straně umělecké výtvořky s nadčasovou hodnotou, a na druhé straně populární četba, jejíž modely se proměňují jen pozvolna“ (MOCNÁ 1996: 82).

Tuto skutečnost jako by předvídal v závěru kholovského nekrologu²⁶ i Arne Novák: „Z pražského literárního života zmizela předčasně jedna z nejsympatičtějších a nejsrdečnějších postav. Byla to vlastně jenom postavička, trochu podobná historické figurce proslulého abbé Gallianiho, úsměvného a prostořekého francouzsko-italského mudrce z XVIII. věku. Také František Khol měl cosi esopského a (rokokového) do sebe: býval kausticky vtipný a miloval uhlašený půvab slova i gesta; cítil se šťasten v elegantní společnosti, kterou bavit, těšit a pokoušel. Vše, co mělo kholovský punc, vyznačovalo se vkusem, slohem, taktem. Fr. Khol měl mnoho přátel a neměl vůbec odpůrců, neboť odzbrojoval humorem a dobrotou: byl z těch literátů, jejichž knihy lze snáze pohřešovati než osobnost“ (NOVÁK 1930: 1–2).

PRAMENY

KHOL, František

- 1911 *Benátčana Jakuba Casanovy život a dílo* (Praha: J. Pelcl)
- 1911 *Iluzionisté* (Praha: J. Pelcl)
- 1915 *Rozmary lásky*. Novely z renesance (Praha: Spolek českých bibliofilů)
- 1916 *Město minulosti* (Benátky) (Praha: Pokroková revue /Rozpravy/)
- 1916 *Zrcadlo v baru* (novely) (Praha: Fr. Borový)

PROCHÁZKA, Arnošt

- 1912 „Snahy o klasicismus v umění dneška“, *Moderní revue*, sv. 25, s. 68–79

THEER, Otakar

- 1901 „K psychologii nejmladších“, *Lumír* 29, 1900/01, č. 27
- 1920 *Na paměť Otakara Theera*, Praha: B. M. Klika
- 1980 *Hořká idyla*, ed. a předmluva M. Suchomel. (Praha: Odeon)

ŠALDA, František Xaver

- 1912 „Novoklasicismus“, *Národní listy* 5., 12., a 19. ledna. In KP 9, s. 15–40

26) F. Khol umírá v lednu 1930, několik týdnů po svých dvaapadesátých narozeninách.

LITERATURA

ČAPEK, Karel

1984 *O umění a kultuře I.* (Praha: Československý spisovatel)

HODROVÁ, Daniela

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

LANGER, František

2003 *Byli a bylo* (Praha: Akropolis)

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava

2002 *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie* (Praha: H&H)

Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce, 1, 2, 3

1985, 1993, 2000 (Praha: Academia)

MED, Jaroslav

1988 *Viktor Dyk*, (Praha: Melantrich)

MOCNÁ, Dagmar

1996 *Červená knihovna* (Praha/Litomyšl: Paseka)

1999 „Pokleslý secesní Erós“, in *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia, s. 227–237)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

MOLDANOVÁ, Dobrava

1993 *Studie o české próze na přelomu století* (Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP Ústí nad Labem)

MRAVCOVÁ, Marie

1999 „Boží muka – východisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování“, *Česká literatura*, č. 2, s. 162–183

NOVÁK, Arne

1930 „Fr. Khol zemřel“, *Lidové Noviny* 38, 1930, č. 5, s. 1–2.

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české*. Reprint čtvrtého vydání, R. Promberger, Olomouc 1936–1939 (Brno: Atlantis)

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

PILAŘ, Martin

1994 *Pokus o žánrové vymezení povídky* (Ostrava: Sfinga)

PÍŠA, Antonín Matěj

1928/1933 *Otakar Theer I, II* (Praha: Čin)

PEŠAT, Zdeněk – STROHSOVÁ Eva (edd.)

1993 *Dějiny české literatury IV.* (Praha: Victoria Publishing)

SEZIMA, Karel

1930 *Masky a modely* (Praha: J. R. Vilímeček)

SRP, Karel

1994 „Výraz a stylizace: k expresionistickému autoportrétu“, in *Expresionismus a české umění 1905–1927* (Praha: Národní galerie)

VOJTKOVÁ, Milena – JUSTL, Vladimír (ed.)

1999 *František Langer na prahu nového tisíciletí* (Praha)

WITTLICH, Petr

1987 *Umění a život – Doba secese* (Praha: Artie)

