

RECENZE

Milan Obst, Adolf Scherl, K dějinám české divadelní avantgardy. Jindřich Honzl, E. F. Burian (ČSAV, Praha 1962, 324 stran, 28 obrazových příloh)

Jedním z předních úkolů, které dnes leží před všemi oblastmi naší uměnovědy, je podat pravdivý obraz meziválečné avantgardy a její marxistické zhodnocení. Nové publikace různého charakteru, zabývající se touto problematikou (Kv. Chvatík: Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky, vzpomínky A. Hoffmeistera, K. Honzika aj., obnovené vydávání spisů B. Václavka atd.), naplnění tohoto úkolu připravují.

Dějiny české divadelní avantgardy nebyly dosud prozkoumány a zpracovány tak, jak by to odpovídalo jejímu historickému významu i podnětnosti pro současnost. Prvou sondou zde byl knižní esej režiséra Antonína Dvořáka Trojice nejodvážnějších (Orbis, Praha 1961), který se snažil novinářským stylem lidsky přiblížit osobnosti tří vynikajících režisérů (J. Honzla, E. F. Buriana, J. Frejky). Přichází tedy práce K dějinám české divadelní avantgardy jako na zavalanou.

Obstova studie *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých* splácí podstatnou částku na dluh naší divadelní vědy životnímu dílu tohoto komunistického režiséra a divadelního teoretika. Je rozdělena do tří rozsáhlých kapitol a všimá si toho výseku Honzlovy tvorby, kdy režisér působil v Dědrasboru, v Osvozeném divadle a v Brně.

Prvá kapitola zachycuje poválečné úsilí o divadlo proletářské kolektivity a rozebírá odraz tehdejší revoluční aktivity dělnictva v našem divadelnictví. Autor vtyčuje tři základní linie našeho popřevratného divadla — Kvapilův symbolismus a impresionismus, expresionismus propagovaný ve Vinohradském divadle K. H. Hilarem a proletářské dělnické divadlo, s nímž jsou spjaty první pokusy J. Honzla o jevištní práci. Sledujeme, jak do českého uměleckého prostředí pozvolna pronikaly zprávy o revolučním divadle sovětském a jak se ujímal — jako reakce na individualismus a subjektivismus předcházejícího období — typ divadla „davového“. V polemikách, studiích a monografických státech vyrovnával se Honzl teoreticky s divadlem měšťanského realismu i sledoval rodící se postupy divadla socialistického. Obst při rozboru Honzlovy činnosti v souboru proletářských amatérů Dědrasbor (zde bylo nejvýznamnější Honzlovou akcí nastudování slavnostní scény na 1. dělnické spartakiádě v Praze) správně zdůrazňuje, že tu nešlo o pouhé napodobení ruského vzoru, ale do značné míry o svébytný projev proletářského divadla našeho. Zkouáme-li divadelní charakter Dědrasboru, vystoupí nám vedle nesporných kladů jeho práce (revolučnost, kolektivnost, ideovost, lidovost) i některé sporné a stinné stránky, např. slavnostní patetičnost, státníost jeho programů (Obst mluví dokonce o „výrazném a slohově čistém příkladu proletářského symbolismu“, str. 40) aj. V souhlase s autorem studie můžeme význam Dědrasboru spatřovat rovněž v utvoření prvního českého divadelního kolektivu, který sjednotil zájemce o proletářské divadlo a v daných možnostech umělecky přesvědčivě vyjadřoval revoluční obsah. Odkaz Dědrasboru rozvíjel později Honzl v práci s Modrou blůzou a Burian ve svém voicbandu.

V druhé kapitole vyrovnává se Obst s Honzlovou intenzivní činností teoretickou během druhé a třetí třetiny dvacátých let. V této době se Honzl kriticky staví k měšťanskému „realistickému“ a expresionistickému divadlu, poukazuje na kladné prvky futurismu, zevrubně se zabývá otázkami nového hereckého projevu (propaguje tvorbu herce-básníka), uvažuje nad problémy moderního hrdinství apod. Svými články a zejména knihou Roztočené jeviště (1925) stal se Honzl v oblasti divadla teoretikem nastupujícího poetismu.

I když Obst případně podotýká, že avantgardní divadlo nevznikalo kopírováním cizích vzorů, ale že jako reakce na divadlo buržoazní vyrostlo z vnitřních potřeb domácího prostředí, nemůže pominout Honzlův vztah k dvěma centřům tehdejšího pokrokového evropského divadelního vývoje — k Francii a SSSR. Autor sleduje a vysoko hodnotí Honzlův zájem o avantgardu sovětskou, kterou měl režisér možnost poznat za své návštěvy Sovětského svazu r. 1925 (srov.

vydání překladu Tairovovy knihy *Odpoutané divadlo* a Honzlovu knihu *Moderní ruské divadlo*, 1928).

Těžšížé Obstovy studie lze spatřovat v poslední, třetí kapitole, která pojednává o práci J. Honzla na jevišti *Osvobozeného divadla* a o jeho brněnském intermezzu. Jako cíl si zde autor vytkl zachytit „logickou kontinuitu Honzlova vývoje“ v období, kdy — řečeno s A. Dvořákem — divadlo už nehledá revoluci v hledišti, ale na jevišti.

Obst (když dříve nastínil nutnost přechodu od proletářské revoluční symboliky Dědrasboru k soustředěnému hledání nových výrazových prostředků a divadelních postupů) vymezuje nejprve dvojitý typ modernismu v našem divadle (oficiální — Hilar, revoluční — avantgarda). Dovojuje, že požadavkům průbojně práce a uměleckých výbojů vyhovovala za daných podmínek nejlépe hospodářsky a umělecky nezávislá (byť profesionální) malá scéna dovolující experimentovat. Stalo se jí *Osvobozené divadlo*, které vzniklo v zimě r. 1925 jako samostatná sekce Devětsilu. Šešel se v něm — třebaš ne na dlouho — k práci triumvirát avantgardních režisérů (Honzl, Frejka, Burian).

Obst se nejprve zamýšlí nad Honzlovou prací režisérskou, počínaje hrou francouzského modernisty Ribémonta-Dessaignes *Němý kanár*, za níž následovala série experimentálních inscenací (např. *Marinettiho Zajatci* a *Romainsova Jiskra*). Přes rozbor Honzlova vztahu k jevištnímu konstruktivismu přechází Obst k vlastnímu hodnocení tvorby Honzla-režiséra. Vhodně konstatuje, že Honzl u nás vlastně prvý uskutečnil zásadu režisérského divadla s výraznou individuální uměleckou koncepcí. Autor charakterizuje Honzla jako režiséra-myslitele a režiséra-lyrického básníka, který dovedl vytvořit velmi náročné scénické metafory.

Pokud jde o dramaturgický výběr, zdůrazňuje Obst Honzlovu orientaci na okruh autorů devětsilovské skupiny (Nezval, Vančura, Hoffmeister aj.) a na francouzskou soudobou i starší modernu (Apollinaire, Cocteau aj.). I když *Osvobozené adaptaci* starších her neodmítali, usilovali programově o to, aby objevovali nové jevištní básníky, jejichž lyrické hry by umožňovaly uvolnit co nejvíce překvapivých asociací. Obst se zastavuje u některých Honzlových inscenací (Cocteau: *Orfeus*, Apollinaire: *Prsy Tiresiovny*, Jarry: *Král Ubu*) děle, klade si otázku jejich společenské účinnosti (na str. 96 a 97 dochází u něho v hodnocení společenské angažovanosti her tohoto druhu k rozporu), ale nepodrobuje žádnou z nich hlubší analýze. Největší zásluhu tehdejší Honzlové tvorby spatřuje autor studie — vedle uplatnění zásady režisérského divadla — správně v tom, že umělec teoreticky zdůvodnil a prakticky vyzkoušel nosnost slovesné i výtvarné jevištní metafory a že ve snaze po vytvoření divadelní poezie obohatil pozoruhodnými experimenty naše divadelnictví o výsledky, které se staly trvalou součástí dalšího vývoje.

Druhým pólem Honzlovy činnosti v letech 1925—1931 je *Obstovi krátká práce v Modré blůze* (skupiny dělnických ochotníků organizované podle sovětského vzoru). Zde se mohl Honzl částečně opřít o své dřívější zkušenosti ze spolupráce s Dědrasborem; proti jeho statické symbolice uplatnil však v nové situaci jako hlavní umělecký prostředek pohyb.

Dalším působištem, na němž s Obstem sledujeme Honzlovu práci, je *Zemské divadlo v Brně*, kde současně pracoval také Burian a kde Honzl působil v letech 1929—1931 jako dramaturg a režisér činohry. S porozuměním podává autor studie Honzlův umělecký zápas v oficiálním „kamenném“ divadle, v němž se režisérův vlastní umělecký program mohl prosazovat jen kompromisně v inscenacích několika her (za nejvýznamnější z nich Obst právem pokládá — vedle *Vančurova Učitele a žáka* — inscenaci *Klicperova Hadriána* z Římsů, při níž se Honzl inspiroval principy *commedie dell' arte*). Obst se zamýšlí nad příklonem J. Honzla ke *Kerrově teorii „nové věčnosti“* a poukazem na skutečně obtížné Honzlovo postavení snaží se hájit režiséra proti výtkám brněnské marxistické kritiky (B. Václavěk, J. Krejčí), která spatřovala v „nové věčnosti“ estetickou paralelu konzolidace kapitalistického řádu a v polemikách vinila Honzla z ústupu od revoluční orientace. Obst spravedlivě vyzdvihuje Honzlův přínos pro celkové zvýšení umělecké a ideové úrovně brněnského divadla (po Mahenovi se tu podruhé projevila snaha dát brněnskému divadelnictví vyhraněný a cílevědomý program). Kritičtější se měl autor vyslovit k Honzlově nedůsledné práci dramaturgické (lze ji rámcově charakterizovat jako příklon k dramatu Západu).

Po odchodu z Brna uchyluje se Honzl zpět do *Osvobozeného divadla*, které vstupovalo s příchodem Kozlovce a Wericha do nové éry. Spoluprací této trojice vznikly nejen inscenace s poetickým vzhledem, ale zároveň představení zbařená artistní výlučností a zpřístupněná lidovému divákovi. Režisérský styl se zakládal na kontrastu disciplinovaného ansámblu a improvizaci volnosti komického páru.

V obsáhlém závěru podává Obst celkový přehled výtčeného úseku Honzlovy tvorby. Obhazuje v něm svoji periodizaci Honzlova tvůrčího vývoje (r. 1929 a brněnské období jako předěl mezi programem poetického experimentování a pozorností k divadlu pro široké lidové vrstvy). Obst dále hodnotí Honzla jako hledače nových cest a nejvýznamější osobnost protiburžoazního divadla dvacátých let a připomíná Honzlovu autokritiku těchto představení z jeho poválečných

studii. Obst dále poukazuje na dialektické rozpory v díle tohoto velkého režiséra, zejména však na kardinální disproporci mezi snahou vytvořit moderní pokrokové divadlo a mezi kapitalistickým prostředím, které stálo těmto snahám v cestě.

Obst se zhostil nesnadného a komplikovaného úkolu úspěšně. S použitím známého i nově objeveného materiálu (divadelní kritiky, časopisecké a knižní studie, rukopisy z Honzlova soukromého archivu aj.), jehož tlaku obratně odolal, snaží se s porozuměním většinou kritickým interpretovat a dokladat Honzlův umělecký zjev v širším vývojovém kontextu společensko-politickém a divadelním u nás; čtenář by však uvítal prohloubenější začlenění Honzla do vývoje avantgardy světové. Obst si všímá vlivů, jimiž Honzl ve svém uměleckém vývoji prošel (avantgarda sovětská, francouzská, teorie „nové věčnosti“ aj.). Honzlovo působení divadelně teoretické a praktické vhodně doplňuje i rozborem jeho dočasně spolupráce s malými scénami (Socialistická scéna, Revoluční scéna) i činnosti mimodivadelní (práce v Proletkultu, průkopnická činnost pedagoga, aktivního ateisty aj.).

Ke kladům Obstovy studie patří umění položit si a pregnančně zodpovědět otázku, soustředit se na klíčová představení jako na vývojové mezníky a dovednost jejich rekonstrukce. Obstova práce však poněkud trpí častými, byť většinou organickými exkursy. Občasným porušováním chronologie při výkladu vývoje, opakováním už dříve řečených faktů, hutným slohem a členěním do mála velkých kapitol (ve srovnání s vylehčenější a členitější studií Scherlovou) stává se Obstova práce dosti nepřehlednou. Obst takřka nepřihlíží k biografii „svého“ režiséra; málo s jeho prací konfrontuje paralelní i prolínající se činnost Burianovu (zejména v době jejich společného působení v Brně) a Frejkovu. Nezmiňuje se ani o významném rozkolu v řadách Osvobozeného divadla r. 1929.

Přes tyto připomínky zůstává studie Milana Obsta nejvýznamnější a nejpodnětější prací o tomto předním režisérovi naší divadelní avantgardy.

Adolf Scherl si ze široké a mnohostranné činnosti E. F. Buriana vybral pro svou práci úkol velice lákavý, ale také velice obtížný: zpracovat vývoj Buriana-divadelníka v letech předmnichovské republiky. V osmi kapitolách sleduje postupně složitý Burianův vývoj od prvních krůčků v proletářském a avantgardním divadle až k vrcholům jeho jevištní tvorby na scéně Mozartea a k násilnému přerušení dalšího rozvoje v březnu 1941.

V úvodní kapitole jde autor k samým začátkům Burianovy divadelní práce. Upozorňuje zde na málo známou činnost E. F. Buriana ve Federaci proletářské tělovýchovy (Burian pro ni složil hudbu k několika tělocvičným scénám).

Obsahem druhé kapitoly je Burianova činnost v avantgardních divadlech. Důvody příklonu pokrokových umělců k nikoli vždy správným tendencím avantgardy vidí v tehdejší ještě nevyhraněné politické situaci, kdy v období konjunktury buržoazního státu a oportunistu ve vedení KSČ si nemohli komunisticky orientovaní umělci zvolit jeviště za tribunu revolučních názorů. V heslech avantgardy nacházeli vyjádření svého odporu k dosavadní tradici měšťáckého umění a ideologie. Scherl zdůrazňuje, že Burian i v tomto období usloval (např. na rozdil od Frejky) o něco víc než o pouhou nezávaznou dadaistickou recesi. V divadle Dada a v Moderním studiu se snažil o politickou angažovanost. Přitom také hledal pro své divadlo nejvýhodnější formové postupy, experimentoval s jazzem (opera Babu z Montparnassu) a založil voiceband.

V třetí části studie sleduje Scherl práci E. F. Buriana v brněnském a olomouckém divadle během let 1929–1932. I zde vyzdvihuje pokrokovou orientaci Burianovu, projevující se aktualizací klasických textů i uváděním soudobé dramatické tvorby (Šaldovo Dítě, Nezvalovi Milenci z kiosku). Upozorňuje na Burianův sklon k jevištnímu konstruktivismu a na určité podečňování herce na úkor scénické techniky.

Krátká čtvrtá kapitola studie se zabývá Burianovou zastávkou v kabaretu Červené eso (sezóna 1933–1934), kde v celkem dosti různorodém kolektivu patřil Burian k těm, kdož se snažili o uvádění účinné politické satiry (režie Kohoutovy–Melíškovy Lodi živých).

Na tomto místě se Scherl dostává k jádru své práce, ke kapitolám, pojednávajícím o Burianovi jako vedoucím činiteli D 34 až D 41. Dělí tuto dobu na čtyři základní etapy: první sezónu D 34, kdy Burian hledá vlastní, osobitý umělecký výraz, sezóny uměleckého vyzrání D 35–37, krátké zakolísání v roce 1938 a překonání této krize v počátečních letech okupace.

První sezónu D zpracovává Scherl ve zvláštní kapitole. Na základě podrobné a důkladné rekonstrukce jednotlivých inscenací (Život za našich dnů, Lakomec, Kavárna na hlavní třídě, Chceme žít) určuje jak zisky, které toto období přineslo Burianovi v jeho jevištní práci (básnické používání projekce, hudebnost a lyrčnost představení), tak některé dočasné nedostatky (schematické charaktery v uváděných dramatizacích, plakátovitost závěrů, sentimentalizování). Velmi dobře rozpoznává Scherl nové kvality, jimiž Burianovo divadlo přispělo do našeho kulturního života. Proti oficiálnímu buržoaznímu divadlu a proti formálním výstřelkům některých avantgardistů, kteří nakonec skončili ve státních scénách, buduje Burian nové divadlo, divadlo, které

vědomě usiluje o revoluční program a které se především opírá o obecnost z řad pokrokové mládeže.

Období D 35—37 považuje Scherl za léta největšího Burianova uměleckého i ideového růstu. Burian se postupně zbavuje reportážnosti a popisnosti některých svých prvých představení a dospívá ke svěbytnému inscenačnímu stylu, prostoupenému důslednou metaforičností (Procitnutí jara, Máj, Evžen Oněgin). Vnější scénické vyjádření směřuje u Buriana k vytváření básnického obrazu světa. Burian se zbavuje konstruktivismu a ve spolupráci především s arch. Kouřilem dochází k velmi působivé poetizaci jevištního prostoru. Stejnému účínu slouží také složka hudební a choreografická. Scherl znovu upozorňuje, že v přeměře výrazových prostředků neherckých se někdy u Buriana ztrácí herec (inscenace Oněgina). Důležitou změnu vidí Scherl v Burianově přístupu k aktualizacím klasických textů. Na rozdíl od „vnějších aktualizací“, jakými byly některé inscenace brněnské nebo Lakomec a Kupec benátský v Praze (Burian v nich pře-nášel děj do současné doby), začíná Burian vytvářet svá představení pomocí tzv. „vnitřní aktualizace“, která vychází v zásadě z původního textu hry, ale snaží se najít styčné body mezi problémy obsaženými ve hře a současným životem, pokouší se hru organicky dotvářet v pokrokovém smyslu. Uvádění her tohoto typu je charakteristické pro sezónu D 37 (Mistr Petr Pleticha, Procitnutí jara a především dvě nejvýznamnější Burianovy inscenace klasických her vůbec: Lazebník sevillský a úprava Klicperovy komedie Každý něco pro vlast).

Scherl se nevyhýbá ani nejzávažnější ideově-umělecké krizi Burianově v roce 1938 a snaží se rozpoznat její příčiny. Tato krize, jejímiž konkrétními jevištními výsledky byl intelektuálský Hamlet III. a úniková veselohra Škola, základ života, vznikla hlavně z Burianova nesouhlasu s tehdy prováděnou kulturní politikou v Sovětském svazu, kterou byl na poli divadelním postižen zejména Vsevolod Mejerchold. Scherl zdůrazňuje přechodnost této Burianovy krize a vyzdvihuje ty jeho inscenace, které pomohly Burianovi najít východisko: villonovské pásmo Paříž hraje prim a První lidovou suitu, která spolu s pozdější Druhou lidovou suitou úspěšně navázala na slavnou Vojnu v exploatování naší pobělohorské lidové tvořivosti.

Předmětem poslední kapitoly je činnost E. F. Buriana v době okupace. Ve ztížených podmínkách nemohl Burian pochopitelně mluvit ze svého jeviště přímo; proto se často uchýlil k alegoriím (leckdy zcela nerealistická hra plná neurčité symboliky mohla napovědět víc, než mohlo říci realistické představení). Scherl se tímto obdobím nezabývá už do podrobnosti, spíše jen sleduje, jak i zde dochází k dozrání a vykrytalizování některých předchozích Burianových tvůrčích postupů. Největší přínos vidí Scherl v prohloubení Burianovy práce s hercem (Věra Lukášová). Oceňuje i Burianovu snahu o uvádění původních českých her: v poslední sezóně D 41, i když nikoli vždy šlo o texty výborných kvalit. Z jednotlivých představení okupačních sezón vyzdvihuje Scherl dramaturgizaci Dykova Krysaře, ve které vidí vyvrcholení Burianovy snahy o syntetické jevištní dílo a kterou podrobuje důkladnému rozboru, jak po stránce dramaturgické úpravy, tak po stránce režijní, herecké a hudební.

Scherl se ve svém pokusu o vystižení Buriana-divadelníka snaží vysledovat souvislost mezi Burianovou činností předválečnou a poválečnou. Staví se proti někdy tradovanému názoru, jako by mezi nimi nebyla žádná spojitost. Ukazuje, že už v třicátých letech usiloval Burian o socialistický realismus, nikoli ovšem v úzce dogmaticky chápaném smyslu.

Scherl se pokouší určit Burianovo místo v kontextu naší divadelní avantgardy a jeho hlavní přínos socialistickému divadlu. Vyzdvihuje Burianovu snahu o poetizaci jeviště, o komplexní sepětí všech složek jevištního umění, směřující k lyrizaci představení, k působení na divákův cit. Tím se lišil Burian od některých jiných představitelů naší i zahraniční avantgardy (zejména německé) a částečně také od Mejercholda, kterému se obdivoval a který měl na Buriana (vedle Tajrova — konstruktivistické výpravy, taneční složka představení) také největší vliv. Konečně zdůrazňuje Scherl i důsledně pokrokový charakter Burianovy divadelní práce, jeho soustavnou a úspěšnou snahu o získávání pokrokového publika, zejména z řad dělnictva a mládeže.

Na Scherlově studii poznáváme hlubokou teoretickou připravenost, důkladnost a systematickosti ve zpracování tématu. Autor liší podstatné od nepodstatného, vyzdvihuje ta představení a ty etapy tvůrčí činnosti Burianovy, které měly největší vliv na formování jeho umělecké osobnosti, a u nich, jak jsme se už zmínili, dovede za pomoci rozsáhlého novinového, časopiseckého a jiného materiálu provést dokonalou rekonstrukci.

Na rozdíl od Obsta Scherl správně pracuje s pojmem avantgarda. Zařazuje do něho skutečně jenom ty umělce, jejichž morální i umělecký profil byl jednoznačně pokrokový (není pro něj avantgardním režisérem Jiří Frejka v těch svých údobích, ve kterýchrazil program divadla odpoutaného od skutečnosti).

Scherla musíme pochválit za způsob, jakým je studie zpracována (přehledné členění kapitol a vhodný výběr materiálu, umožňující čtenáři lehkou orientaci).

Podobně jako v práci Obstově považujeme i v této studii za menší nedostatek to, že autor

poměrně málo přiblíží k ostatnímu kontextu našeho (i zahraničního, pokud mělo na Buriana nějaký vliv) divadelního dění. Zde ovšem čeká naše divadelní historiky ještě mnoho práce; chceme doufat, že brzy budou podobným způsobem zpracovány též ostatní osobnosti českého pokrokového divadla dvacátých a třicátých let (Vladimír Gamza, Stibor, Šulc aj.). Pak teprve budou vytvořeny předpoklady k napsání komplexní historie českého divadla v meziválečné době.

Publikaci provází bohatý poznámkový aparát, vtipně řazený do textu, a velký počet většinou dosud nepublikovaných fotografií z inscenací obou režisérů. Významná kniha K dějinám české divadelní avantgardy jistě nebude posledním slovem naší divadelní historie; budoucí badatelé na tomto poli najdou v ní však pro svou další práci solidní základ a průkopnické východisko.

Mojmír Weimann, Vít Závodský

Andreas Angyal, Die slawische Barockwelt (Leipzig 1961. Stran 321, 24 obrazových příloh)

Současná česká literární historie vykazuje jen velmi málo syntetických prací o tzv. barokní slovesnosti. Tento stav způsobila řada příčin — mimo jiné to, že zájem badatelů o starší literaturu se přesunul k husitství a k období mezi husitstvím a Bilou horou, které bylo u nás dosud nejméně zpracováno. Nelze ovšem říci, že by v posledních letech nebyla u nás vůbec věnována pozornost literatuře 17. a 18. století. Avšak potřeba revidovat od základu starší, nejednou zcela jednostranné soudy o slovesné kultuře této doby vedla v prvé řadě k zájmu o tvorbu pololidovou a lidovou; tím se dostávala zatím do pozadí pozornost k tvorbě „umělé“. Dnešní soustředění k pololidové a lidové slovesnosti je ovšem prvotně důležité, protože právě tato oblast zůstávala dlouho zcela stranou zájmu starší literární historie. Tu bylo třeba namnoze nejprve objevovat a nově interpretovat bohatý materiál dosud neznámý nebo málo známý, takže zatím nebyl dostatek podmínek pro syntetičtější pohledy na celou dobu. Bereme tedy do rukou s tím větším zájmem obsáhlou práci maďarského slavisty Andrease Angyala.

Angyalova kniha je sympatická úsilím seznámit zvláště čtenáře z neslovanských zemí s vyspělými uměleckými hodnotami a s největšími představiteli slovanského barokního umění slovesného i výtvarného. Pozoruhodná je i její snaha ukázat proti starší i současné západoevropské literární a kulturní historii, že při zkoumání evropského baroka nelze nadále pomíjet svět slovanský, respektive východoevropský (autor totiž do svých výkladů začleňuje dost často i zjevy a památky umění maďarského a rumunského). Angyalova práce tak vlastně plní funkci v dobrém slova smyslu informativní a obrannou; z tohoto hlediska jí lze jen přivítat. Zároveň je však nutno se ptát, v čem kniha obohacuje naše poznání tohoto období. A zde jsou jistě věci sporné.

Látku rozčlenil Angyal do šesti kapitol. V úvodní části (str. 7—18) podává v chronologickém sledu přehled a hodnocení nejdůležitější literatury o barokní slovesné kultuře u Slovanů. V druhé kapitole (str. 19—79) se soustřeďuje k četným spojmům a analogiím mezi barokním uměním a gotikou (pro tyto jevy užívá termínů Barocke Gotik, Barock-Gotik). Třetí kapitola (str. 80 až 139) se zabývá těmi rysy barokní slovesné kultury, které jí spojují s obdobím humanismu. Nejrozsáhlejší je čtvrtá část (str. 140—227), věnovaná kultuře spjaté se světem šlechtickým a dvorským. V páté kapitole (str. 228—264) si autor všimá slovesné tvorby inspirované hlavně boji Slovanů proti tureckým a tatarským nájezdům, tedy především hrdinské epiky, a to jednak památek uměleckých, v nichž se objevují styčné body se slovesností lidovou, jednak některých skladeb lidových. Závěrečná část knihy (str. 265—318) se zabývá hlavně obdobím dozrívání baroka a jeho přechodem k rokoku.

Kniha je koncipována jako řada víceméně volně spojených pohledů z různých stran na touž problematiku. Jak je vidět už z utřídění výkladů, neusiluje autor o souhrnné sledování genetické linie barokní kultury a nezabývá se vcelku ani osobitými rysy tohoto období v jednotlivých slovanských literaturách, ani specifikem slovanského baroka jako celku; tam, kde se o to pokouší v příležitostných glosách, jsou jeho soudy někdy dost labilní, protože za typicky slovanské označuje nejednou rysy, které jsou obecně barokní.

Informativní a vlastně i apologetický cíl práce se zřetelně obráží ve výběru základní problematiky, kterou se kniha zabývá. Autor vychází z obecných ideově stylových znaků evropského baroka a sleduje jejich realizaci ve slovesné kultuře všech slovanských národů. Přitom se zabývá zejména těmi otázkami, kterým věnovala a věnuje pozornost západoevropská literární a kulturní historie. Tím lze snad vysvětlit, že Angyal podtrhuje i některé problémy, s nimiž se například naše bádání vyrovnávalo už ve třicátých letech tohoto století a s nimiž by dnes stěží někdo polemizoval (mám tu na mysli například autorovo združňování, že barokní styl a vztah k životu není vázán jenom na katolicismus, ale že se uplatňuje i ve světě nekatolickém). Lze ovšem jen litovat, že se Angyal většinou nepokouší postoupit dál za tato starší zjištění, že pouze bohatě dakládá materiálem ze slovanských literatur obecně barokní znaky, na které