

Merenus, Aleš

**Bartoš, Jan. Krkavci. Komédie o třech dějstvích (vyd. 1920 – prem. 1920) : expresionistická groteska zesměšňující chamtivou a morálně prohnitou soudobou českou společnost**

*Theatralia*. 2019, vol. 22, iss. 1, Supplementum, pp. 23-30

ISBN 978-80-210-9516-8

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142255>

Access Date: 28. 11. 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.

BARTOŠ, Jan

**Krkavci**

Komedie o třech dějstvích

(vyd. 1920 – prem. 1920)

*Expresionistická groteska zesměšňující chamtivou a morálně prohnitou soudobou českou společnost.*

Theatralia [ 22 / 2019 / 1, Supplementum ]

Hra, která se dle úvodní scénické poznámky odehrává „v současné době v Čechách“ v jedné blíže neurčené vesnici během několika dnů, je kompozičně rozdělena do tří dějství. První část dramatu probíhá ve večerních hodinách před venkovskou hospodou, kam přichází dva sousedé, hamižný obchodník Rubricius a ambiciózní solicitátor Burdach, aby se s hostinským poradili, jak naložit s místním lichvářem, starým Eliášem, který mocí peněz a konexí dlouhá léta ozebračuje celý kraj. Marně přemýšlejí, jak Eliáše odstranit, protože jejich dosavadní plán „najít“ nemanželského syna po nedávno zesnulé Eliášově bohaté sestře, a tím tak Eliáše připravit o velké dědictví, ztroskotat, neboť nikdo v kraji nenašel odvahu se tímto způsobem místnímu „kmetrovi“ postavit. Jejich rozhovor přeruší výkřiky a hudba za okny, kde soused Trmal, bývalý velkostatkář, jenž kvůli Eliášovi přišel o veškerý majetek, v extatickém vytržení sousedům oznamuje příchod „nového spasitele“ Dlaska. „Zjevil se, přišel, je tady konečně, nechť je to kdokoli. Jen když je to on, jenž měl přijít.“ Burdach, Rubricius i Stašek, hostinský a rychtář v jedné osobě, polospícího Dlaska hned pozvou do výčepu, začnou jej hostit a vyzvídají, co je vlastně zač a jaké má úmysly. Během večeře jim Dlask postupně odhalí fantaskní plán, pro který se mu údajně podařilo získat odborníky ze všech možných oblastí české společnosti. Jde o expanzi české kultury do africké oblasti kolem Orinoka, kam mají být vyvezeny výtvarky české kultury. „Založíme tam ohromné lichvářské ústředny, jako jsou u nás; otevřeme tam monumentální galerie, kde se

budou vystavovat obrazy nejznámějších českých kýčářů, budeme tam pořádat pohnutlivé střelecké manévry, obnovíme tam kritické časopisy, které u nás zašly, mnoho časopisů, a povedeme tam polemiky, jako u nás; po všech indiánských končinách budeme konati přednášky, mnoho přednášek, v nichž budeme hlásat volnou myšlenku, zřízení krematorií, svéráz, právo na štěstí a různé jiné zákonné pozitivní hodnoty, jako u nás. [...] Budeme vlastenčit, utiskovat chudáky, oslavovat veliké muže, jakmile je doženeme k smrti, krást na radnicích, ubíjet všechny schopné čestné lidi, fedrovat idioty, a štvát, štvát, štvát jako se štve u nás.“ Sousedé jsou Dlaskovým plánem nadšeni a rozhodnou se jej prohlásit za nalezeného dědice majetku Eliášovy sestry. Dějství se pak uzavírá setkáním Dlaska s Eliášem, jenž v mladíkovi okamžitě vycítí silného soupeře. Druhá část dramatu se odehrává v Rychtářské síni, kde probíhá soudní řízení ohledně dědictví. Rozčlilený Eliáš Dlaska označí za podvodníka a sám sebe za oběť, ale většina hodnostářů i ostatních venkovanů se kvůli starým křivdám, které jim způsobil, postaví proti němu. V Dlaskův prospěch pak vypovídá i stařenka Hůrová, která nemanželského syna Eliášovy sestry údajně sama odkojila a vychovala. Dlask přitom během jednání vystupuje s arogantní netečností, pospává, pronáší svůj dědický nárok. V závěru zhroucený Eliáš, proti němuž se všichni spojili, uznává Dlaskovu pokrevní spřízněnost a pokouší se ho podplatit, což však Dlask odmítá a lidový soud jeho dědictví v plné výši odsouhlasí. Poslední část

hry probíhá v „podzemním brlohu“ lichváře Eliáše, který zde v předsmrtném deliriu zuřivě vykřikuje nadávky a obžalovává celý svět ze zrady. Přicházející lékař konstatuje nevyhnutelnost Eliášova skonu a vesničané chystají katafalk, přinášejí svíce a rakev, do níž uloží ještě živého Eliáše, a začnou rozkrádat jeho majetek. Když Eliáš konečně umírá, přichází na scénu Dlask a přítomným oznamuje, že všechny „monumentální krkavčí projekty“ Eliášovou smrtí končí. Poté vychází zpět ven a chamtivým vesnickým hodnostářům do podzemí vhodí provaz. Hra končí vykřiky nadšených vesničanů: „Konec krkavců! Konec!“

*Krkavci* jsou satiricky vyhocenou obžalobou korupcí prohnílé soudobé české společnosti ovládané bezcharakterními dravci, zde označenými jako „krkavci“. Grotoska záměrně pracuje s karikaturně typizovanými charaktery bez hlubší psychologické prokreslenosti, jejichž funkcí je ve zkratce tlumočit určitou myšlenku či zastupovat určitý životní postoj a tím tak na dřevě obnažit některé negativní rysy vládnoucí morálky. Postavy svým jednáním připomínají dravou zvěř, chovají se jako divoké šelmy či dobytek a svým vzezřením se podobají krutě nenasycenému krkavčímu hejnu: „(Sahá mu na nos) Dovolte, to je zobák?“ nebo „A ruce, toť zuřivá chapadla dravce“. Zvířecí symbolika autorovi umožňuje vykreslit temný obraz nelidsky kruté společnosti, v níž je zlo elementární životní silou a všeobecným společenským programem. Základní dějová zápletka hry založená na sporu o dědictví i prostředí venkovské hospody připomínají lidovou komedii první poloviny 19. století, kdežto formální zpracování díla jednoznačně inklinuje k modernisticky subjektivizovanému dramatickému tvaru. Hra tak propojuje výchozí realistický rámec s expresionisticky vyhocenou výpovědí, když pevnou dramatickou stavbu situační komedie rozvolňuje oslabením kauzálních vazeb mezi jednotlivými dějstvími, která ve

hře představují relativně samostatné významové celky. I z toho důvodu se ve druhém dějství výchozí téma sporu o dědictví proměňuje ve filosoficky existenciální disputaci o povaze člověka a světa. Giganticky obudná postava lichváře Eliáše se zde před zmanipulovaným soudním tribunálem rouhavě vyznává ze své životní skepse, kterou načerpal studiem knih „mudrců a básníků“. „Ale což, je-li všechno to, co kolem sebe vidím, slyším, hmatám, ptám se tě, což-li všechno to závratné stvoření jest jen šálivé zdání a neexistuje ani vesmír, uprostřed něhož stojím, ale ani já sám, oběť posupného klamu svých smyslů.“ Cestou z této absolutní životní skepse se pro Eliáše stala jakási externalizace vlastní duše do jiných lidských bytostí, jejichž prostřednictvím si dokáže uvědomit a plně pocítit vlastní bytí. „Mé skřeky však nechť derou se z jiných hrdel, má bolest nechť lomcuje jinými srdci [...] Nechť jiní dosvědčují, že jsem, a nechť jednou, až i zdánlivost světa pomine, letí aspoň mrtvým vesmírem tajemná stopa mých dávných kročejů.“ V poslední části se pak tento pyšně zvrácený cynismus obrátí v plné síle proti samotnému Eliášovi, který, pohřbíváný zaživa, bezmocně sleduje, jak jeho bohatství rozkrádají podvodníci druhého řádu, jež si chtějí splnit svůj vlastní životní sen a nastoupit na uvolněné lichvářovo místo. Konec velkého tyрана, na jehož trůn se bezohledně derou další krkavci, pak jistým způsobem symbolicky znázorňuje revoluční převrat v roce 1918, kdy na místo uvolněné císařskou správou nastoupili podobně zkorumpovaní a lidsky pokřivení politici a úředníci nově ustaveného státu. Vládu další generace krkavců pak ve hře zlomí až závěrečný obraz revoluce, která po ruském vzoru nastolí mocensky spravedlivé poměry. Jejím nositelem je Dlask, kubistický malíř, piják, bavič a tulák, jenž po většinu hry pospává na lavici, hoduje a vysmívá se všemu a všem. „Kašlu na všechny zákony; nikdy jsem jich nedbal a nebudu dbát.“ Obyvateli vesnice je od prvního okamžiku uctí-

ván a adorován jako spasitel, Kristus nového věku, jenž přináší naději a ráj na zemi. „Bude-li chtít, proměníme se všichni v kameny, a stromy budou hovořit lidským hlasem a hvězdy budou skákat po lukách jako cvrčci, a domy padnou na dlažbu a tovární komíny se zřítí a peníze přestanou platit.“ Sám se označuje za krysaře, jehož píšťala, na níž v prvním dějství „zahraje“ fantastickou pohádku o expanzi českého národa do Afriky, a která je pouze výsměšnou karikaturou prohnílého krkavčího světa, má téměř božsky očistnou sílu. Expresionistický ráz hře dodávají Dlaskovy citáty z Apokalypsy, jejichž prostřednictvím autor jakoby definitivně účtuje se starým, prohnílym světem, jenž musí zemřít, aby mohl nastoupit nový společenský řád. Písmo svaté a náboženská symbolika zde již primárně neodkazují ke křesťanské eschatologii, ale stávají se prostředkem, novým slovníkem revoluce, jenž má vyvrátit panující zkorumpované a zlem prolezlé společenské zřízení a obrodit tak český národ blíže nedefinovaným, všelidsky spravedlivým programem. Celá hra se odehrává v jakémsi úděsně přízračném snu (Dlask většinu prvního dějství vlastně prospí, Rubricius vzpomíná na své dětské sny, v nichž jako pirát loupil a dobýval svět apod.) někde na hranici mezi halucinací a skutečností, v níž se svět, poznamenaný hrůzami Veliké války, odhaluje ve své bytostně zvrácené podobě. *Krkvaci* jsou tak až na samou mez vyostřeným obrazem zkorumpovaného národního společenství, jemuž se autor prostřednictvím své dramatické grotesky cynicky vysmál.

Bartošovo drama má zřetelnou intertextovou vazbu s Klicperovou hrou *Divotvorný klobouk* (1817) – oba texty mají podobnou základní zápletku spojenou s dědictvím velké sumy peněz, odehrávají se ve vesnickém prostředí (např. ve venkovské hospodě) a jedna z hlavních postav Bartošova dramatu, lichvář Eliáš, svým jménem zřetelně odkazuje ke Klicperovu lakomci Koli-

ášovi. Postava Dlaska vystupuje i v další Bartošově divadelní hře *Námluvy čili Škola diplomacie* (1923), kde se jeho nespoutaný charakter střetává s konformním rodinným prostředím bankovního ředitele. Podobné téma, jaké zpracoval v *Krkavcích*, se u Bartoše objevuje znovu v dramatu *Hrdinové naší doby* (1926), v němž společenskou morálku nahrazuje nezakrytý egoismus a machiavellistické praktiky nastupující mladé generace. *Krkvaci* jsou obvykle považováni za jedno z prvních expresionistických dramát v českém prostředí, i když sám autor se za expresionistu nepovažoval a od expresionismu se spíš distancoval. Z toho důvodu je možné hru vztáhnout k souběžně vznikající dramatičce autorů Literární skupiny, konkrétně k dramátům L. Blatného, Č. Jeřábka, B. Vlčka, J. Wolkera apod., neboť také jejich hry představují zřetelně subjektivizovanou dramatickou výpověď, v níž dochází k radikální desakralizaci původně křesťanské symboliky, která autorům slouží jako nástroj pro formulaci utopických ideálů nového člověka a sociální revoluce. Na rozdíl od Blatného, Vlčka či Wolkera však Bartošova hra nevychází z pozitivního ideálu sbratření lidských duší a srdcí, který autoři Literární skupiny čerpali z francouzského unanimumu, ale jeho pohled na lidskou povahu je mnohem skeptičtější. S celovečerní Jeřábkovou hrou *Circus Maximus* (1922) Bartošovo drama navíc spojuje podobná výchozí dramatická situace postavená na střetu hodnotového světa soudobé, v Jeřábkově případě maloměstské, společnosti s hodnotovým světem cizince, jenž zpochybní panující morálku a obyvatelům městečka tak nastaví zrcadlo, v němž nahlédnou vlastní lidskou konformitu. S expresionisticky laděnou pohádkovou satirou A. Dvořáka a L. Klímy *Matěj poctivý* (1922) *Krkavce* pojí podobně satiricko-ironický odstup od zobrazované reality a podobně nelítostně sžíravý pohled na soudobou popřevratovou společnost nově ustaveného Československého státu. Centrální motiv lidí přirovnávaných

ke zvířatům *Krkavce* přibližuje dramatice bratří Čapků, konkrétně jejich revuální skladbě *Ze života hmyzu* (1922), či k Blatného grotesce *Kokoko-dák!* (1922), kde se lidé proměňují v hejno kdákajících slepic. Bartošova hra se evidentně inspiruje rovněž dílem ruského spisovatele F. M. Dostojevského, jehož románovou tvorbu autor pilně studoval. Stejně jako u Dostojevského se totiž v dramatu otevírá otázka přítomnosti zla ve světě a jeho důsledků pro život jednotlivce i celé společnosti. A stejně jako u Dostojevského také Bartošovy postavy jsou zmítány vnitřními démony, kteří ovládají jejich jednání.

*Krkavci* jsou v pořadí již čtvrtou Bartošovou dramatickou prací. První dvě dramatické jednoaktovky: *Primo vere* (1913) a *Konec Jakuba Carranzy* (1915) publikoval ještě pod pseudonymem Jan Brauner. V roce 1919 vychází jeho první celovečerní hra *Souboj* a v době vydání *Krkavců* měl již rovněž vydány dvě knihy esejů: *Běsové. Životní drama Dostojevského* (1914 – přeprac. vyd. pod názvem *F. M. Dostojevskij*, 1917) a *Rusko a Evropa* (1919). V roce 1918 úspěšně zakončil studium práv a od té doby pracoval jako advokátní koncipient a rovněž jako úředník Magistrátu hlavního města Prahy. Samotné *Krkavce* autor napsal již během roku 1916. „Bylo to na počátku války, kdy v těžkých otřesech myšlenkových a citových oživil přede mnou strašidelný přízrak zla, jenž pronásledoval mne od nejčasnějších dob dětství, jak jen se dovedu na ně rozpomenouti. Ty nejčasnější vjemy mého vědomí, obrazy neznámých tváří, bolestně zkřivených a daleké ohlasy lkavého pláče vyvolávaly před mýma očima nejasnou vidinu naivně primitivních postav pokořených lidí, nad nimiž tyčil se vladařský stůl zla, který mne nyní děsil až do záchvatů.“ (Bartoš 1920a) První knižní verze dramatu vyšla však až v roce 1920 u nakladatele B. M. Kliky, s nímž v následujících letech vedl poměrně vzrušenou korespondenci ohledně honorářů. Ve stejném roce hru uvedl na scéně Vinohradského divadla K.

H. Hilar, jenž Bartoše přiměl v textu udělat několik zásadních změn. Hilarova inscenace tak již vycházela z upraveného textu, který byl v knižní podobě s obálkou J. Štyrského publikován v roce 1924 v nakladatelství Devětsil. Největší proměnou v druhé verzi textu prošla postava Dlaska, kterého autor transformoval do podoby levicového revolucionáře rozhazujícího rudé karafiáty a letáky. Původně spíše symbolicky a filosoficky pojatá vzpoura proti lichvářům a prohnílému společenskému zřízení je tak v nové verzi ztvárněna mnohem konkrétněji a dobověji – tedy jako jednoznačně politicky zabarvený odboj utlačovaných rolníků proti velkostatkářům a vesnickým pohlavářům. Na samotném konci hry navíc Dlask své nově nabyté dědictví rozdělí mezi chudé, aby ukázal, kudy by se revoluce a cesta k nové sociálně spravedlivé společnosti měla ubírat. Podle Bartošových vzpomínek se Hilarova inscenace uskutečnila až téměř rok po samotném podstoupení textu divadlu, neboť kromě dílčích úprav, které autor prováděl v průběhu zkoušení, do celého procesu zasáhla cenzura, jež scénické uvedení dlouho nechtěla povolit (Bartoš 1920b). Hilarova inscenace je tedy dosud jediným divadelním zpracováním dramatu na profesionální scéně. V prostředí amatérského divadla pak byla hra uvedena rovněž pouze jednou – v 70. letech se sice anotace *Krkavců* objevila na stránkách časopisu *Amatérská scéna* (Černíková 1978), ale k žádnému novému divadelnímu uvedení textu nakonec nedošlo. Stejně tak se hra dosud nedočkala žádného překladu, i když ještě v roce premiéry hry sám autor informoval o tom, že „definitivní verze *Krkavců* vyjde německy v překladu básníka Kamila Hoffmanna“ (Bartoš 1920b).

První divadelní uvedení *Krkavců* se odehrálo v polovině roku 1920 na scéně Vinohradského divadla v režii K. H. Hilara (prem. 2. 6. 1920). Hra přitom nebyla nasazena na běžný repertoár, ale byla uváděna pouze jako „literární soirée“.

V hlavních rolích zde vystoupili K. Vávra jako Dlak a V. Vydra jako Eliáš. Další postavy hry pak ztvárnili B. Zakopal (Burdach), L. Veverka (Rubricius), J. Vojta (Stašek), F. Kovářík (Trmal), B. Vrbský (Pelant), J. Vošalík (Kalvach), V. Majer (Kalban). Kritika inscenaci ocenila, když recenzenti vyzdvihli především Hilarovu režii, která podle mnohých textu výrazně pomohla. Například A. Procházka ve svém, jinak velmi kritickém referátu, napsal: „komoedie *Krkvaci* byla na jevišti vůbec možná přes všechnu rozplizlost svých postav, neurčitost myšlenkovou a nezáživnost dějovou, děkuje výhradně čiperné a důmyslné režii, jež zachránila, čeho bylo lze zachovati, a podchytila věc dobrými výjevy hromadnými, jakož i podtržením všeho obecně karikaturního, burleskního a přímo fraškovitého“ (ALAP 1920). Z jeho kritiky je možné udělat si jasnější představu i o celkovém řešení scény inscenace: „Opona jde tedy zpožděna nahoru a premiérové publikum vidí druhou strakatinu oponovou a pak hned scenu, kde visí jakési ohromné velum (osvětlované různě reflektory akt od aktu), ve středu nadzdvížené a zadrhnuté, jež dělí prostor sceniky na dvě nestejně půle a nemá smyslu, leda, že má zesilovati nereálnou grotesknost kusu.“ (ALAP 1920) Pochvalně byly hodnoceny i herecké výkony: „Strašidelným, poustevnicky vychrtlým zjevem, lví hlavy a opičích rukou byl lichvář Eliáš p. Vydrův, v jehož filosofické rozervanosti uvízlo cosi démonického a podařenými figurkami ukázali se i Trmal p. Kovářík, Pelant p. Vrbského, Kalvach a Kalban pp. Vošalík a Majerův.“ (Engelmüller 1920) Recenzent Lípy E. Konrád vyzdvihl scénický „obraz vzácné krásy“, jež „skytly rudé letáčky, horečně vibrující nad vzrušeným lidem“ (Delta 1920). Na samém konci inscenace Hilar nechal zaznít Marseillaisu, která podtrhla revoluční vyznění celého kusu. Hilarova režie se zapsala do dějin českého divadla jako první expresionistická inscenace textu českého autora (Černý

1983). V září roku 1920 pak *Krkvace* uvedl soubor Dělnické tělocvičné jednoty v Benátkách nad Jizerou v režii Z. Kalisty, který hru sám upravil a aby potřhl revoluční charakter kusu, zakomponoval do úvodu inscenace zpěv internacionaloáky (Malínek 2014). „Naši Krkvaci měli se živě odrážet od všeho, co dosud v Benátkách viděli. Měli přenést kus experimentujících Hilarových Vinohrad na primitivní jeviště hospody U Millerů na Křemeně, kde byl tehdy sál pro cvičení benátské DTJ. Chtěl jsem ukázat, že s dělníky přichází do českého života nejen nový činitel politický, ale i nový činitel kulturní, že dělníci jsou avantgardnou českého života v každém slova smyslu.“ (Kalista 1997)

Dobové přijetí *Krkvaců* bylo značně kritické. Asi nejodmítavějšího odsudku se hře dostalo od A. Procházky v *Moderní revue*, který drama označil za dílo, jež „nemá vůbec smyslu“, ale je „pouhou nezřízeností a nekáraností, bláznovstvím, v němž je sice zdánlivý system, ale ani trocha půvabu“ (ALAP 1920). Podobně rozpačitým dojmem text působil i na K. Engelmüllera: „Je to všeho chuť, zmatená směsice, divoký chaos všelijakých nápadů, myšlenek a příběhů, také však frázi, blouznivých apokalyptických záchvatů a planých řečí, jež nejsou v žádném vztahu s předváděným a zamýšleným dějem“ (Engelmüller 1920). Recenzent Zvonu dokonce autora podezíral z toho, že jen „poklízel patrně nedojedky literárních kaváren, otrěpané šlágry předměstských redakčních stolků novinářských, nabubřelosti z bible a apokalypsy a smíchav tyto nechutnosti v sekaninu“ (-Et- 1920). J. Vodák autorovi vytknul nepromyšlenou dramatickou stavbu a absenci dramatického konfliktu a ptal se, „z čeho mělo vzniknout napětí, když [ve hře] není ani děje ani činných postav?“ (-jv- 1920a). Naopak F. Götz Bartoše označil za jednoho z „nejslibnějších našich dramatiků“ a hru interpretoval jako oslavu „zla jako velké elementární životní síly, jež spoluurčuje vývoj

světa a dává životu mocnou pulsaci a expanzi“ (Götz 1923). Rovněž M. Majerová *Krkavce* ocenila, neboť drama podle ní velmi přesně vystihlo „chaos doby“ (-M.M.- 1920b) a O. Fischer text prorocky označil za „naše prvé ‚expressionistické‘, nebo prvé ‚bolševické‘ drama“ (-Ot.F.- 1920). Samotné dílo je podle jeho mínění „experimentem“, neboť *Krkavci* „mají velmi vážný podklad; mají povrch, který chce dráždit, škádlit, pobuřovat, mást, mají namnoze místo pevných dramatických rysů mlžnost příznaků a mátoh; mají závěr, který – přes přidáný sociálně optimistický výhled do budoucnosti – přesvědčuje o autorově pohříženosti to těžkých krisí a dum; a mají v sobě při všech schválnostech a zkrouceních svěžest, sílu a slib“ (-Ot.F.- 1920). Recenzenti většinou připomínali spřízněnost textu s Klicperovým *Divotvorným kloboukem* (1817), Lerberghovým *Panem* (1906) či s *Krkavci* H. Becquea (1882) (Delta 1920; -jv- 1920b). Centrální postava hry Dlak některým připomínala hrdinu Čapkova *Loupežníka* (1920) (ALAP 1920) nebo dokonce jakéhosi bolševického Tarzana (Delta 1920). Lichvář Eliáš J. Vodákovi připomenul figury z dřívějších Bartošových dramát: markýze Carranzu (*Konec Jakuba Carranzy*) a hraběte Adama Lubeckého (*Souboj*), ale také postavy z Dostojevského románových děl (-jv- 1920b). V červnu roku 1920 na stránkách divadelního časopisu *Jevišťe* proběhla drobná názorová polemika mezi autorem a J. Vodákem. Bartoš se zde ohradil proti některým tvrzením Vodákovy recenze: „Ale hle, Jindřich Vodák vytýkal mi nedostatek statečnosti a přímosti slova a jiní vytýkali mi bezohlednou provokativní tendenčnost. K tomu připomínám: bylo to v únoru minulého roku, v době, kdy bolševický převrat byl u nás všeobecně zažehnaván předpověďmi kvapného fiaska a sprostým hanobením, a kdy já napsal apologii ruské revoluce, kterou jsem vydal v knížce ‚Rusko a Evropa‘, kde [...] vyložil jsem duchovní základy velké ruské revoluce a před-

pověděl její vítězství nad úpadkovou Evropou.“ (Bartoš 1920b) Na tuto Bartošovu obhajobu Vodák reagoval krátkou poznámkou, v níž autorovu snahu vyhybat se alegorickému výkladu hry považuje za „bláhovou bázeň“ z toho, aby „pro bůh jeho literární dílo nebylo obviňováno ze sebe slabšího záchvatu realismu.“ (-jv- 1920c) Těsně po autorově smrti režisér Honzl v článku „Tragický Básník Jan Bartoš“ (1946) *Krkavce* označil za „symbolicky příznačnou satiru společenského i politického zla [...]. Fantomatickým jest lichvář Eliáš z *Krkavců* i jeho družina Burda [sic], Stašek a Rubricius, ačkoliv v jejich charakteristice a ve větách jejich dialogů obráží se nám všem velmi známé postavy vesnických lichvářů, maloměstských solicitorů a koňských handlířů, a ačkoli v syntaxi jejich vět, ve stavbě dialogů a v zápletkách děje shledáváme obecné a srozumitelné způsoby staré české komedie (Klicperovy) nebo způsoby vesnických tradičních her, a slovní obraty lidových úsloví a říkadel. Je to zvláštní snoubení modernosti s tradicí, je to spojování skutečnosti s fantasií, jež jest nejvýznamnějším rysem Bartošovy tvorby dramatické.“ (Honzl 1946) Na konci 50. let se ke hře znovu vrátil F. Götz v syntetizující studii nazvané „Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém“: „Zlo nenasytlosti a kořistnictví, zažrané do společnosti, mechanizuje měšťáka a dělá z něho maniaka jedné nelidské vášně. Dlak je sem položen jako hlasatel života, v němž se člověk oprostí od hromadění zlata. Ale právě Dlak je bezobsažné klišé. Jinak je tato groteska horečné, extatické divadlo proklínající a proklamující, trochu plakát, trochu apokalypsa v kapesním vydání, ale ovšem je to divadlo, kde lidskou tvář nahradila grimasa a kde místo člověka vidíme zmechanizované automaty.“ (Götz 1958) V 60. letech se *Krkavci* ve své kandidátské dizertační práci zabývala H. Kučerová, která hru, ale i celé Bartošovo dramatické dílo, hodnotila značně kriticky: „*Krkavci* nejsou dramatem myšlenek,

autor převzal jen vnější stránku expresionistické metody a nemohl vytvořit něco podnětného; objektivně je jeho dílo poučením, že touto cestou nové pokusy jít nemohou.“ (Kučerová 2011) O něco později *Krkavcům* věnoval pozornost i V. Kudělka, který hru označil za „jevištní mumraj bezohledných chamtivců a kořistníků, kde lidský rozměr dramatických postav nahradila zjednodušená grimasa a dramatickou aktivitu zmechanizovaná posunčina“ (Kudělka 1983). Na konci 80. let pak o hře pojednal i P. Janoušek, jenž text zařadil k žánru expresionistické grotesky se zřetelně kruhovou kompozicí (Janoušek 1989).

**VDÁNÍ: knižní:** Klika 1920; (upr. verze) De většil 1924.

**INSCENACE: české:** 2. 6. 1920, MD Vinohrady, r. K. H. Hilar; září 1920, (am. sb.) Dělnická tělocvičná jednota v Benátkách, r. Z. Kalista.

**LITERATURA: poznámky:** J. Bartoš, „Jak jsem psal *Krkavce*“, *Jeviště* 1920a, č. 19, s. 225–226; J. Bartoš, „Doslov ke ‚*Krkavcům*‘“, *Jeviště* 1920b, č. 22–23, s. 266–267; J. Černíková, *AmaScén* 1978, č. 11, s. 20 \* **vzpomínky:** Z. Kalista, *Po proudu života I*, *Atlantis* 1997, s. 577–584 \* **recenze:** T. Meinecková, *Pramen* 1920, č. 8, s. 376–377; -jv- [J. Vodák], *Venkov* 1920a, 4. 6., s. 2–3; -jv- [J. Vodák], *Jeviště* 1920b, č. 17, s. 199–200; -jv- [J. Vodák], *Jeviště* 1920c, č. 22–23, s. 269–270; -KZK- [K. Z. Klíma], *LN* 1920, 4. 6., s. 4; *Delta* [E. Konrád], *Lípa* 1920, č. 6, s. 61; -M.M.- [M. Majerová], *PL* 1920a, 4. 6., s. 4; -M.M.- [M. Majerová], *PL* 1920b, 5. 6., příl., s. I; -Ot.F.- [O. Fischer], *NárListy* 1920, 5. 6., s. 3–4; *ALAP* [A. Procházka], *ModRev* 1920, č. 9, s. 454–461; -Et- [E. Tréval], *Zvon* 1920, č. 38, s. 531; F. Götz, *Host* 1922/23, č. 8, s. 249–252; K. Engelmüller, *Zlatá Praha* 1920, č. 39–40, s. 324 \* **studie:** J. Honzl, „Tragický básník Jan Bartoš“, *ODaF* 1946, č. 5, s. 284–300; F. Götz,

„Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém“, *Divadlo* 1958, č. 5, s. 333–346 \* **kapitoly:** M. Rutte, „Dramatik rozkladu“, in *týž*, *Tvář pod maskou*, *Aventinum* 1926, s. 231–239; V. Kudělka, „Česká dramatika v dvacátých letech“, in *týž*, *Boje o české drama v letech 1918–1945*, *SPN* 1983, s. 5–38; P. Janoušek, „Expresionistická groteska“, in *týž*, *Rozměry dramatu*, *Orbis* 1989, s. 90–106; H. Kučerová, „Souběžci expresionismu“, in *týž*, *Základní problémy vývoje českého expresionismu*, *Oftis* 2011, s. 122–135; V. Malínek, *Kapitán generace? Zdeněk Kalista a nejmladší česká literatura v letech 1919–1924*, dis. práce, *FF UK* 2014.

**KONTEXT: slovníky:** J. Kunc, *Slovník soudobých českých spisovatelů*, *Orbis* 1945, s. 21–24; R. Havel – J. Opelík, *Slovník českých spisovatelů*, *ČS* 1964, s. 18–19; M. Trávníčková, „Jan Bartoš“, *Česká divadelní encyklopedie*, 2017 [<http://encyklopedie.idu.cz>] \* **dějiny:** F. Černý – A. Scherl – E. Šormová (eds.), *Dějiny českého divadla IV*, *Academia* 1983, s. 27–28, 70, 132, 154; J. Mukařovský (ed.), *Dějiny české literatury IV*, *VicPub* 1995, s. 246–247 \* **monografie:** J. Bartoš, *O moderním divadelním projevu*, *Klika* 1922; K. H. Hilar, *Boje proti věrejšku*, *Borový* 1925; M. Rutte, *K. H. Hilar: Člověk a dílo*, *DružPrac* 1936; I. Fialová-Fürstová, *Expresionismus*, *Votobia* 2000; M. Bauer (ed.), *Hledání expresionistických poetik*, *JU* 2006; O. Macáková, *Expresionismus v českém dramatu*, dip. práce, *UP* 2007; M. Rakušanová (ed.), *Křičte ústa!*, *Academia* 2007; V. Broučková, *Srdce a smrt*, *Akropolis* 2009; E. Jelínková, *Echa expresionismu*, *FF UK* 2010; Z. Říhová, *Vprostřed davu*, *Academia* 2016; A. Bálková, *Časopis Scéna a česká předválečná avantgarda*, dip. práce, *UK* 2018 \* **kapitoly:** V. H. Jarka, „Jan Bartoš“, in F. Götz – F. Tetauer, *České umění dramatické. Činohra, Šolc a Šimáček 1941*, s. 302–306; J. Hyvnar, „Dramatické herectví v divadle K. H. Hilar“, in *týž*, *O českém dramatickém herectví 20. století*, *KANT*



2008, s. 29–54 \* *studie*: A. Dvořák, „Odkaz dramatického básníka Jana Bartoše“, Program D48 1947/48, č. 2, s. 69–70; A. Scherl, „Několik tezí o české divadelní avantgardě a realismu“, Divadlo 1958, č. 5, s. 318–327; R. Grebeníčková, „Český expresionismus a vedení dramatického dialogu“, Orientace 1969, č. 1, s. 65–71; R. Grebeníčková, „Expresionismus jako hnutí a směr“, in A. Pomajzlová a kol., *Expresionismus a české umění 1905–1927*, NG 1994, s. 15–27.

**Aleš Merenus**