

UNIVERSITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Proměny románové poetiky Václava Řezáce

Transformations of poetics in Václav Řezáč's novels

Vedoucí DP: doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Autor DP: Radek Peterka

Bydliště: Pod Senovou 22, Šumperk

Obor studia: český jazyk a literatura - dějepis

Dokončení DP: 2010

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze, 17. listopadu 2010

.....
Radek Peterka

Poděkování:

Za cenné rady a podněty jsem vděčný doc. Pavlu Janouškovi, za trpělivost potom děkuji svým nejbližším.

Obsah

Úvod	7
I. Život, umělecké zrání a předválečné romány	11
VĚTRNÁ SETBA (1935).....	12
Individuální prožitek generační zkušenosti	13
V dotyku s expresionismem.....	15
Válka ve světle sociálního bezpráví	17
<i>Exkurs: Dva romány citového zrání (Větrná setba a Stříbrný vítr).....</i>	<i>19</i>
SLEPÁ ULÍČKA (1938).....	21
Svět jako místo střetu dvou společenských množin	21
Drama v kulisách upadajícího světa	25
V proudu sociálního románu	29
<i>Exkurs: Dvě podoby společenského vývoje (Slepá ulička a Lidé na křižovatce)</i>	<i>32</i>
II. Válka a psychologické romány	36
ČAROVNÉ DĚDICTVÍ (1939).....	37
Psychologický román mezi dvěma válkami	40
ČERNÉ SVĚTLO (1940).....	41
Hledání kořenů zla optikou psychoanalýzy	42
„Černé světlo“ měšťanské morálky	44
Mezi psychologii a společenským záběrem	46
<i>Exkurs: Dvě etapy vývoje psychologického románu (Černé světlo a Žalář nejtemnější)</i>	<i>48</i>
<i>Exkurs: Dvojitá zpověď zla (Černé světlo a Neviditelný)</i>	<i>49</i>
SVĚDEK (1942)	53
Člověk v jinotajném prostoru	53
Tvář pokoušení	55

Hledání tvaru	57
Porážka zla jako příslib nové naděje	59
<i>Exkurs: Dvě podoby maloměsta (Svěddek a Městečko na dlani)</i>	<i>60</i>
<i>Exkurs: Dvě tváře pokušení (Svěddek a Sedmkrát v hlavní úloze)</i>	<i>64</i>
ROZHRANÍ (1944)	66
Cesta člověka k pozitivnímu bytí	67
Odmítnutí uměleckého egoismu	69
Psaní jako magický proces.....	71
V kontextu děl s tematikou umělecké práce	73
Autobiografické projevy	77
V dotyku s moderním románem	78
<i>Exkurs: Dvojí cesta umělce k nadosobním hodnotám</i> <i>(Rozhraní a Podivné přátelství herce Jesenia)</i>	<i>82</i>
<i>Exkurs: Tradice a experiment v románovém tvaru (Rozhraní a Bel canto) ...</i>	<i>84</i>
III. Intermezzo 1945-1948.....	87
Řezáč jako spolutvůrce nové kultury	87
Povídky s okupační tematikou	88
Umělci hledají cestu „k lidu“	91
IV. Budovatelská léta	95
Hledání pokračuje	95
„Nové umění“ v kontaktu s teorií socialistického realismu.....	97
Geneze budovatelského románu na pozadí domácí tradice	99
První pokusy a Řezáčův příspěvek	101
Cesta k „velké epice“	103
NÁSTUP (1951).....	104
Historismus a utopismus osidlovacího procesu	104
Hrdinové nastupují.....	106

„Dobro“ a „zlo“ jako výraz ideologické polarizace světa	110
„Lidovost“ formy	113
V kontaktu s populárními žánry	117
Jásot kritiky a nápady čtenářů.....	119
<i>Exkurs: Dvakrát první den (Povídka z roku 1948 a 18. kapitola Nástupu) ..</i>	<i>122</i>
BITVA (1954)	126
Dějiny jako mohutný obraz třídního boje	127
Ideologická absolutizace světa	128
Rozpaky kritiky	131
<i>Exkurs: dvě verze osidlovacího procesu (Nástup a Město na hranici)</i>	<i>132</i>
V. Pokus o revizi tvorby	137
PÍSEŇ O VĚRNOSTI A ZRADĚ (1956).....	137
Závěr	140
Literatura	143
Resumé.....	147
Klíčová slova.....	149

Úvod

Tato práce se bude věnovat proměnám románové poetiky Václava Řezáče. Z pohledu současného čtenáře patří Řezáč mezi polozapomenuté autory, starší generace si vybaví nanejvýš *Nástup* a *Bitvu* jako povinnou četbu předlistopadového školství. Řezáč však po sobě zanechal dvě knihy pro mládež a sedm dokončených románů, z nichž přinejmenším psychologické prózy dodnes vykazují nesporné umělecké kvality. Vrcholný psychologický román *Rozhraní* je také jedinou Řezáčovou knihou, která vyšla po roce 1989¹. Oficiálně prosazované dílo tak potkal opačný osud než umlčované autory – „sametová revoluce“ zastavila vydávání Řezáčových sebraných spisů (ze sedmi proponovaných svazků stihly vyjít tři) a autor i jeho romány se začali vytrácet z veřejného povědomí.

Rozpětí diplomové práce se bude pohybovat od románového debutu *Větrná setba* (1935) po románové torzo *Píseň o věrnosti a zradě* (1956). S knihami pro děti, povídkami a fejetony budeme pracovat pouze v případech, kdy v nich lze hledat klíč k proměnám Řezáčovy metody, jak se to projevuje zejména v povídkách s válečnou tematikou, vydaných v letech 1946 a 1947.

Obecně lze Řezáčův tvůrčí vývoj rozdělit do tří období – předválečného, okupačního a budovatelského, čemuž bude odpovídat i struktura hlavních kapitol. V každé z těchto etap se autorova románová poetika zásadním způsobem proměnila. Budeme proto zkoumat, jak na sebe jednotlivé fáze vývoje navazují, v čem se liší a nakolik zapadají do kontextu dobové literární produkce. Řezáč svým románových dílem završoval domácí literární tradice (psychologické romány), případně se řadil k obecnějším vývojovým trendům (sociální romány 30. let).

Z toho důvodu budeme pracovat s literárním kontextem a ke každému dílu vytvoříme samostatný exkurs, v němž budeme komparovat konkrétní Řezáčovu knihu s romány, na něž bezprostředně navazuje nebo s nimiž má zjevné styčné body. Toto pojetí vychází z teze ruského formalisty Viktora Šklovského: „*Umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými. Formu uměleckého díla určuje jeho poměr k jiným formám, které existovaly před ním.*“² Budeme se primárně obracet k domácím vzorům, ale chybět nebudou ani přesahy do světové literatury, která Řezáče ovlivňovala buď přímo (německý expresionismus, Hamsun, Gide),

¹ ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : NLN (Česká knižnice), 2004.

² ŠKLOVSKIJ. *Teorie prózy*, s. 32.

nebo zprostředkovaně přes žánrové podloží (socialistický realismus, sovětský výrobní román).

Abychom však Řezáčovy romány mohli nahlížet v úplnosti, budeme muset sledovat autorův umělecký vývoj v kulturním a politickém kontextu doby. Jestliže cenzurní praxe protektorátního zřízení přiměla Řezáče, aby se odpoutal od společenské tematiky, na níž se zaměřil v předválečných románech, poúnorová kulturní politika naopak diktovala dogmata, s nimiž se jako prorežimní tvůrce musel vyrovnávat. Tato skutečnost ovlivní koncepci poslední třetiny práce, neboť v kapitolách sledujících autorovu tvůrčí dráhu po roce 1945 bude nutno brát v potaz programové diskuze o směřování a funkcích literatury v socialistické společnosti, stejně jako institucionální podobu literárního života, na jehož utváření se podílel i Řezáč.

Pro pochopení dobové percepce Řezáčových děl využijeme recenzí z časopisů a periodik. I v tomto případě však budeme muset dát více prostoru kritikům autorovy poválečné tvorby, protože reakce na budovatelské romány, zejména *Bitvu*, spadaly do proudu širších diskuzí a polemik o dalším směřování žánru. Samozřejmě nás v této souvislosti bude zajímat, jak hlasy kritiků a ideologů ovlivňovaly další Řezáčovu práci.

Těžiště této diplomové práce bude tkvět v analýze poetiky Řezáčových románů. Poetikou rozumíme literárně-teoretickou subdisciplínu, jež se zabývá stavbou literárního díla. Jelikož budeme studovat poetiku konkrétních textů, naše úvahy musí nutně směřovat také k jejich interpretaci, neboť „*mezi poetikou a interpretací existuje jednoznačně komplementární vztah*“³. Naše sondy se tedy budou zabývat jak formálními aspekty výstavby (kompozice, tematika, styl), tak jejich ideovou náplní (sociální kritičnost, političnost, typizace).

Při popisu jednotlivých jevů se pokusíme nejen o statický popis, ale i o vystižení vývojové dynamiky autorovy tvorby. Právě proměny Řezáčovy románové poetiky začaly přitahovat badatele bezprostředně po autorově smrti. Již v první polovině 50. let se však objevily v recenzích na *Nástup* a *Bitvu* úvahy, z čeho tyto romány vyrostly. Názory kritiků byly dvojí: Jiří Hájek⁴ se domníval, že *Nástup* navazuje na *Rozhraní*, poslední psychologický román, v němž Řezáč deklaruje kolektivní rozměr lidské existence a sepětí umělce s lidmi. Pavel Reiman⁵ a Jan Štern⁶ zase odkazovali na *Slepou uličku* jakožto dílo se sociální tematikou a výraznou typizací postav.

³ TODOROV. *Poetika prózy*, str. 16.

⁴ HÁJEK. *Ref. Nástup*. Rudé právo 24. 6. 1951, str. 5.

⁵ REIMAN. *Ref. Nástup*. Lidové noviny 10. 6. 1951, Příloha Kulturní neděle, str. 4.

První rozsáhlou „Řezáčovskou“ studii nazvanou *K otázkám typizace Řezáčovy prózy* publikoval roku 1956 Miroslav Nosek⁷. Práce zkoumá komplexní Řezáčův umělecký vývoj, přičemž často formuluje kvalitativní soudy odvozené z marxistických koncepcí literární vědy, např. odmítá biologickou typizaci postav v psychologických prózách a zdůrazňuje nutnost sociální determinace hrdinů, jak to oceňuje v románech budovatelských. V hledání Řezáčovy umělecké cesty si pomáhá drobnějšími žánry, zejména fejetony z doby okupace a povídkami s válečnou tematikou, které vycházely v letech 1945 a 1946. Tematika těchto drobných útvarů podle Noska vykryštovala v *Nástupu* a *Bitvě*.

Roku 1957 vydal František Götz monografii *Václav Řezáč*⁸. Práce je také silně poznamenaná marxistickým myšlením, její těžiště tkví především v přímočaré (des)interpretaci založené na všudypřítomných aplikacích dialektiky třídního boje. Z dnešního hlediska lze ocenit především snahu hledat návaznost Řezáčovy tvorby na díla světové literatury. Vývoj Řezáčovy tvůrčí dráhy shledává Götz jako kruhový: *Nástup* a *Bitva* se podle něj vrací k období *Slepé uličce*, kdy se autor nejvíce blížil socialismu.

Největší přelom do zkoumání Řezáčova vývoje přinesl Jiří Opelík ve dvou studiích z roku 1962. Ve studii *Historický román o současnosti*⁹ spatřoval přímou cestu od Rozhraní k *Nástupu*, a to přes poválečné povídky, v nichž se snoubily „přednosti jeho dřívějších románů psychologických s novými kvalitami, jimiž se v jeho tvorbě ohlašoval už budoucí *Nástup*“¹⁰. Další důkaz poválečné potom viděl v povídce *První den*, napsané v létě 1948, jejíž upravená verze se stala 18. kapitolou *Nástupu*. Opelík si také poprvé všiml paradoxu, že *Nástup* je sice obrazem historie, ale události se přímo dotýkají současnosti a ovlivňují ji, proto o díle mluví jako o „historickém románu o současnosti“.

Opelíkovy myšlenky o *Nástupu* jako historickém románu rozvinul Radko Pytlík ve studii *Historismus v Řezáčově Nástupu*¹¹ (1972). Jde především o analýzu žánrových souvislostí a postupů z hlediska syžetové výstavby.

Všichni jmenovaní se vykazovali různými přístupy a metodami, jedno však měli společné: *Nástup* hodnotili jako umělecké vítězství, a to i „demytizátor“ Jiří Opelík, který

⁶ ŠTERN. *Ref. Nástup*. Tvorba 1951, str. 459-460.

⁷ NOSEK, Miroslav. *K otázkám typizace ve vývoji Řezáčovy prózy*. Česká literatura 1956, str. 236-263.

⁸ GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. Praha : Československý spisovatel, 1957.

⁹ OPELÍK, Jiří. *Historický román o současnosti*. Host do domu 1962, str. 74-79.

¹⁰ Tamtéž, str. 82.

¹¹ PYTLÍK, Radko. *Historismus v Řezáčově Nástupu*. Česká literatura 1972, str. 131-149.

po výčtu problematických jevů konstatoval, že *Nástup* přesto považuje za významný umělecký čin.

Po roce 1989 se literární vědci zabývali Řezáčem pouze marginálně, byli však zajedno v tom, že *Nástup* je uměleckou prohrou.

Tato práce by chtěla zaplnit „bílá místa“ v bádání o Řezáčových románech, případně rozvinout to, co již bylo vyřčeno. Například u prvních románů budeme hledat souvislosti s poetikou expresionismu. Psychologické romány se zase pokusíme logicky diferencovat z hlediska Řezáčova myšlenkového vývoje, neboť často bývají vnímány jako homogenní látka, jednoznačně alegorizující protektorátní útrapy. U poválečné tvorby, jak jsme již avizovali, budeme pracovat s kulturním a politickým kontextem, což bylo v dosavadním Řezáčovském bádání opomíjeno. Zmíníme se i o románovém torzu *Píseň o věrnosti a zradě* (1956), které je sice všeobecně přijímáno jako snaha o revizi umělecké metody, nicméně bližší rozbory textu dosud nikdo neprovedl. A na závěr se samozřejmě pokusíme shrnout vlastní názory na logiku Řezáčova uměleckého vývoje.

I. Život, umělecké zrání a předválečné romány

Václav Řezáč se narodil jako Václav Voňavka roku 1901 v Praze. Vyrůstal v chudinské čtvrti na Františku, kde mohl ostře vnímat všechny sociální rozpory své doby, což výrazně ovlivnilo jeho duchovní vývoj a promítlo se i do jeho románové tvorby. Když ve dvou letech přišel o otce, matka, panská pradlena a později domovnice, se znovu provdala. Chlapec žil s otčímem ve vztahu plném napětí a vzájemné nevraživosti. Roku 1912 se rodina přestěhovala na Nové Město, kde téhož roku Řezáč nastoupil na reálku v Žitné ulici. Po vypuknutí první světové války se sice zbavil nenáviděného nevlastního otce, který byl povolán do zbraně, ale hmotná nouze rodiny se tak prohloubila. Po zdárně vykonané maturitní zkoušce se Řezáč musel rychle osamostatnit, a tak absolvoval kurs při obchodní akademii, aby roku 1920 nastoupil na místo úředníka Státního úřadu statistického; o rok později se seznámil s redaktorkou Šolcova nakladatelství Emou Řezáčovou a roku 1923 se s ní oženil, přičemž si osvojil její příjmení. První syn Ivan, budoucí hudební skladatel, se narodil roku 1924, druhý syn Tomáš přišel na svět až o jedenáct let později a po otcově vzoru se věnoval literární tvorbě.

První povídky začal Václav Řezáč tisknout na konci 30. let. Jde převážně o humorné črty s jednoduchou zápletkou, jako je povídka *Konec vánočního sirotka* (1929), v níž se spisovatel dostává do konfliktu s rozhořčeným vánočním sirotkem, kterého stvořil, aby dojal své sentimentální čtenáře, nebo povídka *Proměna* (1928), kde se hrdina po třiceti letech zbaví kníru, načež se cele stylizuje do prezidenta Wilsona, jemuž je až zázračně podoben. Paralelně však vznikají i drobné prózy závažnějšího ladění, které v mnohém předznamenávají poetiku prvního románu *Větrná setba* (1935). Kupříkladu v lyrické povídce *Schodiště jara* (1929) se dospívající chlapec oddává touhám a snům podníceným probouzející se přírodou. Komorní atmosféra povídky *Pět let* (1931) spíše náznakem vyjevuje odcizenost a prázdnotu ve vztahu dvou lidí.

Ještě před vydáním románového debutu spatřily světlo světa dvě rozsáhlejší prózy pro mládež – *Kluci, hurá za ním!* (1933) a *Poplach v kovářské uličce* (1934). Těmito knihami na sebe Řezáč poprvé výrazněji upozornil, neboť se v českém prostředí poprvé pokusil o žánr detektivního příběhu pro mladé čtenáře, jaký k nám pronikl v překladech děl německého spisovatele Ericha Kästnera. Kästnerova prvotina *Emil a detektivové* (1928) vyšla česky v roce 1933, stala se tedy pro Řezáče zřejmým inspiračním zdrojem.

Řezáčovy knihy pro mládež jsou sice zábavnou četbou, avšak rezonuje v nich i silný sociální podtext. V době vzniku obou próz u nás vrcholila hospodářská krize, která

byla katalyzátorem sociálního napětí a konfliktů. Snad proto Řezáč postavil své příběhy na střetu dvou neslučitelných světů – utlačovaných chudáků a nenasytých boháčů. V knize *Kluci, hurá za ním!* se skupina malých detektivů dostane na stopu hostinskému Ferbusovi, který nutí svého zaměstnance Nyklíčka, tísněného chudobou a starostí o svou dcerku, aby pro něj kradl. V *Poplachu v kovářské uličce* je zase příčinou společenského zlořádu hokynář Bočan, šidící bezbranné chudáky, kteří jsou nuceni nakupovat u něj na dluh; jeho protipólem je sirotek Frantík Severýn, jež na sebe vezme úlohu mstitele a vypočítavého obchodníka potrestá. Řezáč tedy provádí sociální typizaci postav, ale konflikt nekoncepčuje jako srážku dvou tříd, nýbrž jako zápas dobra a zla postavený do roviny morálních hodnot a charakterových vlastností, což odpovídá přirozeným intencím žánru dětské literatury. Původ soucitu s chudými a utlačovanými můžeme hledat v Řezáčově životní zkušenosti proletářského dítěte; tento rys tvorby nás však zajímá i z toho důvodu, že se promítne i v dalších fázích autorova vývoje.

V první polovině 30. let psal Řezáč z existenčních důvodů i oddechovou prózu, zejména detektivky, které vycházely časopisecky pod pseudonymem R. Nový. V téže době shromáždil do sbírky *Dech na skle* své verše z předchozí dekády, avšak od jejich vydání nakonec upustil. Šlo vesměs o intimní lyriku, v níž se zrcadlily lásky i zklamání dospívajícího člověka. Zároveň Řezáč působil jako pravidelný přispěvatel divadelních recenzí do několika periodik (*České slovo*, *Ema*). Vztah k dramatu silně ovlivňoval autorovo umělecké myšlení, což se projevilo využitím prvků dramatické kompozice v některých románech. Je s podivem, že sám nenapsal jedinou divadelní hru, avšak v jeho pozdějším repertoáru nalezneme několik filmových povídek. Řezáč se tedy od svých literárních začátků pohyboval v širokém spektru literárních žánrů, což mu umožnilo osvojit si množství technik a postupů, které mohl zužitkovat v dalších dílech.

Jeho románová prvotina *Větrná setba* vyrostla z potřeby filtrovat niterný zážitek vlastního dospívání, shodit traumata války a připravit se tak na dílo širšího sociálně-kritického záběru. Svým charakterem se tedy Řezáčův debut přibližuje subjektivní lyrice veršů než bojovnosti dětských próz.

VĚTRNÁ SETBA (1935)

První román Václava Řezáče zachycuje zrání osmnáctiletého chlapce na pražské periferii v období první světové války. Rukopis vznikal v letech 1934 a 1935, tedy v době, kdy bylo téma 1. světové války za zenitem a kdy se na obzoru objevovalo nové nebezpečí,

jehož vyjádření vyžadovalo chopit se časově a politicky aktuální látky. Řezáč však svoji prvotinu pojal jako výpověď o vlastním dospívání ovlivněném pohnutými událostmi velké války, jako téma vycházející z niterné potřeby vyjádřit sebe sama, a tak reflektovat tísnivé pocity celé generace.

Individuální prožitek generační zkušenosti

Děj je lokalizován do pražského zázemí, kam ozvěny bojů zasahují hlavně morálním úpadkem, zvůli úřadů, nedostatkem potravin a neustávajícími odvody. Hlavním hrdinou je osmnáctiletý Petr, student gymnázia, jehož ročník je poprvé povolán ke zbrani, ovšem on sám se cestě na frontu pro svou neduživost nakonec vyhne. V románu jsou načrtnuty i osudy dalších osob Petrových soupeřů, avšak autor se zaměřil na ústřední postavu, jeho prožitky, tužby a proměny.

Leitmotivem díla je milostné hledání a míjení, čemuž odpovídá i fabule: Petr celý román prahne po dívce Kamě, mezitím se marně pokouší o důstojnickou paničku, úspěch má až u její sluzky, jenže ta se mu brzy znechutí, navštěvuje proto nevěstinec, poté zakotví u bývalé milenky svého otce; v závěru románu se mu podaří získat znovunalezenou Kamu. Tento „milostný běh“ naplňuje spolu s formováním vztahu k otci v podstatě celý román, a třebaže dílo ukazuje bídu válečných poměrů, jejich faktický dopad pouze otvírá nové možnosti: odvody připravily mnoho žen o manžela, takže Petr může uspět i tam, kde by jindy neměl šanci, a paradoxním přínosem války je i to, že chlapi na čas přinesla klid od nenáviděného otce. A konečně v závěru Petr získává zaměstnání u bývalého spolužáka Bertíka, který pokoutně obchoduje s potravinovými náhražkami, což mu umožní vydělávat na bídě druhých.

Řezáčův hrdina není typickou obětí války. Nesouhlasí s ní, pociťuje odpor k násilí, trpí odvody kamarádů i nejistotou s vlastním osudem, ale zároveň se dokáže přizpůsobit neutěšeným podmínkám. Nejbezprostřednější ohrožení pro Petra znamená prohlídka u odvodní komise. Právě v kapitole přibližující průběh odvodu se Řezáčovi nejvíce daří postihnout atmosféru války, strach všech, kdo jsou touto hrozbou zasaženi, a hledání nejrůznějších východisek: *„O přestávkách si sdělovali recepty, jež vyslídili u svých známých, jak uklouznout chapadlům odvodních komisí. Aby unikli smrti, chystali se s veselou lehkomyšlností poškozovat své zdraví, u mnoha již otřesené dlouhými lety podvýživy. V jejich předpisech byly nejpodivnější lektvary, od křídý nastrouhané do vody a viržinky namočené do vína nebo octa až po složité léky, jež jim opatřili známí medicí ulití ve vojenských nemocnicích. Smlouvali si flámy, trávili noci u svých milenek, pokud je měli,*

nebo chodili do veřejných domů, opijeli se a tancovali do rána. Přicházeli do školy bledí, vyčerpání, často opilí a usínali v lavicích.“¹² Podobné vystižení všeobecných nálad, které by román posunulo do roviny generační výpovědi, je v knize výjimkou.

Už zde však narazíme na rys, který se přenesl i do Řezáčovy další románové tvorby, a to napětí mezi postupy společenského a psychologického románu. Úkolem společenského románu je zachytit skutečnost v co nejširších souvislostech, zobrazit různé společenské vrstvy, jejich vztahy a ukázat, jak jsou osudy aktérů determinovány prostředím a dobou. Tyto aspekty do značné míry splňuje i *Větrná setba*: I když v ní dominuje poměrně úzké hledisko postavy, jsme jejím prostřednictvím seznámeni i s prostředím nálevení a barů, nevěstinců, front na potraviny, kostela či odvodní komise. Široké spektrum míst nejen rozšiřuje časoprostorový záběr, ale rovněž rozmnožuje rejstříky postav. Nutně tak dochází k tomu, že většina osob se v průběhu děje (který je rozložen přibližně do dvou let) stává epizodickými. Mezi ně patří i Vít, Petrův jediný přítel, jenž se zjeví na začátku a pak uprostřed děje, milovaná dívka Kama, s níž se čtenář setkává v úvodu a potom až ke konci románu, nebo spolužák Ottoni, na nějž se zaměřujeme pouze v kapitole, kde spáchá sebevraždu. Osoby okolo hlavního hrdiny se často obměňují, a i když zažívají nejrozličnější citová vzplanutí a charakterové proměny, čtenář se s nimi rozloučí dříve, než je komplexněji pozná.

Psychologická metoda je rozvíjena vševědoucím vypravěčem, který proniká do Petrových duševních pochodů a stavů. Míru introspekce však omezuje dynamičnost děje a širší epický záběr. Řezáč totiž většinou nezpomaluje běh událostí, aby analyzoval psychiku postavy či rozebíral z různých hledisek východiska určité situace, a tím vtiskl hrdinovi širší psychologické horizonty. Jeho postupy jsou založeny na objasňování bezprostředních motivů a pohnutek. Tak se to děje například ve scéně, kdy Petr pozoruje ve sklepe služebnou Frídu a skrytě po ní zatouží: „*Co kdyby se k ní přiblížil, tiše jako dravec, strhl ji k zemi a udělal to? Byl to obraz vzpomínky na novinářské zprávy. Ačkoliv věděl, že tím bylo spácháno něco hrozného (...), nepociťoval nikdy odpor k zločincům tohoto druhu, jež noviny nazývaly zvrhlíky, a zkoušel se vžít do jejich pocitů a průběhu jejich činu.*“¹³ Vnitřní monolog hrdiny v tomto případě detabuizuje erotiku, což bylo téma, které zůstávalo skryto či jen naznačeno jak v klasických románech citové výchovy (Zeyerův *Jan Maria Plojhar*, 1888; Mrštíkova *Santa Lucia*, 1893), tak v jejich lyrizující podobě z počátku století (*Ivův román* Antonína Sovy, 1901; Šrámkův *Stříbrný vítr*, 1910). Oblast sexuálních pudů však

¹² ŘEZÁČ. *Větrná setba*, str. 175.

¹³ Tamtéž, str. 52.

ve Větrné setbě nepředstavuje téma, k němuž by se autor obracel jako k cíli dušezpytné analýzy, slouží mu jako prostředek k vyjádření senzitivních prožitků hlavní postavy.

V dotyku s expresionismem

Okamžiky, které přímo vybízejí k hlubší psychologické studii, zůstávají nevyužity. Nelze však říci, že by postava Petra postrádala jakýkoliv „vnitřní rozměr“. Naopak, v mnoha napjatých okamžicích se nám vyjevují jeho pocity a nálady, povětšinou však v podobě zjitřených smyslových vjemů, nikoliv jako logická myšlenková konstrukce: „*Byl rozechvěn až do stavu, kdy obrazotvornost rozbíjí hranice rozumu, i zdálo se mu, že celý vesmír křičí s ním. Jako obludná loď zakotvená mezi kocábkami malých baráků vynořila se před ním stará katedrála, strmíc do výšky pobratřené hvězdami. Jako balvan vržený z prázdnoty nebe padla naň zdrcující malost a bezvýznamnost všeho.*“¹⁴ V prožitcích hrdiny tedy nacházíme výrazné prvky lyrizace vnějšího světa, který ve většině případů nabývá expresionistických obrysů.

Expresionismus, původně německý literární směr, uvedla do českého prostředí po první světové válce tzv. Literární skupina,¹⁵ nicméně rozvinul se spíše neorganizovaně jako skepse nad stavem společnosti, což se projevilo zvláště v proletářském umění (protiměšťácké grotesky Jana Bartoše), ale i u bratří Čapků (*Ze Života hmyzu*, 1921). Vliv expresionistické poetiky se uplatnil i v dílech dalších autorů (Ladislav Klíma, Jakub Deml, Richard Weiner, Bohuslav Reynek, Vladislav Vančura, František Halas), kteří využívali expresionistické obraznosti, aniž by se hlásili k postulátům tohoto směru.

Jedním ze základních témat německého literárního expresionismu se stalo už v 10. letech velkoměsto se všemi svými nástrahami i možnostmi; dalšími nosnými tématy byly erotika a tělesnost, v oblasti mezilidských vztahů se vracel motiv konfliktu otce a syna; po první světové přibyla pacifistická naléhavost, s níž byla zobrazována hrůza a zkázonosnost zákopových bojů.¹⁶

V podstatě na všech zmiňovaných tématech je založena i *Větrná setba*, kterou pojí s expresionismem i víra v humanitu a možnost pozitivní proměny člověka. Musíme si však uvědomit, že Řezáčova prvotina vyšla až v roce 1935, tedy deset let poté, co německý expresionismus završil svou poslední fázi a ustoupil do pozadí. Zároveň je třeba jedním

¹⁴ Tamtéž, str. 203.

¹⁵ V Literární skupině, založené roku 1921, se sdružilo několik brněnských autorů (např. Lev Blatný, Čestmír Jeřábek) a teoretiků; v čele tohoto uskupení stál teoretik František Götze; ten v roce 1956 vydal monografii o Václavu Řezáčovi, ovšem v té se hlásil k oficiální kulturní politice, a tak zavrhl expresionismus jako úpadkový buržoazní směr; proto se o něm nezmiňuje ani v souvislosti s Řezáčovou tvorbou.

¹⁶ Srov. FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ. *Expresionismus*, zvl. str. 19-44.

dechem dodat, že románem o vlastním dospívání za války chtěl autor vyjádřit zkušenosti a pocity, které se pojí právě s dobou vrcholné expresionistické deziluze, jež deformuje racionalistické vnímání světa do podoby fantaskních metafor, výkřiků a šklebů.

Válku ve své nelidskosti Petr nejintenzivněji pocítí při kontaktu s maďarským vojákem, který žebraje o kus žvance působí jako duch zjevivší se z jiného světa: „*Strašlivě hubený a žlutý, s očima horečně velikýma a planoucima, byl to spíše přízrak než člověk, spíše mrtvý než živý, mrtvý, který snad přišel prosit o pochování.*“¹⁷. Živá bytost připodobňovaná k mrtvole se stala jedním z významných motivů expresionistické poetiky, stejně jako opačný proces personifikace neživých věcí, které nabývají až obludných podob, čímž útočí na lidské smysly a rozumovou podstatu poznávání skutečnosti.

Zvláště v blouznění a snech nabývá realita fantasmagorických rozměrů, což zažívá i Petr ve svých horečných stavech: „*Peřina byla studená jako závěj sněhu. Drkotající zuby chroupaly krystaly chladu a útroby se plnily žhoucí lávou. V bezbarvém prostoru klesalo oranžové slunce jako balón, který ztrácí plyn. Na březích žlutých vod kvetly rudé kalichy a ronily v kapkách zelený jed. Perleťové motýli létali nad nimi. Padla-li na ně krůpěj jedu, proměnili se v šedý obláček páry. Rdousivá chapadla větví se vztahovala po Petrově hrdle.*“¹⁸ Obdobné zobrazení pocitů chorobou zmítaného vědomí najdeme už ve Vančurově *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924).

Němečtí expresionisté však deformované vize světa rozpracovávali mnohem důsledněji. Stále je proto nutné mít na paměti, že těžiště Větrné setby je nakloněno směrem k realistickému vnímání skutečnosti, i když jí hojně prostupuje právě expresionistická reflexe. Je potřeba také uvažovat, které motivy Větrné setby vycházejí ze zjevné inspirace expresionistickou poetikou a kdy je třeba hledat kořeny jinde. Například motiv konfliktu otce a syna vychází spíše z intenzivního prožitku vlastního komplikovaného vztahu s otčímem než z inspirace typickým expresionistickým motivem.

Zachycení prostředí barů, heren a nevěstinců rovněž odkazuje k expresionistickému vnímání velkoměsta, což je doprovázeno pro expresionismus příznačnými pocity opojení, tékavostí smyslů, ale i zhnutím z okolního světa a myšlenkami na sebevraždu. V české literatuře však nutno připomenout i Karla Matěje Čapka-Choda, jež odkryl periferii Prahy i s jejími rozmanitými figurkami, i když spíše s naturalistickou pravdivostí než expresionistickou básnivostí. Ve *Věrné setbě* vytvořila živnou půdu pro expresionistické vidění skutečnosti především válka a s ní spojená deformace člověka, a to jak v duševní,

¹⁷ ŘEZÁČ. *Větrná setba*, str. 25-26.

¹⁸ Tamtéž, str. 154-5.

tak fyzické rovině. Expresionistické prvky se však objevují i v dalších románech, i když v poněkud jiných souvislostech, jak ještě uvidíme.

Válka ve světle sociálního bezpráví

Jedním z důležitých plánů tematické výstavby díla je kritika sociálních poměrů. Není sice úhelným kamenem knihy, její zobrazení nás však zajímá zejména proto, že má významné postavení i v dalších Řezáčových románech a kulminuje hned v následující *Slepé uličce*. I když je ve *Větrné setbě* příčinou nedostatků a narušených sociálních vztahů válka, v některých situacích Řezáč poukazuje i na nespravedlnost společenského uspořádání, kde se je ostrá hranice mezi chudými a bohatými. Hned v první kapitole je Petr představen jako chlapec, který má vždy hluboko do kapsy a musí se spoléhat na dobrodiní svého kamaráda Víta, pocházejícího z bohaté rodiny. Petrova matka, panská pradlena, potom denně zažívá příkoří ze strany svých zaměstnavatelů.

Konkrétně život vyšších vrstev je znázorněn v ostrém kontrastu s bídou chudiny: „Petrova matka byla málo doma. Vypomáhala celé dny u domácích, kde dvě služebné nestačily dávat do pořádku kramářskou domácnost panstva. (...) A když se matka někdy rozpovídala vyprávěla o podivínství svých pánů a jejich zámožnosti, o vznešeném chování staré paní a o jejích potížích s nestydatými a drzími služkami (...), o manželském rozvratu její dcery a záletech mladých pánů, o perských kobercích, měkkých a pružných jako jarní trávnik, o nádheře salonu jehož strop byl ručně malován, o pokoji proměněném ve spíž a naplněném dostatečnými zásobami, i kdyby válka trvala ještě kolik let, Petr naslouchal trpělivě. Nenáviděl domácí právě tak, jako matka je zbožňovala.“¹⁹ Téma matčina těžkého údělu se v románu několikrát vrací. Ze závěrečné věty ukázky je patrné, že sonda do života chudáků není nikterak zjednodušující: matka jako prostá a nevzdělaná žena nechápe svou bídu v širších souvislostech a majetek je pro ni důvodem ke glorifikaci jeho nositelů.

Řezáč však ve *Větrné setbě* neusiluje o sociální typizaci postav. Příkladem může být postava Petrova přítele Víta: přestože mu rodinné poměry zajišťují pohodlný život, není žádným „bohatým floutkem“, jak jej ve své monografii, snaže vyjít vstříc metodám marxistické kritiky, označuje František Götz.²⁰ Naopak, Vít je pro Petra jedinou spřízněnou duší, dělí se s ním o peníze a hned v úvodu se stává prvním z odvedených studentů, systém na něj tedy dopadá stejně drtivě jako na všechny ostatní.

¹⁹ Tamtéž, str. 22-23.

²⁰ Srov. GÖTZ. *Václav Řezáč*, str. 50-51.

Stejným způsobem se vymyká sociální typizaci i Petr: ač dítě z nuzných poměrů, není vyličen jako ponížený chudák, nýbrž se dokáže přizpůsobit neutěšeným podmínkám a někdy z nich i těžit. Prožívá své krize, uvažuje i o sebevraždě, ale v závěru vidíme, jak se naučil obratně manipulovat s lidskými city. Získává Kaminu přízeň, přesto bez výčitek udržuje milostný poměr s dívkou z kanceláře. Určitá katarze přichází až s koncem války v samotném závěru románu: „*Tlak smrti zmizel a brány všech stran světa se znovu otvíraly. Je čas, Kamo, abych opustil Bertíkovu špeluňku, je čas začít znovu a z jiného čepu.*“²¹ Citové i charakterové proměny jedince v průběhu dospívání, jejich boj se společenskými konvencemi a častá závěrečná obroda hrdinů řadí *Větrnou setbu* mezi vývojové romány. Ty měly v české literatuře bohatou tradici. Už svým názvem Řezáčova próza odkazuje na klasické dílo toho žánru, Šrámkův *Stříbrný vítr*, s nímž má i další společné rysy, jak ještě ukážeme níže.

Pro naši další práci je důležité, že Řezáč Ve větrné setbě nepřestává kritizovat sociální bezpráví, i když ve srovnání s dětskými knížkami od tohoto tématu výrazně ustupuje. Jeho cílem totiž není uchopit aktuální společenskou látku, ale vyjádřit prožitek vlastního dospívání. To mu umožnilo částečně psychologizovat hlavní postavu, ovšem tato psychologizace je vždy podřízena dynamičnosti děje a příběhu. Přestože románem prostupují sociální motivy, nestaly se terčem soustavné analýzy. Řezáč však v poselství knihy viděl i odkaz k současnému dění: „*Vzpomínat na toto dětství znamená pátrat a uvědomovat si, proč jsme takoví, jací jsme, odhalovat polozasuté prameny dodnes neslábnoucího přívalu bídy a rostoucí neschopnosti čelit jí. Jsme-li rozvráceni a neschopni jako pole polité žíravinou dát život setbě jednotící idey, víme, proč jsme takoví. Což nepramení naše neschopnost vzdorovat bídě především z toho, že jsme v mládí, kdy se hromadí nesmazatelné výčitky, uvykli ji viděti nakupenu v nebetyčnost?*“²²

Větrná setba měla být dle autorových slov nejen ohlédnutím za nelehkou dobou dospívání, ale i reflexí kořenů současné krize. Oklikou se tak můžeme vrátit k titulu, který tuto myšlenku vystihuje nejpřesněji: zmar a bída války působily na mladou generaci jako devastující faktory duchovního vývoje. Veškeré hodnoty a mravní zásady, vštěpované rodinou a školou, byly „odváty“ bezohlednou praxí reálného společenského kontextu a vedly k bezprizornosti mladé generace. Název *Větrná setba* tedy evokuje marnost snah humanizovat člověka v kruté atmosféře válečného života.

²¹ ŘEZÁČ. *Větrná setba*, str. 245.

²² ŘEZÁČ, Václav. *Kolem mé knihy*. Panorama XIII, 1935, str. 4.

Řezáčova románová prvotina si našla své zastánce i kritiky. Božena Benešová ocenila humanistické poselství příběhu i autorův talent („*Václav Řezáč umí dobře vypravovat a to je jeden z nejcennějších darů, jichž se může dostat mladému epikovi.*“²³). Naproti tomu Karel Sezima poukazoval, že dílu schází pevný kompoziční tvar a že často upadá do samoučelného lyrizování: „*Příliš mnoho prožitků převažuje spisovatelovu tvárnou mohoucností.*“²⁴ Sezima však v závěru vyslovil očekávání, že Řezáčův debut je nadějným vykročením k dalšímu tvůrčímu počínu.

Exkurs: Dva romány citového zranění (Větrná setba a Stříbrný vítr)

Ačkoliv *Stříbrný vítr* a *Větrnou setbu* dělí celá čtvrtina století, vědomá návaznost je zřejmá nejen názvem, ale i tematikou, již se stalo chlapecké dospívání a s ním spojené vnitřní krize, hledání místa ve společnosti a první milostná dobrodružství. Už jsme zmínili, že *Větrná setba* využívá postupy sociálního i psychologického románu, a tato skutečnost se stává ještě markantnější ve srovnání se *Stříbrným větrem*.

Životní běh Jeníka Ratkina je mozaikou příhod, snů, zjitřených představ a přírodních nálad. Jako typ románu citové výchovy nás *Stříbrný vítr* seznamuje s hrdinovým vývojem, který naráží na mantinely maloměstského konzervatismu, pokrytectví církevních institucí i zkostnatělost školského systému. Tyto vnější determinanty Ratkinova vývoje jsou ovšem zastíněny až „fatální předurčeností“, jakýmsi rodinným prokletím, jehož následkem bylo, že „jednu nedobrou touhu nosili v sobě všichni Ratkinové. Město je k sobě lákalo, a tu občas opouštěvali osamělý mlýn a vraceli se až po dvou, třech dnech; schátrali jaksi vždycky přes ten čas, páchlo z nich kouřem a líhem a v očích měli bludná, nepokojná světýlka.“²⁵ Podobné „prokletí“ postihlo i Jeníkova strýce, černou ovci rodiny, který svůj život ukončil sebevraždou.

Zde vyplývá první výrazný rozdíl mezi *Stříbrným větrem* a *Větrnou setbou* – Řezáčův Petr působí až příliš všedně, není rozervancem obestřeným hávem tajemnosti, který píše verše, nýbrž se vedle svých tužeb potýká s nedostatkem základních životních potřeb a hrozbou odvodu, což z něj dělá mnohem trpnější oběť společenských poměrů a zároveň jej dostává do soukolí velkých společenských dějů; už proto Řezáčova *Větrná setba* tíhne mnohem více k románu společenskému. To podporuje i skutečnost, že Řezáč

²³ BENEŠOVÁ. *Ref. Větrná setba*. Panorama XIII, 1935, str. 4.

²⁴ SEZIMA. *Ref. Větrná setba*. Lumír 1935/36, str. 472.

²⁵ ŠRÁMEK. *Stříbrný vítr*, str. 12.

zachytil relativně krátký výsek hrdinova života, kdežto Ratkina sledujeme od prvních krůčků až k dospělosti.

Konstatovali jsme, že kapitoly *Větrné setby* jsou spíše sledem epizod, krátkých výseků ze života klíčových pro hrdinův další osud. Zde však musíme zároveň zdůraznit, že jednotlivé kapitoly Řezáčova románu tvoří soudržný celek, pevně na sebe navazují a odehrávají se v poměrně úzce vymezeném časoprostoru; tmelícím prvkem jsou změny Petrova charakteru, vývoj vztahu k otci či opakované čekání na předvolání k odvodní komisi. *Stříbrný vítr* oproti tomu rezignuje na jakoukoliv pevnou epickou formu, jeho kompozice je pojata jako sled krátkých kapitol z Jeníkova života – dějových, úvahových i snových. Sice nastiňuje atmosféru doby (zejména společenské vycházky, atmosféru hostinců či školy), ale oprošťuje se od jakékoliv realistické popisnosti. Jediným měřítkem je vzhled do postavy, zachycení jejích pocitů, a to zejména v souladu s přírodou a dalšími vjemy.

Šrámek odhaluje Ratkinovo nitro, přičemž se více než na složitý rozbor duševních procesů zaměřuje na bezprostřední nálady a pocity, podobně jako je tomu u Řezáče, jenže ve *Stříbrném větru* jsou tyto stavy mnohem více obohaceny lyrickou složkou, která se na některých místech stává nosnou částí díla. Stačí krátká pasáž ze zimní noci, abychom poznali, jak Jeníkovy pocity rezonují s lyrickým zachycením přírody: „*Bledá, zimní noc stála v okně. Přistoupila až k jeho posteli a viděla zmítající se, malé lidské tělo. Chtěla potěšit a nevěděla jak. Neboť byla to jedna ze zlých nocí a potěšit neuměla. A Přece jí bylo líto toho malého zmítajícího se těla a byla by ráda potěšila, Vzpomínala si dlouho na nějakou písničku. Ale uměla jenom jednu. Ta písnička, to byla meluzína. Zpívala ji modrými ztuhlými rty...*“²⁶ Obdobný postup – nastínění přírodních nálad v závislosti na duševních stavech – prostupuje celým románem.

Větrná setba rovněž obsahuje lyrické pasáže, ale ve srovnání se *Stříbrným větrem* je na ně skoupá. Navíc jsme si všimli, jak Řezáč pracuje s expresionistickým viděním světa, čímž se stává jeho výpověď mnohem syrovější a drastičtější. Tato skutečnost vychází jak z odlišného založení autorů (Šrámek byl v první řadě lyrickým básníkem; Řezáč zase tíhl k zachycování společenské skutečnosti v širších souvislostech), tak z časové prodlevy mezi oběma romány: *Stříbrný vítr* byl silně ovlivněn modernismem počátku 20. století, zatímco v době Řezáčovy prvotiny směřovala románová tvorba k realistické popisnosti a sociální reflexi.

²⁶ Tamtéž, str. 107-108.

SLEPÁ ULÍČKA (1938)

Debut *Větrná setba* vyvolal u kritiků smíšené reakce. Řezáč na sebe po prózách pro mládež upozornil jako romanopisec, ale literárním objevem se prozatím nestal. O to důkladnější péči věnoval druhému románu – *Slepé uličce*. Jiří Opelík obrazně vystihuje rozdílný přístup autora k oběma prózám: „*Je rozdíl mezi látkou, které se autor potřebuje zbavit (Větrná setba), a látkou, kterou musí vyslovit (Slepá ulička). Je rozdíl mezi knihou, kterou autor podstupuje jako spalničky (Větrná setba), a knihou, kterou naopak sám chce infikovat čtenáře.*“²⁷ Už jsme řekli, že Řezáč vždy citlivě vnímal společenskou realitu, a právě kritice dobových poměrů chtěl věnovat *Slepeou uličku*. O tom, že ho podobné otázky zneklidňovaly už v době, kdy psal *Větrnou setbu*, svědčí poznámky v zápisníku datovaného lety 1931-1935: „*Chudoba? Ach, ta už je to poslední. Proč tenhle zlořád tu je? Jedni umírají z přežraných žaludků a druzí proto, že do nich nemají co dát. Odstraňte chudobu a bude po nemocech. Hrome, myslím, že toto je hlavní článek zdravotnictví a že je všemi přehlížen.*“²⁸

Svět jako místo střetu dvou společenských množin

Slepá ulička zobrazuje vývojovou fázi kapitalistické společnosti, v níž dochází k rozkladu všeobecných hodnot. Román je situován do doby hospodářské krize, konkrétně do roku 1932, což Řezáčovi poskytlo reálnou základnu k vyhocení napětí mezi kapitálem a proletariátem. Autor měl jako zaměstnanec státního statistického úřadu k dispozici údaje o nezaměstnanosti, hladinách mezd i vývoji zahraničního obchodu. Mohl tak v románu využít znalosti o sociálních i ekonomických poměrech Československa, což dělá, když se zmiňuje o obecných příčinách a následcích deprese, ovšem na řeč čísel rezignuje. Pro vytváření dějové linie je tato složka nepodstatná.

Ve *Slepé uličce* jsou příčinou krize jedinci, ale stejně tak společenský řád. Už v tomto ohledu můžeme vysledovat jasný posun od *Větrné setby*, která se zaměřila na zranění jedince v interakci s dobou, tedy v první řadě na individualitu. Ve *Slepé uličce* se Řezáč snaží na nepatrném vzorku aktérů zachytit vývoj celých společenských tříd – továrníků a dělníků – v soukolí konkrétní dějinné situace, přičemž jedni soukolím pohybují a druzí jsou jím drceni. Autor buduje dva světy nekompromisně stojící proti sobě, což se odráží zejména v typizaci postav.

²⁷ OPELÍK. *Nedosažený cíl*, str. 230.

²⁸ ŘEZÁČ. *O pravdě umění a pravdě života*, str. 27.

Rodina Gromusů, vlastníci v městečku Libnice továrnu na hračky, tvoří pilíř jednoho tábora, kdežto dělník Jindra Pour, skladník Balada a jeho dcera Růžena jsou hlavními reprezentanty „druhé strany“. Stačí pohlédnout na jména: Gromus, evokující slovo hrom, Pour, blížící se nejvíce anglickému *poor*, tedy chudý, a Balada, jehož životní pouť skončí vskutku baladicky. Řezáč rozvíjí příběh prostřednictvím sítě paralel, které dávají dílu všeobecnou platnost. Stačí jediný příklad: Michal Gromus pohrdá měknotou svého otce, hledí na něj spatra a chová se k němu bez jakékoliv úcty; zároveň ukazuje obchodnickou pragmatičnost a bezcitnost, projevující se hned na počátku v postoji k dělníkům („*Jednoho dne se s nimi utká, tomu se asi nevyhne; každý, kdo je zaměstnává, musí se s nimi jednou střetnout.*“²⁹). Podobné vlastnosti má i jeho nastávající Vilma Rolínová, dcera krachujícího majitele továrny na nábytek. K otci se chová cynicky, chce zachránit továrnu jen pro své blaho a vytěžit z ní maximum („*Ne, tatínku, ale ty nedovedeš myslet. Přišels o továrnu, ale já o ni nechci přijít. Potřebuju ji pro sebe. Počítám s ní, vždycky jsem s ní počítala.*“³⁰), proto se provdává za Michala Gromuse. Na malém městečku jsme tedy seznámeni s dvěma továrnickými rody, jež mají totožné vývojové tendence – starou generaci, která se vypracovala vlastní pílí a udržuje si citový vztah k svému dílu, a tedy i k zaměstnancům, nahrazuje mladá krev, jejíž jedinou motivací je úspěch a hon za ziskem.

Takováto typizace postav potom dělá z celé třídy záporný element společenského vývoje, což se objevuje již v románech Maxima Gorkého, zejména v *Podniku Artamonových* (1925), kde ovšem dějinné vyústění příběhu (bolševická revoluce a následná kolektivizace) ustavuje nový řád, v němž jsou tyto záporné elementy poraženy. V české literatuře zobrazila motiv úpadku starých měšťanských rodin Anna Marie Tilschová ve svých románech *Stará rodina* (1916) a *Synové* (1918); jedná se o románové kroniky podnikatelské rodiny Kučerů, jejíž nejmladší generace neschopná tvořivé práce promrhává rodinné jmění a zapřičiňuje zkázu díla svých předků. Jak Gorký, tak Tilschová pojímají vývojovou linii těchto rodin degenerativně. Ve *Slepé uličce* je zachycen morální úpadek mladého Gromuse, jež bezohledně dosahuje svých cílů, ale podniku (nikoliv dělníkům) vládá silné ruky prospívá.

Obraz životů továrnických a v kontrastu s ním dělnických rodin ukazuje společenské aspekty krize. Paralela, která zachycuje biologický stránku úpadku, je potom vystavěna mezi starou a mladou generací Gromusů: Ferdinand Gromus se jako vdovec

²⁹ ŘEZÁČ. *Slepá ulička*, str. 19.

³⁰ Tamtéž, str. 297.

ožení s vypočítavou ženou, která jej celý život sužovala a čekala, až jí do klína spadne rodinný majetek. Stejný osud potkal i jeho syna Michala – vzal si Vilmu, i když věděl, že z její strany jde o sňatek z rozumu; manželské odcizení se v průběhu románu prohlubuje. Zdrojem krize je tedy kromě odlišných hodnot nastupující generace dravých továrníků i rodové „prokletí“ Gromusů. Tomu už nelze vtisknout univerzální platnost, a tak můžeme kulminující krizi interpretovat ze dvou hledisek: jako kritiku vyžilého kapitalistického systému, ale i jako rozpad konkrétní rodiny, tedy jako souhru Systému a Osudu.

Rozklad rodinných vztahů však působí i na straně dělníků, na soužití v dělnické kolonii má negativní vliv všeobecná deprivace z nezaměstnanosti a chudoby. Někteří hledají východisko v alkoholu, jiní v politické radikalizaci. Nefunguje zde idylické soužití kolektivu, založené na vzájemné pomoci a spolupráci, ale řevnivost a závist těch, kdo přišli o místo, směřované proti těm, kteří si jej udrželi.

Rozdělení společnosti na striktně vymezené sféry dobra a zla se komplikuje nejen složitostí dělnických charakterů, ale i záblesky kladných vlastností u členů rodiny Gromusů. Z globálního hlediska jsou Gromusové bezpochyby pojeti jako vykořisťovatelé, ovšem v jejich mikrosvětě se nezřídka projevují jako bytosti schopné citu, jak to ukazuje například láska Michala k Julii Rolínové a jeho touha po dítěti.

Naopak někdy působí daleko méně lidsky postavy z řad dělnictva. Například Jindra Pour je znázorněn jako fanatický revolucionář, toužící po růstu všeobecné bída, která by mezi dělníky zasela více radikalismu: „*Oháněl se citáty jako kněz při nedělním kázání a uváděl i stránky, vyvoláváje u svých posluchačů dojem, že se snad učil celým knihám nazpaměť. (...) Tu rozséval zrno, jež nashromáždil v probdělých nocích. Nezaměstnanost, bída, neklid - mohl se z nich radovat, jako se raduje hospodář z jarních dešťů, přinášejících klíčení a růst. (...) Když takto uvažoval, býval Jindra Pour ještě hlouběji naplněn pohrdáním k ostatním a obdivem k úloze, kterou na sebe vzal: pomáhat tlačit káru dějin tam, kam jedině musela dospět, urychlovat její zdlouhavý chod.*“³¹ Pourovy ideje většinou odpuzují zbytek dělníků, proto tohoto agitátora rozhodně nelze označit za tmelící prvek kolektivu. Miroslav Nosek ve své studii odkazuje na skutečnost, že vyobrazení Poura jako radikálního revolucionáře bylo podle některých vykladačů projevem Řezáčovy nedůvěry v politiku komunistické strany v průběhu krize.³²

Pour je na hony vzdálen dobráckému komunistu Bagárovi z *Nástupu* a *Bitvy*, jehož příklad uvádí ostatní postavy na správnou cestu. Jindrou Pourem zmítají emoce, což se

³¹Tamtéž, str. 120-121.

³²Srov. NOSEK. *K otázkám typizace Řezáčovy prózy*, str. 245.

projeví i v lásce k Růženě, krásné dceři skladníka Balady, která ovšem nejprve projde náručí Michala Gromuse i jeho nevlastního bratra Roberta. Milostnými zápletkami naplnil Řezáč už *Větrnou setbu*, ovšem ve *Slepé uličce* nabývá tato rovina i třídního aspektu: proletářský chlapec získává Růženu až poté, co ji odloží rozmarní zbohatlíci.

Samotný moment, kdy dívka podlehne Gromusovu mámení, působí jako klišé – Michal si ji získá stříbrnou krabičkou a ona se mu na břehu rybníka oddá. Až později se jasněji formuje její touha po úniku z nuzných poměrů („*Nenáviděla domov za jeho prostou počestnost, za chudobu cti netratící, která si dělá čest z hlupácké, nic nevynášející dřiny...*“³³). Řezáč tak vytváří situace, které nevyžadují velkou psychologickou motivaci postav. Člověk je vyličen se svými slabostmi, a proto přirozeně volí nejpohodlnější variantu: Růžena se chce osvobodit od chudoby a dřiny, proto neváhá stát se milenkou továrníka, ačkoliv ví, že její chování bude odsouzeno.

Na této postavě je však demonstrována spásonosná myšlenka, že i když člověk poklesne sebehlobějí, může vždy svou vinu napravit. Po nejružnějších peripetiích (rozchod s Gromusem, odjezd do Itálie s jeho nevlastním bratrem Robertem) se Růžena ocitá opuštěná a bez prostředků; sahá si až na dno svých sil. Oporu však nachází v prostředí, odkud vzešla. Vrací se k Jindrovi, pociťuje k němu opravdovou lásku a s pokorou sdílí společnou chudobu, přičemž si znovu získává přízeň ostatních: „*A ti dva chodí najednou zabalení do lidské sympatie jako do měkkého pláště a Jindra shledává, že jeho slova jsou poslouchána pozorně a bez posměšku. Ale Růžena musí ke své bývalé zaměstnavatelce a šlape zase kilometry na šicím stroji. Snaží se být zase tou první dělnicí, nad níž nebylo...*“³⁴ Růženina závěrečná katarze je založena na pocitu sounáležitosti s domovem, rodinou i ostatními dělníky, a především na lásce, která už není vypočítavou přetvářkou, nýbrž upřímným citem.

Znovu se dostáváme k paralelním motivům významové výstavby díla. Zatímco pro Gromuse je láska rozptýlením a povyražením, založeném především na tělesné rozkoši, Růžena a Jindra objevují ryzí cit, který jim přináší společné štěstí. A opozice se projevují i v dalších vlastnostech: Gromus se pohybuje ve světě přetvářek, lži a pýchy, zatímco chudí milenci zahrnují jeden druhého upřímnou péčí a starostlivostí. Jejich splnutí a očista je znázorněna i symbolicky, když se Růžena rozhodne prodat stříbrnou krabičku, pro niž se kdysi vzdala Gromusovi, a koupit Jindrovi nové boty.

³³ ŘEZÁČ. *Slepá ulička*, str. 161.

³⁴ Tamtéž, str. 403.

Růženin pád jako by vyplýval z dispozice její postavy: jednoduchá proletářská dívka, která podléhá svodům „lepší společnosti“, o níž má zidealizované představy. Stejně tak je předurčen tragický osud jejího otce, jehož příčina však pramení z mnohem přirozenějšího instinktu: z prosté touhy postarat se o rodinu. Skladník Balada si v době krize jako jediný udrží místo v továrně, a protože nesolidarizuje s ostatními propuštěnými, je nejprve přehlížen, potom urážen a v závěru napaden zdivočelými výrostky. Stahuje se do sebe, ale místa se nehodlá vzdát. Jeho tragický osud je završen sebevraždou oběšením, přičemž zapálí Gromusovy sklady. Tímto „vykoupením“ pomůže jak Gromusovi, který za těžko prodejné zboží získá peníze od pojišťovny, tak dělníkům, jimž se vrací pracovní místa. Tento paradox zároveň umocňuje podobu systému jako absurdního mechanismu, jenž je schopen proměny pouze za cenu nejvyšší oběti.

Dilema Baladovy volby, zda zůstat u jistého výdělku, nebo demonstrativně trpět s ostatními dělníky, je prosto dramatických zvrátů, což a priori vyplývá z charakteru jeho postavy. Jméno Balada evokuje lyrickoepický žánr, který má tragické vyústění a v němž se jedinec často stává obětí vyšší moci. Touto vyšší mocí je zde nespravedlivý společenský řád, který dělníka determinuje jako svou potenciální oběť. Na osudech otce a dcery Baladových Řezáč konstruuje další paralelu: Růžena, ač na počátku svedená na scestí, se zařazuje zpět „mezi své“, kdežto její otec, kdysi věrný soudruh, zrazuje dělnickou třídu, čímž si připraví vlastní smrt.

Drama v kulisách upadajícího světa

Co se týče časoprostorového rozvržení, odehrává se většina scén v prostředí rodiny Gromusů. Narušené vztahy v továrníkově okolí jsou transformovány i do věcí vnějšího světa. Celková atmosféra rodinného sídla je zahalena do dekadentního hávu: „*Anna Gromusová vynaložila mnoho metrů látky a mnoho umu, aby se jí podařilo postavit hráz přívalu světla, které dříve zaplavovalo všechny pokoje, a ponořit je v ono přitnutí, jemuž byla po celý život uvyklá a v němž teprve se jí dobře dýchalo.*“³⁵ Ovzduší domu se tak stává přirozeným doplňkem k charakterovým vlastnostem jeho majitelů, což jasně kontrastuje se životním prostorem dělníků, konkrétně Baladovy rodiny, jejíž členové jsou většinou zachyceni při družných rozhovorech v zahradě nebo kolem rodinného stolu. Takto je vytvořen ostrý kontrast mezi dvěma životními styly, které mají jak hmotný, tak duchovní rozměr: rozmarný přepych kombinovaného s nevkušem (jakým je kupříkladu velký portrét starého Gromuse v obývacím pokoji) představuje hmotný aspekt, zatímco

³⁵ Tamtéž, str. 23

evokace prázdnoty v rozlehlém domě obývaném jen hrstkou osob má svou duchovní podstatu.

O kompozici *Slepé uličky* mnohé napověděly předchozí řádky. Jakožto základní prostředek výstavby je konstruováno množství paralel, které zdůrazňují odlišnost mezi oběma světy. Románová stavba je však v zachycení těchto prostředí asymetrická – život továrnícké rodiny tvoří hlavní dějovou linii, zatímco dělníci zastávají spíše vedlejší role, i když závěr je nakloněn právě jim. Ostatně o negaci degenerujícího prostředí buržoazie ve svém díle usiloval už zmiňovaný Maxim Gorkij a později se tato tendence rozvinula v dalších sociálních románech. V českém prostředí byl obdobně koncipován například román Svatopluka T. *Botostroj* (1933 zabaveno), jehož reálnou předlohou se staly zlínské Baťovy závody, nebo *Lidé na křižovatce* (1937) Marie Pujmanové, které probereme zevrubněji v následující podkapitole. Téma úpadku velkoburžoazie proniklo i do psychologické literatury: Jaroslav Havlíček v románu *Neviditelný* (1937) však toto prostředí ozvláštnil fantaskním motivem rodinného šílenství, které vytvořilo živnou půdu pro znázornění psychiky člověka ve vypjatých situacích.

Řezáč se ve *Slepé uličce* nevěnuje dušezpytným rozborům, jeho aktéři jsou načrtnuti tak, aby přesně zapadali do dějové výstavby, která se dynamicky vyvíjí hned v několika rovinách. Nejdominantnějšími tématy jsou milostné zápletky, na nichž Řezáč vystavil už *Větrnou setbu*, a proměny rodinných vztahů. Hybnost děje je posilována i využitím prvků dramatické kompozice „roubované na stavbu *Slepé uličky*“³⁶ Většina kapitol, pokud se nejedná o sumarizační pasáže, jejichž funkcí je posunovat děj kupředu, se odehrává na vymezeném prostoru, účastní se jich pevně stanovený počet postav a události jsou exponovány do souvislého časového intervalu. Vzniká tak dojem jevištní scény, který je dobře patrný na rámování některých kapitol, kdy se v úvodu objevují aktéři dramatu a v závěru zase odcházejí.

Pro názornost můžeme analyzovat hned vstupní kapitolu. Její úvod zastihuje Michala Gromuse v pronajatém pokojíku, kde postává u okna, načež přichází na návštěvu jeho otec. Následná kompozice je založena na dialogu, který sice místy prostupují vhledy vševědoucího vypravěče do nitra postav, ale jež je zároveň obohacen několika vsuvkami na bázi scénických poznámek, např. „*Ale nebude snad tak zle, přihlásíš-li se ke zkoušce o půl roku později.*“ (*Chvilka váhání a pak otec přece jen našel odvalu.*) „*Zameškal jsi*

³⁶ Srovnání OPELÍK. *Nedosažený cíl*, str. 230n.

ostatně už víc, pro zbytečnosti.“³⁷ Prostředí vyplňují přesně rozestavěné kulisy, s nimiž nás vypravěč na začátku seznamuje: „V pokoji bylo vše jakoby úmyslně nachystáno, aby ho přesvědčilo o opaku toho, co mu na uvítanou hlásila bytná. Postel byla ještě rozestlána, neboť Michal dovoloval uklízet až po svém odchodu, na nočním stolku vedle koflíku kávy se povaloval úlomek rohlíku: zbytek snídaně. Tenisová raketa na stole a vedle ní láhev koňaku s nedopitým kalíškem...“³⁸ Dialog otce a syna postupně graduje, dochází k názorovému střetu, ale otec ke konci kapitoly ustupuje do defenzivy, čímž dochází k rozuzlení drobné zápletky. Scéna je potom uzavřena odjezdem Gromusů z bytu, tedy odchodem postav z jeviště.

Snaha o vizualizaci se nejčastěji projevuje uvozováním přímé řeči znázorňováním gest a pohybů (např. rozhodil rukama, prudce se otočil, zachvěla se atd.). Jindy je dokonce vystupování postav přirovnáváno k hereckým výkonům: „Ach tady konečně přichází,“ zvolal s patetickým důrazem herce v dramatickém okamžiku, „a nese naše osudy ve své aktovce.“³⁹ Řezáč tímto způsobem transformuje prožitky a myšlenky postav v gesta, která jsou vnějším odrazem psychologických procesů; explicitnost tohoto postupu tak ve značné míře supluje hlubší analýzu duševních jevů.

Vedle zřejmé dramatizace některých scén se místy pracuje i s expresionistickým zobrazováním skutečnosti, o němž jsme se zmínili už s *Větrnou setbou*. Ve *Slepé uličce* se sice vliv expresionistické poetiky neprojevuje v takové míře jako u předchozího románu, přesto je zajímavá především proměna motivů, jež se stávají cílem této reflexe. Zatímco ve *Větrné setbě* to byla všudypřítomnost válečné úzkosti ve spleťtém labyrintu života velkoměsta, *Slepá ulička* se zaměřuje na prostředí továrny, která se pro jedny představuje nástroj k ovládnutí a majetku (Gromusovi), zatímco pro druhé (dělníci) je místem odcizení a strachu, ale zároveň jediným možným zdrojem obživy. Továrna se stává živým organismem, který v lidech vzbuzuje odpor: „Smrdí jako stáda dobytka a koní, běžící šílený závod o život hořící stepí. Pach oceli, rozžhavené třením, i oleje, který se vypařuje z rozpálených ložisek, pach potu, ježž námaha ždímá z lidských těl, ztrácí se a zaniká v jediném převládajícím smradu: přiboudlé rohoviny, štětín chlupů a žíní.“⁴⁰ Podobné motivy sice nejsou propracovány tak důsledně, jak to učinil Karel Josef Šlejhar v *Pekle* (1905) nebo Karel Matěj Čapek-Chod v *Turbíně* (1916), avšak zůstává pojetí továrny jako

³⁷ ŘEZÁČ. *Slepá ulička*, str. 14.

³⁸ Tamtéž, str. 9.

³⁹ Tamtéž, str. 211.

⁴⁰ Tamtéž, str. 29.

„starého mýtu“⁴¹. V něm se továrna stává infernálním objektem ztělesňujícím zhoubnost disfunkčního společenského řádu.

Démon továrny často vykazuje daleko více životnosti než člověk. V téže kapitole, z níž pochází výše citovaná ukázka, pociťuje starý Ferdinand Gromus hnus z vlastního skomírajícího těla, když pozoruje svoji ruku a vidí v ní odcizený a odpudivý předmět: „*Ruka, kterou nechal ležet na hromádce dopisů, plula na sluneční kaluži, bledá a bachratá jako tělo utopence. Cizí, nepovědomý předmět. Díval se na ni a byl zachvácen soucitem sám se sebou.*“⁴² Kontrast živých věcí a zvěcnělých bytostí plně odpovídá intencím expresionistické poetiky. Ve *Slepé uličce* je to umocněno i závěrem, kdy skladník Balada spáchá v opuštěném skladu sebevraždu oběšením. Předtím zakládá požár, který paradoxně udrží továrnu při životě. Člověk tedy zaniká, ale továrna jako hybná síla systému funguje dál. Tyto motivy se objevovaly již v raných dílech proletářské literatury, jakým byly například *Teghmaierovy železářny* (1922) Karla Schulze, kde autor rovněž využívá halucinačních vizí k zobrazení chladného a odcizeného světa.

Jediným faktorem, který komplikuje chod továrny je konkrétní historická událost – hospodářské krize. Ta však dopadá daleko drtivěji na dělníky, než na samotný chod továrny. Příčiny krize nejsou hlouběji analyzovány, seznamujeme se s nimi jen okrajově, a to v pasážích, kde Michal Gromus hledá řešení, jak oživit výrobu, a už vůbec nejsou naznačena východiska. To posiluje celkový pesimismus, který je vyjádřen již v názvu; *Slepá ulička* odkazuje ke krizi společenského systému, kde jedni vládnou mocí i majetkem, zatímco druzí jsou podřízeni jejich vůli. Slepou uličkou je i zmíněná hospodářská krize, která nutí podnikatele snižovat náklady tím, že nahrazuje lidský faktor strojovou výrobou a propouští nepotřebné zaměstnance, kteří ztratili schopnost, dále prohlubují ekonomickou depresi. A konečně v rovině základních mezilidských vztahů se do slepé uličky dostává celé pokolení Gromusů, protože Michalovo manželství zůstává nenaplněno.

Co se týče celkového vyznění románu, je jasné, na čí straně autor stojí. Závěrečné poselství je rovněž vystavěno jako paralela: zatímco Michal Gromus trpí v manželském svazku s vypočítavou Vilmou Rolínovou, která odmítá mít děti, Jindra Pour s Růžnou Baladovou se sice těžce protloukají, ale prožívají láskyplný vztah, a dokonce čekají potomka. Ten přichází na svět v závěru knihy, kdy Jindra umírá na chrlení krve. Ačkoliv

⁴¹ Srov. MACURA. *Továrna: dvojí mýtus*, str. 285-316. Studie se věnuje posunům ve vnímání továrny v literární tradici. V rámci české literatury Macura popisuje „dvojí mýtus“ zejména na příkladu poetické opozice Šlejharova *Pekla* a budovatelských románů 50. let.

⁴² Tamtéž, str. 32.

Slepá ulička nenalézá lék na hospodářskou a společenskou krizi, v narození dítěte předznamenává alespoň naději do budoucna.

V proudu sociálního románu

Slepá ulička zapadá do vývojových tendencí české literatury 30. let, kdy se autoři rozličného ideového i stylového zaměření začali obracet k aktuální skutečnosti. Vlivem rýsujících se rozporů sociálních, politických i hospodářských se přeneslo těžiště uměleckého zájmu od individua k systému a jeho fungování. Spisovatelé začali vnímat jedince jako účastníka dějinného vývoje, který je determinován nejen svými schopnostmi a vlastnostmi, ale i sociálním zakotvením, institucemi a civilizačními mechanismy. Východiskem se stalo zobrazování širších kolektivů (rodina, generace, třída), ovšem na rozdíl od popisných realistických a naturalistických románů se zde tyto skupiny stávaly součástí zřetelného sociálního pohybu, případně byl jejich vývoj podmíněn ideologicky, jak se to projevovalo v ruralistické glorifikaci půdy a rodiny či v marxistické dialektice třídního boje.

Na první pohled se *Slepá ulička* svým zobrazením kapitalistického řádu jako zápasu dvou množin (konkrétně rodin) dostává do kontaktu s teoriemi socialistického realismu. Abychom v úplnosti pochopili ideové kořeny Řezáčova románu, a zároveň zdůraznili jeho specifika, je potřeba se vrátit až k definici tohoto literárního směru.

Socialistický realismus vznikl v Sovětském svazu jako reakce na potřebu sjednotit literární tvorbu s požadavky totalitního státu. Samotný termín se poprvé objevil v novinových diskuzích roku 1932, k jeho formulaci však došlo až o dva roky později na prvním sjezdu sovětských spisovatelů. Definice zanesená do stanov svazu byla přejata z projevu Maxima Gorkého: „*Socialistický realismus jako základní metoda sovětské literatury a literární kritiky žádá na umělci pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení skutečnosti musí být spojena s převýchovou pracujících v duchu socialismu.*“⁴³

Zpětně byla do socialisticko-realistické koncepce zahrnuta i díla, která vznikla ještě před konstituováním samotného žánru, ba dokonce umělecké počiny spadající před rok 1917. Řeč je zejména o Gorkého románu *Matka* (1907), v němž se hrdina Pavel Vlasov aktivně účastní revoluce roku 1905, a tím se stává progresivním činitelem dějinného vývoje jako revolučního procesu za socialistickou budoucnost. Román ještě není zjednodušeným zápasem kapitálu a proletariátu, nýbrž zachycuje jedinečné individuality,

⁴³ Citováno podle: *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*, str. 47.

formované svým společenským postavením a sjednocené pod praporem dvou antagonistických idejí (kapitalismu a socialismu). Už byla řeč o jiném Gorkého románu, *Podniku Artamonových* (1925), který se vrací do poslední čtvrtiny 19. století, aby postihl úpadkový vývoj továrnícké dynastie v kontrastu s probouzejícím se proletariátem a dovedl jej až do roku 1917. Toto dílo už vychází ve větší míře vstříc požadavkům třídní typizace, jak je rozvíjeli i další autoři sovětské literatury (Šolochov, Ostrovský, Fedin).⁴⁴

Značně vágní definici socialistického realismu samozřejmě nelze mechanicky aplikovat na literární produkci československých autorů, i když se sami mohli hlásit k východiskům tohoto směru. Realitou střední Evropy 30. let totiž byla hospodářská krize a fašistická hrozba, nikoliv směřování k socialistické budoucnosti. Dobové sociální romány se tak mnohem více dotýkají rozporů než východisek, demaskují nefunkčnost stávajícího řádu, ale vizi lepší budoucnosti nenabízejí. V kontaktu s teorií socialistického realismu vznikla legionářská próza Jaroslava Kratochvíla *Prameny* (1934, šlo o první dva díly nedokončené trilogie), v níž jsou všechny skutečnosti nazírány a hodnoceny optikou ruského revolučního prostředí. Autor jako sympatizant bolševické revoluce znázornil názorový rozkol uvnitř legií a využitím davových scén zachytil bouřlivý společenský pohyb. K reflexi společenského vývoje od vzniku republiky k současnosti směřovala Marie Pujmanová v *Lidech na křižovatce* (1937) líčí paralelní osudy příslušníků dvou generací, jejichž životy jsou přes individuálnost povah a jedinečnost prožitku ovlivňovány předurčeností jejich tříd. Na sociálních typech založil svůj román *Vítězný oblouk* (1937) Karel Josef Beneš, který se na konkrétních postavách pokusil znázornit rozpor starého (válečného) a nového (poválečného) světa.⁴⁵

Slepá ulička zapadá do teorií socialistického realismu svým odsudkem kapitalistického systému a zobrazením dělníka jako jeho oběti. V českém prostředí rozpracoval teorii socialistického realismu Bedřich Václavek, jenž ovšem zacházel s původní sovětskou doktrínou se značnou volností a bez dogmat. Je tedy na místě, abychom alespoň nastínili, do jaké míry se Řezáčův sociální román přibližuje Václavkovým teoretickým koncepcím.

Z hlediska postav byl Václavek zastáncem důsledné sociální typizace, proto odmítal tvorbu autorů, „kteří nevidí v životních faktech vlivy společenské, nýbrž izolují si určité životní zjevy a procesy jako čistě biologické“⁴⁶. S tímto východiskem se *Slepá ulička*

⁴⁴ Srov. HRABÁK. *Čtení o románu*, zvl. str. 270-283.

⁴⁵ Srov. OPELÍK. *Román lidských množin*, str. 413-422.

⁴⁶ VÁCLAVEK. *Tvorbou k realitě*, str. 13.

shoduje pouze částečně. Její hrdinové jsou společensky typizovaní, avšak biologické faktory rovněž hrají nezanedbatelnou roli. Stále se totiž jedná o dvě rodiny, nikoliv třídy; jejich životy ovlivňuje nejen postavení v rámci systému, nýbrž i osud jako nevyzpytatelná veličina založená na náhodě a neopakovatelnosti, a stejně tak lidský život rozvíjející se jako nespoutaný živel, který snadno podléhá touhám i pokušením; proto přes nespornou sociální typizaci, jež rozděluje románový prostor na dva vymezené tábory, je *Slepá ulička* dílem komplikovanějším a bohatším.

Další z Václavkových tezí vyzývala autory, aby se začlenili „do řad těch, kteří bojem o novou společnost, posunují vpřed společenský vývoj“⁴⁷. Právě „nová společnost“ je tím, co ve *Slepé uličce* nenajdeme ani v zárodečné fázi. Dělníci nejsou sjednoceni pocitem třídní sounáležitosti, vyjma Jindry Poura je zajímá pouze vlastní zajištěná existence. Řezáč neguje stávající řád, z něhož však nenachází východisko. Jedinou jiskru naděje nalézáme v lásce prostých lidí a v kontinuitě jejich životů, která je symbolizována narozením potomka. Tento závěrečný ideál však není předzvěstí revoluce, směřuje k obecnějším myšlenkám lidského humanismu, které se ve 30. letech objevovaly i v západoevropských literaturách.

V trilogii Johna Dos Passose *U.S.A. (Dva a čtyřicátá rovnoběžka, 1930; Devatenáct set devatenáct, 1932; Haldy peněz, 1936)* je zachycen panoramatický obraz života americké společnosti v prvních třech desetiletích 20. století. Autor využívá techniky moderní prózy (koláž, proud vědomí), aby odsoudil industriální kapitalistickou společnost jako ziskuchtivou, komerční a morálně zkaženou. Klíč k nápravě Passos spatřuje v sociálních reformách, ale také v návratu k nejzákladnějším hodnotám lidské existence. Na solidaritě utlačovaných je založeno poselství románu Johna Steinbecka *Hrozny hněvu* (1939). Stejně jako Řezáčova kniha je situován do doby hospodářské krize. Jde o příběh farmářské rodiny z Oklahomy mířící za vidinou lepšího života do žírné Kalifornie. Podobně jako ve *Slepé uličce* jsou zde vystavěny paralely mezi dvěma světy – výjevy ze života hladových a nezaměstnaných farmářů jsou střídány scénami, v nichž majitelé velkostatků nechávají ničit nadbytečné zásoby potravin, aby zabránili poklesu jejich cen. *Hrozny hněvu* jsou dílem rozvedeným do mnohem větší epické šíře a i charakter postavy působí rozmanitěji než ve *Slepé uličce*, přesto je vyústění obou románů prostoupeno vírou v lidskou dobrotu. Steinbeckova hrdinka v závěru zachraňuje umírajícího starce tím, že mu dává napít svého mateřského mléka.

⁴⁷Tamtéž, s. 15.

Širší společenská tematika proniká i do dalších literatur. Dvoudílný román islandského prozaika Halldóra Laxnesse *Salka Valka* (1931-1932), vypráví o prosté venkovance, která se vzděláním mění v činorodou moderní ženu, jež se aktivně účastní společenského dění ve prospěch pokroku. Nejzřetelněji vykryštovaly snahy zachytit jedince v rámci širokých sociálních pohybů ve Francii, kde se v prvních desetiletích 20. století zformoval směr zvaný unanimismus. V pojetí unanimistů se osobnost rozplývala v „kolektivním duchu“, z čehož vyšel i Jules Romains ve své sedmadvacetidílné románové fresce *Lidé dobré vůle* (1931-1956).

Na závěr musíme konstatovat, že geneze *Slepé uličky* byla podmíněna obecnými vývojovými trendy nejen české, ale i světové literatury. Karel Sezima ve své recenzi namítá, že Řezáč „nerazí tomuto útvaru nových cest, nýbrž pokračuje v genu, pěstěném tolika silnými duchy od konce minulého věku.“⁴⁸ Zároveň však oceňuje jeho smysl pro objektivnost a nestrannost pohledu. Obdobně hodnotí *Slelou uličku* Josef Šup („*Fabulačně a stylově není nový román Řezáčův nový. Naopak je udělán podle vzorů prastarých.*“⁴⁹).

Pro nás je určující, že Řezáč využil v žánru sociálního románu několik prvků, které se budou vyskytovat i v jeho budovatelských prózách; zejména se jedná o snahu sociálně typizovat postavy a dále je to výrazné využití dramatických postupů.

Exkurs: Dvě podoby společenského vývoje (Slepá ulička a Lidé na křižovatce)

Radíme-li *Slelou uličku* do proudu sociálních románů třicátých let, musíme obrátit pozornost především k vrcholnému dílu tohoto žánru - *Lidem na křižovatce* (1937) Marie Pujmanové (1893-1958). Již Jan Blahoslav Čapek upozornil ve své recenzi *Slepé uličky*, že „Řezáč se zvláště mnohému naučil u Marie Pujmanové, především vzácné *synthesi epické předmětnosti a psychologické prohlédavosti*“⁵⁰

Slepá ulička se *Lidem na křižovatce* přibližuje již svým názvem, který poukazuje na určitou vývojovou fázi sociálního vývoje. Řezáčův titul je pesimističtější, neboť demonstruje neschopnost postav vymanit se z pout nelítostného systému. Naproti tomu Pujmanová nechala děje a jejich hrdiny nedořečené, měli se totiž stát součástí většího románového celku, k němuž se autorka vrátila až po válce.

⁴⁸ SEZIMA. *Ref. Slepá ulička*. Lumír, roč. 66, 1939/40, str. 207.

⁴⁹ ŠUP. *Ref. Slepá ulička*. Kritický měsíčník, roč. 2, 1939, str. 18.

⁵⁰ ČAPEK. *Ref. Slepá ulička*. Naše doba 1939-40, s. 120.

Lidé na křižovatce svým širokým společenským záběrem kontrastují s epickou sevřeností Řezáčova románu. Pujmanová sice představuje dvě ústřední společenské množiny, rodinu komunistického advokáta Gazmy a chudou vdovu Urbanovou s jejími dvěma dětmi, nicméně kolem nich kupí celou řadu osudů, které dále rozvíjí a které se v průběhu knihy setkávají a míjejí. Nejvíce prostoru je věnováno postavě Ondřeje Urbana, jehož cesty vedou záhy po ukončení povinné školní docházky do Kazmových závodů v Úlech, které jsou největší textilkou v zemi.

Předobrazem Kazmarova podniku se staly zlínské Baťovy závody. Významná část knihy potom zachycuje život v Úlech, společenskou atmosféru, politické smýšlení, vztahy dělníků, ale i výrobní postupy a Kazmarovu obchodní strategii. Společenská polarizace je zde značně oslabena, neboť část dělníků stojí věrně za „Hospodářem“ a podporuje jeho politiku, což zpočátku činí i Ondřej. Továrník není plastická postava jako Řezáčův Gromus, na scéně se objevuje sporadicky, zato je všude cítit jeho přítomnost, na Ondřeje působí jako vyšší moc: „... jako by přišla socha z pomníku, když spatřil na třináctce muže z podobizny, odkouzleného velikým světlem do podrobností pokožky, a živočišně zblízka.“⁵¹ Kazmar se vychyluje sociální typizaci své vrstvy, z níž by vyplývalo, že boháč bude vést požívačný a přepychový životním stylem; Kazmar naopak působí jako asketa („*Nosil špatné šaty, obědval šhubánky, nepil vína, nebesedoval s přáteli, a ne z lakoty a zneužlosti, ale tak, že byl bez potřeb.*“⁵²), což jej opět staví do protikladu s Řezáčovým Gromusem.

Pnutí mezi dělnictvem a kapitálem tedy není vylíčeno schematicky jako boj „dobra“ se „zlem“, naopak svět je vylíčen ve své složitosti, takže napříč všemi vrstvami se objevují kladné i záporné postavy: Například Kazmarova dcera solidarizuje s dělníky, zatímco Ondřejova sestra Růžena jimi pohrdá. *Lidé na křižovatce* také dokazují, jak lze nahlížet dění zevnitř postavy a přitom dodržet typizační záměr. Ondřej si je vědom svého sociálního předurčení („*Já neměl tatínka, který by mě dal na studie a čekal, až budu hotov...*“⁵³), ale jeho světový názor se formuje ztěžka: k rozchodu s Kazmarovými závody se odhodlává až v samotném závěru. Psychologičnost Řezáčových hrdinů je přímočařejší – buď se povahově nemění vůbec (Gromusové), nebo se dostanou na scestí, ale vzápětí se vracejí mezi své (Růžena Baladová).

Řezáč ve *Slepé uličce* pracuje s kontrastem dvou prostředí a paralelní kompozicí, přičemž se jeho pozornost upíná především k upadajícímu světu továrnícké rodiny. *Lidé na*

⁵¹ PUJMANOVÁ. *Lidé na křižovatce*, str. 219.

⁵² Tamtéž, str. 296.

⁵³ Tamtéž, str. 381.

křižovatce se podobným konstrukcím vzdalují, neboť časoprostor se dynamicky proměňuje, což umožňuje střídat nejrůznější prostředí (továrny, bary, vesnice, přírodu, slavnosti, ulice). Spontánnost tohoto procesu souvisí s autorčíným otevřeným dějovým plánem.

V obou románech je přítomná továrna jako místo, které dělníkům dává živobytí a zároveň je svazuje a odcizuje. Zatímco Řezáč nazírá továrnu zejména zvenčí, Pujmanová přímo popisuje výrobní procesy a postupy. Textilka v Úlech zprvu působí stejně nestvůrně jako Rosmusova továrna na hračky, jak to pociťuje Ondřej, když se poprvé rozezní siréna signalizující začátek směny: „*Prorazila ryk sípavé bolesti jako z chrťanu osypaného drhnoucími vředy, vykřikla pomstu záklopkám a lidem, kteří vězní síly, vystřelila nad osvětlené klece, nad hory doly a trhala tmu ječíc. Na poplach! Na poplach! Stane se neštěstí! Tak houká meluzína továren, než vyknete. Obluda řádila, plakala, varovala, hrozila a v novém záchvatu, bez sebe vzteky, padala kzemi, a zahynula.*“⁵⁴ Expresionistické popisy však během románu ustupují v souladu s proměnou Karlova vztahu k textilce. Z hocha se totiž zanedlouho stává vzorný člen Kazmarovy mládeže, jenž se vyznačuje kladným přístupem k práci i strojům, čímž dochází k relativizaci hodnocení továrny.

Lidé na křižovatce se od *Slepé uličky* odlišují i dvojznačným postojem k hospodářské krizi. Jestliže v Řezáčově románu je recese chápána jako jednoznačné zlo jak z pohledu továrníka, tak z hlediska dělníků, Úleckého Kazmara se krize nedotýká a loajálních dělníků také ne („*Odjakživa, tvrdí hospodář, neschopní lidé se vymlouvali na poměry, a krise, toť zástěrka pro špatné podnikatele a poduška pod líné hlavy.*“⁵⁵). Konečně už název *Úly* označuje místo kolektivního bezpečí, avšak zbytek republiky je krizí zasažen ve vší tvrdosti, jak pociťuje i Ondřej, když se nachomýtné do dělnické stávky, kde se dokonce střílí do demonstrantů.

Katarze Ondřeje Urbana přichází v samotném závěru, když vidí, jak se Kazmar nevybíravým způsobem zbavuje stárnoucí dělnice. Ondřej se postaví na stranu ženy, za což dostává výpověď, a opouští Úly. Závěrečná kapitola se jmenuje příznačně „*Doslov i vstup*“, neboť v ní Urbana zastihujeme, jak sedá na vlak do SSSR, kde má nastoupit jako tovární dělník. Tento odjezd je plný očekávání i nejistoty, ale jeho výsledek nechává autorka otevřený: „*A jestli dobře sliboval, nebo zas oklamal, jako vlak do Úlí, na to je*

⁵⁴ Tamtéž, str. 186.

⁵⁵ Tamtéž, str. 369.

potřebí nového svazku.“⁵⁶ Obdobně pojímá konec své knihy *Řezáč*, který přes pesimistické hodnocení přítomnosti, přenechává budoucnost nově narozenému životu.

Pujmanová a *Řezáč* se podobali i svým poválečným vývojem. Oba se po osvobození přihlásili ke komunistům a jejich dílo začala programově ovlivňovat teorie socialistického realismu. U Pujmanové se to projevilo již v románu *Hra s ohněm* (1948, druhý díl trilogie), kde se události obou rodin prolínají s širším politickým kontextem. V knize *Život proti smrti* (1952, třetí díl trilogie), odehrávající se za okupace, potom již autorka zřetelně podmiňuje události ideologickým schémátům.

⁵⁶ Tamtéž, str. 487.

II. Válka a psychologické romány

Řezáčova literární činnost za protektorátu byla pestrá. Kromě románů psal také fejetony do Lidových novin (jejich výbor vyšel roku 1944 pod názvem *Stopy v písku*), kde od roku 1939 působil, a scénáře k filmům *Rukavička* (1941) a *Rozina sebranec* (1945).

V kontextu válečné tvorby však vyniká trojice psychologických románů, které jsou dnes bez diskuzí považovány za vrchol autorovy tvůrčí dráhy. Cesta k nim ovšem nebyla přímočará. Sám Řezáč, do té doby známý zejména jako autor románů se sociální tematikou a próz pro děti, pojal *Černé světlo*, *Svědka* a částečně i *Rozhraní* jako alegorickou reakci na nacistickou okupaci, zároveň se však musel přizpůsobit tvrdé cenzurní praxi, což znamenalo vzdát se snahy o jakoukoliv otevřenou kritiku politické situace. Ostatně v předchozích dílech se kritika politická objevila jen v závislosti na odsouzení univerzálnějšího jevu - kapitalistického systému: je třeba zdůraznit, že ani ve *Slepé uličce* nebyl vytyčen žádný politický program, který by ideově sjednocoval dělnickou masu, a ortodoxní marxista Jindra Pour byl vylíčen jako cynický přivolávač bídy za účelem rychlé revoluce.

Řezáč sice odmítal starý řád jako vyžilý, ovšem nacismus pro něj znamenal ještě větší společenskou hrozbu, která směřovala k potlačení základních lidských hodnot a samé národní podstaty, což ho donutilo ke změně celkové koncepce své tvorby. Jako jiní autoři psychologických románů té doby se rozhodl psát o „*mechanismech lidského jednání ve chvílích mravně vypjatých, o zdrojích lidské zloby i o obranných reflexech, které si člověk – a lidská společnost – proti nim vybudovali*“⁵⁷. Takto své dílo pojali i další přední autoři psychologických románů 40. let jako Jaroslav Havlíček, Jan Weiss a Miroslav Hanuš, ovšem každý vlastním stylem a v návaznosti na svou předchozí tvorbu. Sám Řezáč před Mnichovem připravoval další román se sociální tematikou s pracovním názvem *Zajíc*, ale v pozdějším rozhovoru naznačil pohnutky, které jej vedly k revizi přístupu: „*Román měl být kritikou předválečné demokracie, ale mohl být napsán po příchodu fašistů? To by znamenalo dát jim do rukou zbraň proti veškeré demokracii. Místo toho jsem napsal tři romány, které jsou přerušáním mého vývoje, romány Černé světlo, Svědek a Rozhraní.*“⁵⁸

Trojice psychologických románů vsutku vybočuje z linie předchozí autorovy tvorby, na druhou stranu do nich Řezáč přenáší mnohé ze svého myšlenkového světa, který se formoval v období první republiky a byl do značné míry usměřován jeho levicovou

⁵⁷ MOLDANOVÁ. *Václav Řezáč, klasik českého psychologického románu*, str. 409.

⁵⁸ STRNAD. *Na besedě u Václava Řezáče*. Host do domu 1954, str. 29.

politickou orientací. Zároveň je potřeba zdůraznit, že Řezáčova psychologická tvorba netvoří jednotný celek, ale každý ze tří románů má svá specifika, odlišné prostředky vyjádření i celkové poselství, přičemž *Rozhraní* otevírá další etapu spisovatelovy tvorby.

Úkolem následujícího oddílu bude nejen ukázat charakteristické rysy Řezáčových psychologických románů, ale zároveň je zasadit do kontextu dobové psychologické prózy i předchozí tradice, na jejichž pozadí vymezíme specifičnost Řezáčova stylu a v dalších kapitolách ji budeme moci konfrontovat s autorovou poválečnou tvorbou.

ČAROVNÉ DĚDICTVÍ (1939)

Mnichovská dohoda v září 1938 znamenala pro Československo nejen ztrátu části území, ale také změnu politického a kulturního klimatu, což jak jsme předznamenalí výše, mělo dopad i na Řezáčovu tvorbu. První reakcí na nové podmínky byla pohádka *Čarovné dědictví*, kterou autor napsal v prvních měsících po odstoupení pohraničí a vydal počátkem roku 1939. Na jejím příkladu můžeme vysledovat první posuny autorovy metody. Ačkoliv má žánr pohádky řadu specifických rysů a *Čarovné dědictví* vyrostlo spíše z aktuální potřeby společenské reflexe než dlouhodobého uměleckého snažení, poslouží nám k vymezení základních prostředků, jichž bylo možno v kulturně okleštěném ovzduší využívat a které se odrazily i v následujících psychologických románech. Taktéž se pokusíme vysledovat, zda existuje návaznost na předválečnou tvorbu.

Jestliže se o *Čarovném dědictví* hovoří jako o pohádce, je to především proto, že zde dochází k boji dobra se zlem v jakémsi bezčasí situovaném do středověkých kulís za využití kouzelných prvků. Na druhé straně lze prózu označit jako alegorii vyjadřující se k aktuálním problémům. Samotný příběh je prostinký: Kdysi svobodné město Dóm je sužováno zlým vévodou Gustavem a jeho zdivočelými žoldnéři, kteří plní domy počestných měšťanů. Kdo se nepoddá, je uvězněn, stejně jako čepičář Vojtěch, jenž dokonce vystřelí na žoldnéře, kteří se vloupali do jeho domu. Putuje do zámeckého žaláře, zatímco v opuštěném domě zůstává jeho syn Vít, jehož společníkem se přes noc stane toulavý pes Chlupáč. Druhý den se Vít rozhodne zjistit, co se stalo s otcem, a chystá se na cestu do zámku, přičemž na půdě objeví kouzelnou čapku. S její pomocí se mu podaří vyvolat bitku v táboře žoldnéřů a zesměšnit samotného vévodu Gustava. Prchá zpět do městečka, kde se ukryje v domě pasířského mistra Hynka, kdysi předsedy dómského senátu. Poté za pomoci čapky oklame vojáky provádějící u pasíře domovní prohlídku a v následném snu se zjevuje v otcově cele. Pomáhá mu prehnout ze zajetí a přivádí jej až do Hynkova domu, kde se všichni shledávají a rozhodují se pro povstání proti krutovládě

vévody Gustava. Na jejich popud se tajně schází dómský senát a z tovaryšů je vytvořena městská armáda. O akci se dozví vévoda, svolá žoldnéře a vydává se k budově senátu. Tovaryši jsou odhodláni k ozbrojenému střetu, ale opět zasahuje Vít se svou čapkou: ochromí vojáky, nechá je svázat a nakonec pokoří i vévodu. Ten je odsouzen a vyhnán z města tak, jak kdysi přišel – s vozíkem taženým psím spřežením.

Třebaže by bylo možné celý děj vtěsnat do několika rukopisných stran, jak tomu bývá u klasických pohádek, Řezáč si jako tvůrce autorské pohádky počíná mnohem svobodněji. Na některých místech rezignuje na dynamiku děje a prokládá vyprávění úvahami, delšími dialogy a vnitřními promluvami postav. V *Čarovném dědictví* totiž nejde jen o základní souboj dobra a zla, ale autor zde vyslovuje i hlubší názory na společnost a její uspořádání. Tato rovina se nejvýrazněji promítá do typizace postav. Mistři a tovaryši jsou vykresleni jako charakterově pevní lidé, kteří trpí pod knutou tyрана, zatímco většina bohatých měšťanů se nezdráhá vetřít se do přízně vévody Gustava, aby si zachovali svá privilegia.

Řezáč zde zdůrazňuje potřebu sociálního smíru, který je pro něj klíčem k občanské svobodě a demokracii. Tato myšlenka se vynořuje v průběhu celého příběhu a graduje v kapitole, kde se pasířský mistr radí se svými tovaryši, jak se postavit vévodovi, přičemž nejstarší z dělníků vznáší požadavek na nové uspořádání městské samosprávy: „*Nebylo by spravedlivé, abychom také my byli zastoupeni v jeho příštím svobodném senátě?*“⁵⁹ Na to mistr odpovídá: „*Souhlasím s tebou, Jáchyme. Hoden jest dělník nejen mzdy, nýbrž i toho, aby rozhodoval o svých občanských právech a povinnostech. Příští dómský senát bude váš tak jako náš.*“⁶⁰

V doslovu je potom zdůrazněno, že práce patří spolu s láskou a spravedlností k hlavním pilířům svobody. Tovaryši projevují vůli k okamžitému boji, kdežto mistr je krotí. Tyto vlastnosti se projevují i v charakterech postav. Zatímco měšťané jsou sžírání pochybnosti a kalkulují, nakolik jsou ochotni riskovat pohodlí svých zajištěných existencí, dělníci jsou pevně odhodlaní postavit se zlu; lze říci, že všichni uvažují stejně a nedochází u nich k žádným názorovým zvrátům, proto je celá skupina tovaryšů reprezentována pouze Jáchymem a čtenář je vnímá spíše jako šedou masu v pozadí. Tím Řezáč ve velké míře oslabuje svůj záměr postavit dělníky na roveň měšťanům, kteří sice neprojevují tolik statečnosti, ale vzhledem ke svým vnitřním dilematům jsou vyliční mnohem sugestivněji. To však plyne z povahy pohádkového žánru: dělníci jako reprezentanti sil dobra jsou

⁵⁹ ŘEZÁČ. *Čarovné dědictví*, str. 73.

⁶⁰ Tamtéž.

přímočaře hrdinští, naopak Gustav a jeho žoldnéři se svými negativními vlastnostmi stojí na straně zla. Měšťané jsou jedinou vrstvou, která prochází katarzí, protože se rozhodou otevřeně se přihlásit k myšlence svobody a demokracie až v závěru; tím narušují stereotyp jasně vymezeného světa, a proto se u nich projevuje určitá psychologická dimenze.

Motiv boje za sociální spravedlnost je však v *Čarovném dědictví* podřízen základní myšlence příběhu – sváru dobra a zla, který je alegorickou reakcí na aktuální ohrožení republiky. Vlasteneckou symboliku nesou jména kladných hrdinů: čepičář Vojtěch a jeho syn Vít odkazují k národním patronům. Naopak vévoda Gustav je aluzí na švédského krále Gustava Adolfa, který v době třicetileté války vpadl do Českých zemí. Politicky aktuální je potom už první kapitola, v níž se do čepičářova příbytku dobývají vojáci. Vnější nepřítel stojí před prahem a ohrožuje domov. Mistr Vojtěch jim vzkazuje: „*Tady nemá kdo co hledat (...). Tady je to všechno mé. Můj dům, můj nábytek, moje dílna a mé čepice.*“⁶¹ Je odhodlán se bránit, ale kmotr Matěj, jenž si přišel právě vyzkoušet klobouk, jej varuje: „*Možná, že by to nedopadlo tak zle, kdyby ses držel trochu zpátky.*“⁶² Mistr Vojtěch však neuposlechne a odhodlá se k činu, čímž rozpoutá řetěz událostí ústící ve znovunabytí svobody. Jasně zde cítíme Řezáčův apel k aktivní obraně proti agresorovi a není těžké uhodnout, kdo má být oním vévodou Gustavem, „falešným prorokem“ se silným hlasem schopným „*vynutit si pozornost i ve velké vřavě, neboť, nezapomínejme, dlouho ten hlas byl jeho jediným živitelem, když na poutích a trzích vyvolával znamenité vlastnosti svých zázračných vod.*“⁶³

Vévoda zároveň vytváří samostatný typ postavy. Na rozdíl od zbabělých či váhajících měšťanů a odhodlaných tovaryšů je Gustav zpočátku znázorněn až fantomaticky, postupně ovšem ztrácí svou démoničnost, zvláště když jej Vít zblízka vidí jako nalomeného člověka žijícího v neustálém strachu před vzpourou. Podobné demaskování záporné postavy se znovu objeví v postavě Emanuela Kvise ve *Svědkově*, ostatně tento román má s *Čarovným dědictvím* mnohem více styčných bodů, jak si ještě ukážeme níže.

Pokud stručně shrneme Řezáčovu metodu s přihlédnutím ke specifčnosti žánru, konstatujeme, že autor přechází vlivem vnějších podmínek k alegoričnosti, avšak pracuje i s psychologickou motivací některých postav (váhajících měšťanů a demaskovaného

⁶¹ Tamtéž., str. 12.

⁶² Tamtéž., str. 14.

⁶³ Tamtéž., str. 93.

Gustava) a přenáší sem prvek příznačný pro předchozí tvorbu - téma sociální spravedlnosti.

Psychologický román mezi dvěma válkami

Vývoj českého psychologického románu první poloviny 20. století můžeme vymezit dvěma dnes již klasickými díly: Olbrachtovým *Žalářem nejtemnějším* (1916) a Řezáčovým *Rozhraním* (1944). Jestliže je *Žalář nejtemnější* dílem zakladatelským, *Rozhraní* představuje jeden z vrcholů žánru. Proto si zde stručně nastíníme některé aspekty proměn poetiky psychologického románu v české meziválečné literatuře.

Ještě v průběhu první světové války se vedle Olbrachta pokoušela o typ psychologické prózy i Božena Benešová. Její ženské hrdinky, zejména v povídkových souborech *Myšky* (1916) a *Kruté mládí* (1917), marně hledají štěstí v náporu každodenních starostí. V dvoudílném románu *Člověk* (1919, 1920) autorka zesiluje společenskou naléhavost tím, že nechává hlavního hrdinu zemřít, aby zachránil mladý lidský život. Už zde se rýsuje ona sociální stránka české psychologické literatury, na níž měly mimo jiné vliv i neúprosné analýzy vztahů uvnitř upadajících měšťanských rodin v románech Anny Marie Tilschové (*Stará rodina*, 1916; *Synové*, 1918). Český psychologický román se tedy začal formovat během první světové války a v prvních letech republiky. Poté však ustupuje do pozadí, a to vlivem změněné společenské situace. K vyjádření zkušenosti z velké války nejvíce vyhovoval žánr dokumentu, u nás reprezentovaný zejména legionářskou literaturou. Občanské i umělecké svobody také začaly spisovatelům otvírat dveře ke kontaktu se světem. Naplno se tak prosazují avantgardní umělecké směry, v nichž se experimentuje především s formou.

Opětovné vzkříšení psychologického románu přišlo až s všeobecným vystřízlivěním v letech třicátých. Nejprve to byla hospodářská krize a s ní spojené sociální nepokoje a stávky, které obracely pozornost ke kritice kapitalistického zřízení, potom vzestup totalitních režimů a ohrožení republiky. Otázky postavení jedince ve společnosti a existenciální rozměr lidského bytí se opět stávaly aktuálními tématy literatury. Pomineme-li naturalisticky laděná díla s bizarními hrdiny, jakými byli například siamská dvojčata v románu Benjamina Kličky *Bobrové* (1930), vyvstává počátkem 30. let zejména tísnivý motiv hledání lidské identity. V tomto ohledu na sebe výrazněji upozorňuje Egon Hostovský, vytvářející postavy odsouzené k životu na okraji společnosti buď svým původem (*Ghetto v nich*, 1928), nebo očekáváním brzké smrti (*Případ profesora Körnera*, 1931). Hostovského předválečná tvorba vrcholí v existenciální analýze nitra dospívajícího

chlapce Kamila v románu *Žhář* (1935) a hledáním lidské pospolitosti v *Domě bez pána* (1937). Tématu lidské identity se zmocnil i Karel Josef Beneš, který v románech *Uloupený život* (1935) a *Kouzelný dům* (1939) vyšel z efektní zápletky – v prvním případě dvojnickví, v druhém ztráta paměti – nad níž však postavil výrazné mravní poslání.

Pojetí psychologické prózy ovlivnil i Karel Čapek svou noetickou trilogií *Hordubal* (1933), *Povětroň* (1934) a *Obyčejný život* (1934). Sám však využití psychologických postupů podřídil zastřešující filozofii, která do jisté míry relativizovala pohled na člověka a platnost jeho činů. U Čapka je zatím zeslaben rozměr společenské aktuálnosti, což ovšem neplatí pro další autory. Vladimír Neff se v románech *Dva u stolu* (1937) a *Bůh zbytečnosti* (1939) pouští do kritiky narušených vztahů měšťanských rodin.

Vyvrcholením společenské linie předválečného psychologického románu je bezesporu dílo Jaroslava Havlíčka, a právě jeho romány jsou nejčastěji dávány do souvislosti s Řezáčovou válečnou tvorbou. Už Havlíčkova prvotina *Vyprahlé touhy* (1935, v přepracovaném vydání z roku 1944 přejmenovaná na *Petrolejové lampy*) směřuje od psychologického portrétu svérázné dívky Štěpy a jejího nešťastného údělu k širší obžalobě maloměšťácké morálky. Tvůrcem ryze psychologické prózy se Havlíček stává až svým druhým románem *Neviditelný* (1937), který inspiroval i podobu Řezáčova *Černého světla* (1940).

ČERNÉ SVĚTLO (1940)

Román *Černé světlo* vydal Řezáč roku 1940, tedy v době, kdy už byly jakékoliv narážky na aktuální dění nemyslitelné; proto byl donucen k radikální změně v zobrazování reality. V pohádce *Čarovné dědictví* mohl autor pracovat s jinotajem, který zjevně odkazoval k ohrožení republiky nacistickým Německem tím, že vykreslil poměry v totalitním státě a ukázal na konkrétního viníka. Když se však hrozba stala v březnu 1939 realitou a ovládla všechny oblasti veřejného života včetně literární produkce, musel Řezáč reflektovat vnější svět na základě vnitřního prožitku člověka.

Tím se přeneslo těžiště autorova zájmu od fungování společenského systému jako celku k individuálním pocitům v univerzálních podmínkách ohrožení. Pro Řezáče bylo využití postupů psychologického románu premiérou, a hned úspěšnou. Ačkoliv jsme ukázali, že zárodky psychologizace se objevují už v zobrazení postavy Petra ve *Větrné setbě*, teprve v *Černém světle* je lidské nitro propracováno systematickou důkladností a analytickou přesností. Od popisu bezprostředních pocitů, jak je známe z *Větrné setby*, se dostáváme do vyšší fáze, v níž se autor ve shodě s teoretickou formulací psychologického

románu snaží „nalézt skryté pohnutky chování postav, pochopit jeho vnitřní logiku a odhalit jeho hlubinné zdroje“⁶⁴.

Hledání kořenů zla optikou psychoanalýzy

Že se *Černé světlo* snaží přetnout všechna pojítka s přítomností, která by mohla evokovat aktuální události, značí jeho situovanost do období před první světovou válkou. Tímto návratem ke světu zaniklé monarchie zároveň vytváří prostor, který znemožňuje jakoukoliv diskreditaci duchovního ovzduší první republiky. Kulisy „belle epoqué“ dotvářejí společenskou zakotvenost konkrétní měšťanské rodiny, respektive hned dvou rodin živnostníků, jimiž ústřední postava prochází. Pestrá paleta míst směřuje k širšímu zobrazení společenské skutečnosti, a to zejména prostřednictvím nejrozličnějších společenských akcí (taneční, koncert, oslava, nedělní výlet do přírody). Toto pnutí mezi introspektivní metodou psychologické prózy a popisností společenského románu, o němž byla zmínka už v souvislosti s *Větrnou setbou*, nalezneme později také ve *Svědкови* a v menší míře i v *Rozhraní*.

V rámci Řezáčovy tvorby je v první řadě nové samotné hledisko vypravěče. Jeho jazykem je ich-forma, která otevírá možnosti introspektivního vhledu – personální vypravěč z odstupů vzpomíná na svůj život, a tak odhaluje své nitro, pocity a pohnutky. Osud Karla Kukly byl jakoby předurčen už v dětství, do něhož vstoupil jako samotář a outsider chlapeckých part, který hledá útočiště spíše v bezpečí máminy sukně. O to víc cítil spřízněnost s tvory, jichž se ostatní štítily, s potkany často vylézajícími na dvůr pavlačového domu. A je to příznačně dramatická událost s potkanem, která se mění v trauma, vracející se v průběhu celého románu: Karel se jednoho dne stává svědkem honu na hlodavce. Zvíře nejprve pronásledovatelům uniká, ale na scénu přichází řezník Horda, který (povzbuzován obyvateli domu) zažene potkana do kouta; ten v bezvýchodné situaci vyskočí a zakousne se do řeznickovy zástěry. Karel okopává Hordův kotník se snaží zvíře vysvobodit, ale rozzuřený řezník rozmačká potkana těsně u hochova obličeje. Následují mdloby a dlouhá nemoc.

Zasutá vzpomínka z dětství a její skrytý vliv na další duševní vývoj je jedním z úhelných kamenů psychoanalýzy. Její východiska byla v české psychologické literatuře zužitkována už před *Černým světlem*, ale Řezáč je zpracoval v takřka krystalické podobě, a dokonce je explicitně vyslovil; například v pasáži, kde vypravěč hovoří o významu oné dávné události pro jeho život: „*Viním ji, že jako tajemný hlubinný výbuch vynesla na*

⁶⁴ MOCNÁ. *Psychologický román*, str. 554.

*povrch mé povahy určité vlastnosti a jiné zasula. Nemohu tvrdit, že do mě vnesla něco, co ve mně vůbec nebylo, ale jistě zapůsobila na mé vnímání a city, i na to, jak jsem se později choval ke všemu, co mě potkávalo. Dalo by se říci, že byla vsunuta jako vzorek do stavu, jímž byl utkán můj život.*⁶⁵ Nebo jinde: „*Poznávám, jak nespolehlivá je vzpomínka. Vydává mi mnohé, nač se jí neptám, a o jiné se s ní marně hrdlím. Po této stránce lidská duše jako by se podobala zemskému povrchu. I ona má svá vývojová údobí, i v ní dochází k zapomenutým převratům a nezaznamenané katastrofy dávají propadnout se celým vrstvám času, aby zůstavily a pohřbily bez dokladu, co se v nich tehdy odehrávalo.*“⁶⁶

Vnitřní život hrdiny nám umožňuje pochopit jeho pohnutky i činy; nazírat na okolní svět jeho perspektivou a do značné míry se s ní i ztotožnit. Postava Karla tak ukazuje, že i záporné skutky mohou být relativizovány, jestliže na ně nazíráme pohledem jejich aktéra. Chlapec proto není čistě negativní postavou (jako například Kvis ze *Svědka*), i on má zprvu obyčejné lidské touhy a až jejich nenaplnění jej proměňuje v intrikána. Stačí uvést několik klíčových situací z chlapcova života: Už jsme mluvili o scéně s potkanem, jejíž dopad na chlapcovu psychiku znamená první negativní proces („*Od té doby však mne síla začala děsit a naučil jsem se ji nenávidět.*“⁶⁷), další zlom přináší zdánlivě banální příhoda ze školy, kdy učitel v aprílovém žertu pošle Karla k lékárníkovi pro komáří sádlo. Hoch se bezelstně pokouší splnit zadaný úkol, ale je vystaven posměchu spolužáků, což jej hluboce zasahuje a následně utvrzuje v touze po pomstě („*Nebudu plakat a nebudu, ale jednou se vyrovnám s vámi všemi.*“⁶⁸). Vidíme tedy, že vývoj Petrovy povahy je předurčen nejen osobnostními dispozicemi, ale i vnějšími vlivy, ovšem jejich intenzita je znásobena chlapcovým charakterem. Například historka s komářím sádlem by v paměti normálního dítěte zapadla, avšak Karla poznamenala a předznamenala všechny jeho další skutky. Ostatně už nomen omen Kukla značí, že chlapcova osobnost má ve svém repertoáru řadu zasutých vlastností, jež se působením okolností odrývají.

Pražážitek tedy formuje Petrovu povahu, ale jeho determinace má především biologické kořeny. Vezměme oba rodiče: přecitlivělá matka trávící většinu času zavřená ve svém pokoji, naproti tomu schopný a podnikavý otec, který úspěšně rozvíjí svou živnost. Chlapec nadevše miluje matku, zatímco k otci se chová rezervovaně. Po matce zdědil i vlastnosti, jakými jsou úzkostnost, bojácnost a snivost. Obdobnou postavu ženy neschopné

⁶⁵ ŘEZÁČ. *Černé světlo*, str. 10.

⁶⁶ Tamtéž, str. 32.

⁶⁷ Tamtéž, str. 39.

⁶⁸ Tamtéž, str. 62.

praktického života („*Myslím, že milovala svou bledost, obdivovala se jí a pěstovala ji, což jí nebylo zatěžko, neboť vycházela z domu jen málokdy.*“⁶⁹) načrtnul Řezáč už ve *Slepé uličce* v osobě zesnulé matky Michala Gromuse, ale stejně se chová i jeho macecha, která tráví všechnen čas v přítomí svého pokoje. Postupně se tak v autorově tvorbě rýsuje typ, který směřuje k obecnější kritice měšťanského stavu, jehož uzavřenost a neschopnost otevřít se pozitivním hodnotám vnějšího světa z něj vytváří druh předurčený k úpadku.

„Černé světlo“ měšťanské morálky

Zachycení společenského ovzduší Prahy před první světovou válkou se v *Černém světle* zaměřuje na vyšší měšťanské vrstvy a autorovo líčení reprezentantů této vrstvy není nikterak příznivé. Řezáč však tentokrát nevykresluje úpadkovost ve smyslu nefunkčnosti systému (*Slepá ulička*), nýbrž se soustředí na charaktery členů konkrétní rodiny, aniž by je stavěl do kontrastu s jinou společenskou vrstvou, do níž by byly vloženy perspektivy dějinného vývoje. Vytváří se tak síť rozmanitých vztahů, jež jsou ovšem narušeny intrikami, přetvářkou a lží, čímž vzniká deformovaný mikrosvět, jenž může svou nevypočitatelností a skrytou zlobou evokovat životní pocity člověka v protektorátu.

Řezáč knize vtiskl i sociální podtext, který poukazuje na konstantnost jeho názorového světa: touha po moci a majetku je faktorem, který deformuje charaktery postav, stejně tak tomu bylo ve *Slepé uličce* i v prózách pro mládež. Kritické stanovisko je zakomponováno v ději, odráží se v typizaci některých postav, ale vypravěč jej na některých místech velmi jasně konkretizuje: „*Jestliže purpur a zlato zdobily příbytky měšťanů, zlato všudy přítomné, zvonící, blýskavé a žádané, zlato prosakující společností a jako podivná reagentie tmelící a zároveň rozrušující její vzdýmajou, hořečně vršenou stavbu, zlato se spojilo s černí, aby hlásalo pýchu a bytnost obchodů a živností. V té době náhrobky a firmy se sobě podobaly: na černém mramoru, laku nebo skle nesly jméno svého vlastníka, ať se pod nimi rozpadal v prach nebo se hořečně hemžil, kutaje na zlaté žíle v kapsách svých bližních.*“⁷⁰ Černé světlo tedy pokračuje v odsudku měšťanské společnosti, ovšem nikoliv na bázi zápasu dvou sociálních vrstev jako v případě *Slepé uličky*, nýbrž pracuje s rozmanitými typy postav, z nichž nejmodelovějším příkladem je právě hlavní hrdina. Zaměříme se tedy nejprve na to, jak jej autor zobrazil a jakých pritom využívá postupů.

⁶⁹ Tamtéž, str. 23.

⁷⁰ Tamtéž, str. 91.

Samotný Karel také není ničím jiným než měšťákem, figurou vychovanou v prostředí, do jejíhož mechanismu plně zapadá, i když je jím v závěru vyvržen. Cílevědomě buduje kariéru, neštítí se podlostí a lži, a nebýt osudové touhy po dceři svého strýce, mohl vést život spořádaného a blahobytného živnostníka. Těsně před svým pádem si představuje, že je Napoleonem, vládcem nad osudy druhých lidí. Protože hrdina vypráví jako zlomený člověk, který si prošel očistnou lázní nezdařené sebevraždy a následným vyobcováním na okraj společnosti, dobře si uvědomuje nejen své poklesky, ale i všeobecný morální úpadek měšťanského prostředí.

Dalším reprezentantem tohoto prostředí je i Karlův strýc, majitel hudebního nakladatelství, jehož filozofie je založena na úspěchu, bohatství a z toho plynoucího pocitu bohorovnosti. Při úvahách o své životní filozofii mimo jiné říká: „*Jsem zadobře s nebem nad svou hlavou a pohrdám lidmi pod svýma nohama.*“⁷¹ A jinde, když se vypravěč snaží rozkrýt jeho povahu, táže se sám sebe: „*Koho tolik miloval? Svou ženu anebo své peníze?*“⁷² Ani jeho choť není bez kazu. Sice ji tíží manželovy bezohledné metody, ale „vykupuje rodinu“ pravidelným příspěvkem náboženskému bratrstvu, čímž získává boží posvěcení nad jejich počínáním. Konečně i dcera Markéta je zasažena prokletím své vrstvy, její snivost a senzitivnost ji předurčuje k roli, k níž dospěla Karlova matka, a má předpoklady vyrůst v onen typ „dekadentní“ dámy. Projevuje se to v mnohých charakteristikách: „*Sedí v zamyšlení, prochází se někde, kam za ní nemůže nikdo z nás, naslouchá s hlavou nakloněnou ke straně hlasům, jež neslyšíme.*“⁷³

Měšťácké konvence a upjatost této vrstvy činí z běžných nedorozumění fatální události. Za příklad vezmeme scénu, v níž při Markétčině oslavě narozenin položí zhrzená sokyně v lásce Božena kus vosku na rozpálená kamna. Nesnesitelný zápach vyžene hosty a přetrhne Markétčino pěvecké vystoupení. Dívka se cítí pohaněna, uzavře se doma a i Klenka pocítuje trapnost situace tak intenzivně, že nevěří v možnost dalšího shledání, k němuž vinou Karlových úkladů už vskutku nedojde. Vypravěč přitom přemítá nad pocity Markétky: „*...byly Markétčin stud a dívčí pýcha měšťanské dcery raněny tak hluboce, že ani láska nebude mít dost síly, aby nad nimi zvítězila?*“⁷⁴

Černé světlo tedy vyznačuje celá společnost, i když největší podíl viny nese Karel Kukla, protože jeho činy jsou hybatelem většiny katastrof. Jestliže postava Michala

⁷¹ Tamtéž str. 107-108.

⁷² Tamtéž, str. 129.

⁷³ Tamtéž, str. 110.

⁷⁴ Tamtéž, str. 209.

Gromuse a priori jedná jako bezohledný kořistník bez náznaku sebereflexe, u Karla Kukly je každá jeho akce plodem duševního vypětí volby mezi dobrem a zlem, přičemž ví, že ubližuje, ale vlastní prospěch je pro něj rozhodující. Řezáč se tedy ani v psychologických prózách nevzdává kritiky měšťanské společnosti, jejíž příslušníci jsou ovládáni sobeckými zájmy vlastního blahobytu. V *Černém světle* však ustupuje sociální typizace postav ve prospěch charakterové rozmanitosti. Navíc zde nepůsobí dojem kontrastu mezi dvěma prostředím jako ve *Slepé uličce*, proto nemá kritika měšťáctví tak explicitní ráz jako v předchozím románu. Řezáč sice záměrně rezignoval na hodnocení prvorepublikové demokracie, ale měšťácká morálka pro něj představovala faktor, který umožnil vyrůst fašistické hrozbě, proto vyhrotil vlastní negativní vlastnosti, z nichž učinil faktor rozkládající celou vrstvu z vnitřku.

Jedinou pozitivní postavou je v podstatě pouze klavírista a skladatel Jan Boleslav Klenka, antipod hlavního hrdiny. Řezáč v něm vytvořil tvůrčí typ, který svým uměním obohacuje druhé a tím produkuje pozitivní hodnoty. Jeho bezelstnost však podléhá „černému světlu“ hlavního antihrdiny. Ale není to pouze Karel, kdo Klenku zlomí. Překážky mu kladou i v Markétčině rodině: strýc Klenku nestrpí jako nápadníka své dcery, protože umělec pro něj není perspektivní partií; pro tetu je zase přijatelný jen jako „vykupitel“ rodiny z hříchu bohatství.

Mezi psychologii a společenským záběrem

V některých narativech je dominantní vnitřní život postavy (psychologický román), v jiných větší společenská množina (sociální román), oba druhy narativů lze poměrně zřetelně vymezit i v *Černém světle*: První část románu je zasvěcena hrdinově proměně od frustrovaného dítěte k obratnému manipulátorovi. Výrazně se tím přibližuje žánru vývojového románu, ale má i své psychologické východisko - klíčové okamžiky dětství jsou ve shodě s psychoanalýzou popsány jako zdroj budoucích frustrací. Naproti tomu druhá část, byť bohatá na psychologické momenty, obsahuje mnohem širší společenský záběr. Karlovy vlastnosti jsou už v podstatě narýsovány a je zaznamenán jejich dopad na ostatní. Záměrnost této disproporce autor formálně zdůraznil tím, že rozdělil román na dvě knihy. Z hlediska kompozičního je první kniha sérií epizod z různých období vývoje (potkan, komáří sádlo, manipulace s Frantíkem Munzarem, nařiznutí dřevěné nohy rybičkáře Pracha) druhá se vyznačuje časovou, místní i dějovou návazností. Od Karlova příchodu do obchodu získává příběh časovou kontinuitu, už se nejedná o epizodické skoky, nýbrž pozvolný běh děje odehrávající se v rádech měsíců. Místem většiny scén druhé

knihy je obchod hudebního nakladatelství, ale i společenské události (taneční, koncert, narozeniny, vycházka), jejichž význam už není formovat Kuklovu povahu, ale posunovat děj k pointě, tedy jeho strmému pádu.

Rozměr společenského románu dává této části *Černého světla* i množství postav, různorodost jejich charakterů a proměny vzájemných vztahů. Prostředkem, který vztahovou složku románu umocňuje, je bohaté využití dialogů. Obširnější zachycení společenské reality je vyjádřeno nejen kvantitativním zmnožením vztahů, ale obsahuje i kvalitativní hledisko, což se projevuje v rozmanitosti typů postav. Již jsme řekli, že hlavní postavy jsou každá svým způsobem postiženy nějakým charakterovým kazem: kariérismem, touhou po majetku, pokryteckou zbožností či chorobnou přecitlivělostí.

Elementární volby mezi dobrem a zlem znásobila v okupačních podmínkách svou naléhavostí. Alegorické poselství díla je však mnohem mlhavější než v *Čarovném dědictví*, kde můžeme odhalit zjevné narážky na fašismus, Hitlera a ohrožení Československa. *Černé světlo* je spíše kritikou vlastností, které umožnily fašismu vyrůst ve všeobecnou hrozbu. Nedochází v něm k boji dvou táborů (dobra a zla), nýbrž ke sváru uvnitř jedince, který podléhá vnějším tlakům, jež aktivují negativní dispozice uvnitř jeho povahy.

V 50. letech se Řezáč o Černém světle vyjádřil: „*Byla to reakce na hitlerismus. Vložil jsem do něho hořkost doby, demaskoval zřůdnost a bezceť měšťanské morálky.*“⁷⁵ Tato slova je třeba brát s rezervou, neboť v době, kdy je autor vyslovil, byla kritika „měšťanské morálky“ oficiálním programem, navíc potřeboval smýt nános individualismu ze své předchozí tvorby. *Černé světlo* bezpochyby měšťanskou morálku soudí, ale jeho základní poselství směřuje do roviny potenciálního zla v člověku. Tím také nabývá univerzální platnosti a nadčasovosti, jak se vzdálil od konkrétního varování své druhorepublikové pohádky. *Černé světlo* se *Čarovnému dědictví* nejvíce přibližuje vyústěním - potrestáním zla (vévoda Gustav je vyhnán jako žebrák; Kukla se neúspěšně pokusí o sebevraždu a dožívá v bídě jako mrzák); ale zatímco v pohádce je vše korunováno vítězstvím pravdy, v *Černém světle* zůstává zmar, jak autor lakonicky uvádí v epilogu: Božena se otrávila, Klenka ve světě umění neprorazil, Kuklová propadla náboženskému blouznění, Markétka zemřela na zánět mozkových blan a zkrachovalo i hudební nakladatelství.

Dobové ohlasy na dílo byly většinou pozitivní, román ocenili jak recenzenti (například Josef Šup v *Kritickém měsíčníku*), tak čtenáři. Důkazem toho je, že se *Černé*

⁷⁵ Václav Řezáč o svém novém románu. Literární noviny 1951, str. 40.

světlo umístilo mezi nejzajímavějšími romány v čtenářské anketě Lidových novin.⁷⁶ Programově odmítl knihu pouze Bedřich Fučík, který jako katolicky založený kritik nesouhlasil s negací pozitivních hodnot a podrýváním mravního řádu: „Zdá se to hlubokomyslné, ale není zcela k ničemu tento papírový pesimismus.“⁷⁷

Exkurs: Dvě etapy vývoje psychologického románu (Černé světlo a Žalář nejtemnější)

Nyní se zaměříme na to, jak dílo konkrétně pracuje s tradicí a postupy českého psychologického románu. Za první dílo, které do českého prostředí vneslo typ psychologické prózy zaměřené výhradně na jedincovo nitro, je označován Olbrachtův *Žalář nejtemnější* (1916). Sám Řezáč se k Olbrachtovi v nejednom rozhovoru otevřeně hlásil. I když většina zachovaných výroků spadá do 50. let („Ze současných autorů mám zejména rád Olbrachta. Cením si ho pro jeho naprostou přesnost. Nikdy nepoužil zbytečného slova, každé je naplněno obsahem.“⁷⁸), v textu jedné z rozhlasových přednášek⁷⁹ pronesené v roce 1941 připomíná spor dvou velkých českých spisovatelů o smyslu umění, jehož se stal svědkem. Jeden z nich prý tvrdil, že pravá literatura začíná deformací, druhý, že přesností vyjádření. Z náznaků lze vytušit, že prvním byl Vladislav Vančura a druhým právě Olbracht. Řezáč se přiklání k Olbrachtově přesnosti, která jediná podle něj může vystihnout životní pravdu.

Právě analytická přesnost a průnik do skrytých pohnutek lidského jednání u Olbrachta předznamenávaly využití psychoanalytických východisek v jednání postavy. *Žalář nejtemnější* vznikl ve Vídni právě v době (1914-15), kdy se Freudovy myšlenky stávaly mezinárodní doktrínou, a tak měly nepochybně vliv i na redaktora tamních *Dělnických listů*, i když sám Olbracht tento inspirační zdroj nikdy otevřeně nepřiznal a ani literární historie není v této otázce zajedno⁸⁰. V románu však nenajdeme explicitní definici zdroje Machovy frustrace už proto, že jej zastihujeme jako „hotového“ a úspěšného člověka s jasně formulovanými zásadami a postoji. Zdroje vnitřních traumat tušíme, ale naplno je odhaluje až slepota, jíž je komisař stížen.

⁷⁶ Lidové noviny 48, 1940, č. 612, příloha str. 1-14. Spolu s Černým světlem byly čtenáři vybrány i další romány: Drdovo *Městečko na dlani*, Vančurovy *Obrazy z dějin národa českého*, Glazarové *Advent*, Fáberovy *Neklidné hranice* a Kytlicové *Rodiče a děti*.

⁷⁷ FUČÍK. *Ref. Černé světlo*. Akord, roč. 8, 1940/41, str. 62.

⁷⁸ Václav Řezáč o svém novém románu. Literární noviny 1951, str. 40.

⁷⁹ ŘEZÁČ. *O pravdě umění a pravdě života*, str. 9-24.

⁸⁰ Srov. OPELÍK. *Olbrachtův „vídeňský“ román: Žalář nejtemnější*, str. 84-99.

Psychoanalytická podstata Machova stavu je zachycena v jeho chování a myšlení, nikoliv explicitně interpretována, jako je tomu v *Černém světle*, kde s hrdinou od dětství procházíme všechny krizové momenty jeho života. U komisaře se objevují jen náznaky. Hned v úvodu například odmítá prosbu své ženy, aby pomohl úředníkovi, který tajně obchodoval s kolky, protože chtěl uživit početnou rodinu: „*Nikdo mi nesmí vytknout nejmenšího poklesku. Toho bych prostě nesnesl.*“⁸¹ Jinde se objevují i vzpomínky na dětství, z nichž vysvítá, že si komisař jako student oblíbil císaře Diokleciána, jeho dokonalost a velikost, později zase Justiniánovu právní systematičnost. Z těchto indicií lze vyčíst, že Machova osobnost je založena na logice, kalkulu a touze po měšťanské dokonalosti a „počestnosti“. Do tohoto scénáře jaksi nezapadá vztah k Jarmile, láska narušující jeho chladný úsudek a zbavující ho životní jistoty. Proto se v jeho podvědomí zrodí „obránný reflex“, žárlivost, která jej nakonec o Jarmilu skutečně připraví, a tím komisaře osvobodí z jeho „žaláře“.

V závěru vidíme, že Mach skutečně našel štěstí – koupil statek a stal se z něj úspěšný národohospodář. Olbrachtova metoda se tak liší od Řezáče především svou „náznakovostí“. To je dáno jak perspektivou vypravěče (Mach je pouze sledovaným aktérem, nikoliv personálním mluvčím), tak psychologickými východisky.

Exkurs: Dvojí zpověď zla (Černé světlo a Neviditelný)

Neviditelný (1937) vyšel tři roky před *Černým světlem*, přesto obsahuje stejný odsudek morálně zkaženého člověka, manipulátora a kariéristy, jaký Řezáč vykreslil o tři roky později v protektorátních podmínkách. To jen potvrzuje, v jak obecné rovině se pohybuje jinotajné poselství *Černého světla*. Antihrdina Havlíčkova románu Petr Švajcar rovněž vypráví už jako zlomený muž příběh svého vzestupu a pádu. Vyrůstá v nuzných poměrech, štěstí a píle mu však umožní vystudovat vysokou školu a stát se inženýrem chemie. V seznámení se Soňou, dcerou majitele továrny na mýdlo, vycítí možnost kariérního i společenského růstu. Obrátným manévrováním Soňu získá, ale příchod na rodinné sídlo Hajnových je začátkem jeho konce.

Autor shrnul Švajcarův život a seznámení se Soňou lakonicky do prvních tří kapitol, nezachycuje tedy proces formování osobnosti jako Řezáč v *Černém světle*. Zbýlých sedmáct kapitol je gradací nevyhnutelných událostí, jejichž katalyzátorem je duševní chorobou stížený strýček Cyril. Ten se pohybuje jako přízrak po rodinném sídle a věří v přelud vlastní neviditelnosti. Havlíček tedy na rozdíl od Řezáče, jehož postavy jsou

⁸¹ OLBRACHT. *Žalář nejtemnější*, str. 11.

přes své negativní rysy veskrze civilní, využívá senzačního motivu šílenství. Na tomto jevu je založena většina klíčových scén: Neviditelný naruší svatební hostinu, následně i svatební noc, později proniká do pokojů a pozoruje jejich obyvatele, až jej nakonec nezkrotné pudy přimějí k útoku na Soňu, která se z prožitého šoku nevzpamatuje.

Determinace je v Havlíčkově románu primárně biologická: duševní poruchou trpěla i matka továrníka Hajna, po ní ji zdědil jeho bratr Cyril a ukazuje se, že i Soňa, která už před osudovou scénou s Neviditelným projevovala sklony k zádušnosti a depresím, a konečně i Švajcarovo dítě. Petr Švajcar však není nevinnou obětí, je zajatcem svých ambicí a přesně zapadá do mozaiky románu. Starý továrnický rod je určen k záhubě a ve Švajcarovi nastupuje bezohledný typ tvrdého podnikatele, jak ukazuje ihned, když převezme továrnu. Zbaví se všech nespokojenců, zavede přísnou kázeň a zvýší pracovní výkon. V mnohém tato postava připomíná Michala Gromuse ze *Slepé uličky*, který obdobně kontrastuje s umírněným otcem. V *Neviditelném* je však hrdinovo působení v podniku marginální, takřka všechen prostor je věnován pohnutým událostem uvnitř vily, což otevírá prostor k psychologizaci většiny situací. Havlíček systematicky nepracuje s konkrétní metodou psychologizace postavy jako Řezáč, i když na několika místech Švajcar rovněž odkrývá svou osobnost na základě dávného zážitku: „*Když dnes vzpomenu na zavanutí onoho větru, jehož původ nebylo lze zjistit, cítím, jak mi po zádech běží mráz. Je tomu již dávno, co tento záhadný vítr nabyl pro mne strašidelného významu. Dokonce pamatuji, kde se mi tato představa namanula po první.*“⁸² Jestliže se tedy Švajcar svou typizací blíží Michalu Gromusovi, psychologickým rozměrem tíhne ke Karlu Kuklovi.

Havlíčův román se však od obou děl liší svým jednoduchým syžetem, založeným v podstatě na stupňovaném úpadku jedné rodiny, což činí z díla čistě komorní psychologické drama, v němž postavy nejsou výplodem společenského řádu, jako se to děje ve *Slepé uličce*, nýbrž figurkami v rukou nevyzpytatelného osudu. Jako nečistou hru osudu hodnotí svůj úděl sám Švajcar („*Nuže, je víc než jisté, že Osud byl ke mně velmi zlomyslný. Že si se mnou hrál jako pes s kamenem, že se mnou pohazoval, hryzl mě, honil – až nakonec mě nechal ležet dole, v rokli, v hloubce – na samém dně propasti.*“⁸³), kdežto Karel z *Černého světla* se stává zjevnou obětí vlastních úkladů. Přesto je zde nápadná shoda ve způsobu, jakým končí poslední členové svých rodů v obou románech: syn Petra Švajcara a Soni Hajnové je stižen zánětem mozkových blan, který z něj udělá duševního mrzáka odkázaného na péči druhých, a na stejnou nemoc umírá i dědička Kuklova

⁸² HAVLÍČEK. *Neviditelný*, str. 259.

⁸³ Tamtéž, str. 319.

hudebního nakladatelství Markétka. Nejen tato okolnost ukazuje, že Havlíčkovu dílo se stalo jedním z inspiračních zdrojů Řezáčova románu.

Oba romány jsou si blízké i „poetikou temnoty“. V *Neviditelném* k tomu přímo vybízejí kulisy: ponurý dům na okraji maloměsta, osazenstvo ovládané rozmary zahořklé stařeny a přízrak Neviditelného potulující se chodbami. I zdánlivě všední předměty v Havlíčkově popisu evokují pochmurné nálady a odrážejí tak povahu obyvatel vily („*V rozlehlé síni září podivný lustr podobný hřbitovní svítilně. Je z těžkého, černě lakovaného kovu, je zavěšen na řetízcích, jeho hlavice vyrůstá v jakousi trnovou korunu. Pravá hřbitovní svítilna!*“⁸⁴). V *Černém světle* jsou v důsledku časoprostorové dynamiky možnosti podobného vyjádření omezeny. Hlavním dějištěm je obchod přeplněný zákazníky, tedy místo plné ruchu a života. Emblémy „temna“ jsou tak spojeny zejména s postavou hlavního hrdiny. Ve strýcově domě je Karlovi přidělena tmavá podkrovní komůrka plná pavučin a nedopalků svíček, kde vymýšlí většinu svých úkladů a jejíž atmosféra zrcadlí jeho povahu („*Jako pavouk svou síť látám svými kroky prostor od okna ke dveřím, tam a zpět, zas a zas. (...) Chodím potmě, vidím tak lépe, co chci vidět.*“⁸⁵). Sám se na několika místech připodobňuje k potkanu, pavouku nebo netopýru.

U Havlíčka i Řezáče slouží toto prostředí jako „*metonymie konotující povahové rysy*“⁸⁶, v *Neviditelném* navíc zdůrazňuje i negativní rysy třídní výlučnosti, což je v Řezáčově románu oslabeno už z toho důvodu, že nepopisoval životní styl velkokapitalistů, nýbrž maloburžoazie žijící životem vyšších středních vrstev. To opět potvrzuje, že v *Černém světle* se autor primárně směřoval ke kritice jedince a jeho povahy, nikoliv třídy jako celku. V obou dílech mají temné kulisy i svou symbolickou platnost. Temnota se rovná slepotě, která člověku brání dohlédnout důsledků svých činů; v *Černém světle* je tento význam zachycen v titulu, v němž se životadárný živel (světlo) mění v šířitele neštěstí (tma).

Další Havlíčkův román *Ta třetí* (1939) už je zbaven „naturalistické senzačnosti“, což jej v rovině motivace postav a mezilidských vztahů přibližuje k Černému světlu mnohem více než *Neviditelný*. Starý mládenec Jiří Mánek už není vypočítavý intrikán jako Kukla nebo Švajcar, ale spíše zbabělec a sobec, který si vinou své nerozhodnosti a pohodlnosti zahrává s lidskými city. Celá zápleтка je postavena na dilematu volby hlavního hrdiny mezi dvěma ženami. Na mladé, aktivní a bezstarostné

⁸⁴ Tamtéž, str. 17-18.

⁸⁵ ŘEZÁČ. *Černé světlo*, str. 203.

⁸⁶ RIMMON-KENANOVÁ. *Poetika vyprávění*, str. 73.

Adéle jej láká její fyzická krása a kreativita; stárnoucí sestřenice Milda mu zase může nabídnout klid a bezpečí v prostředí rodinných jistot. Postupně Mánek zabředává do spletnosti dvou vztahů, na jejichž půdorysu Havlíček odkrývá jeho charakterové vady, které jsou často explicitně definovány („*Pochopil, že nebyl vlastně nikým jiným než, než tuctovým rozmazleným nezakotveným měšťákem. Najednou mu scházelo, že se nikdy nesnažil dát svému životu nějaký hlubší smysl.*“⁸⁷).

Autor se zde vrací k tradiční er-formě, což mu umožňuje vyprávět s odstupem od postavy, a tak jednoznačně odkrývá jeho charakterové vady. Mánekův úpadek vrcholí v situaci, kdy přemluví Mildu k sňatku, jenže ten záhy odvolá, aby se vrátil k Adéle, která jej ovšem odmítá. V závěru hrdina koketuje se sebevraždou a i zde nalezneme v jeho myšlenkách spíše pocity pokrytce než provinilce – představuje si, jak jej budou po smrti všichni litovat a oplakávat, omylem potom stiskne spoušť a umírá.

Jiří Mánek není typický zloduch, ale spíše egoista, jenž byl vyručen ze svého duševního klidu. Tím tato figura dostává širší společenské platnosti než hrdinové *Černého světla* a *Neviditelného*. Volba mezi dvěma ženami je pouze modelový příklad neschopnosti jednat s ohledem na druhé a směřovat k nadosobním hodnotám. Od „patologických“ jedinců Švajcara a Kukly se odlišuje právě neschopností činu – jestliže oba jmenovaní se snaží za cenu použití jakýchkoliv nečistých prostředků dosáhnout svého cíle, Mánek žádný cíl nemá, usiluje pouze o zachování vlastního pohodlí, aniž by bral ohledy na ostatní. *Ta třetí* nepatří na rozdíl od *Neviditelného* mezi Havlíčkova vrcholná díla, a i když byla přijata kritikou kladně, sám autor nebyl s výsledkem spokojen a plánoval román přepracovat, ale to mu zmařila předčasná smrt v roce 1943. Pro nás je důležité, že Havlíček v *Té třetí* opět vytvořil negativního hrdinu, jehož prototyp měl směřovat k širší společenské kritice. Sám autor se později vyjádřil, že Jiří Mánek „*umřel na nedostatek světového názoru*“⁸⁸.

Havlíček a Řezáč se podobali nejen autorským založení, ale i sdíleli i stejný generační prožitek. O pět let starší Havlíček bojoval v první světové válce, a třebaže Řezáč válku prožíval v zázemí, oba byli poznamenáni všeobecným morálním rozvrtem a silně pocítovali sociální nespravedlnosti, což se projevilo i v jejich tvorbě. Jejich románové debuty vyšly poměrně pozdě, v době, kdy už měli zkušenosti s povídkovou a časopiseckou tvorbou. Na scénu tedy vstupovali jako vyvrácené osobnosti s vyhraněným světovým názorem. Není pochyb o tom, že Řezáč se ve svých psychologických románech u Havlíčka

⁸⁷ HAVLÍČEK. *Ta třetí*, str. 310-311.

⁸⁸ Cit podle: RUMLER. *Epik Jaroslav Havlíček*, str. 147-148.

inspiroval. Nelze však mluvit o epigonství, neboť autor *Černého světla* tento žánr rozvíjel svým osobitým stylem.

Havlíček byl v české literatuře novátorem zejména v zobrazení negativního hrdiny jako vypravěče. Tento posun v perspektivě postavy je charakteristický pro vývoj českého psychologického románu na konci 30. let. Ve své studii to vystihuje Dobrava Moldanová: „*Vševědoucí vypravěč měří hrdinovo jednání obecně přijatými normami. Z jejich hlediska hodnotí jeho výhry, životní skutky a prohry. Ve chvíli, kdy se stává hrdina sám vypravěčem příběhu, vznikne napětí mezi jeho sebeinterpretací a mezi obecným a objektivním hodnocením jeho postavy.*“⁸⁹ Čtenář tak může hrdinovo chování pochopit, dokonce i omluvit, ale sám se dostává do situace, kdy je nucen použít ostřejší optiky k posuzování etické roviny jednání postavy.

SVĚDEK (1942)

Román vyšel v listopadu 1942, tedy nedlouho poté, co vyvrcholily represe proti českému obyvatelstvu po atentátu na Heydricha. Ohrožení samotné podstaty národní existence však musel pociťovat Řezáč už o rok dříve, kdy Heydrich začal tvrdě účtovat se všemi potenciálními nepřáteli režimu včetně spisovatelů. Tyto okolnosti měly bezpochyby vliv na důraz, který je ve Svědkovi položen na alegorickou rovinu románu, i na závěrečné vyznění díla.

Člověk v jinotajném prostoru

Už jméno městečka – *Byteň* – může být odvozeno od slovesa *být*, tedy existovat⁹⁰, což by odráželo existenciální rovinu díla, ale nabízí se i možnost prostorové projekce názvu, která by byla odkazem na uzavřenost *bytu*, kde se jeho obyvatelé potkávají a jejich osudy se vzájemně ovlivňují a proplétají („*V městě tak malém, jako je naše, (...) se lidé sobě nevyhnou.*“⁹¹) Verzi bytu jako autonomního a uzavřeného místa by podporovalo i neurčité zakotvení v čase a prostoru, o němž nás informuje pouze ojedinělá charakteristika: „*Bylo to vždycky selsko-živnostenské městečko a takovým zůstalo a bujarý proud podnikavosti z konce minulého a počátků tohoto století se mu vyhnul dalekým obloukem*“⁹² A i když známe poměrně přesné uspořádání náměstí, ulic, nádraží i statku, všechny reálie působí spíše jako kulisy pro aktéry dramatu. Historie obce je zmiňována pouze v druhém

⁸⁹ MOLDANOVÁ. *Zrození psychologického románu z románu ztracených iluzí*, str. 41.

⁹⁰ S touto interpretací pracuje ve svých studiích Dobrava MOLDANOVÁ (viz dílo).

⁹¹ ŘEZÁČ. *Svědék*, str. 81.

⁹² Tamtéž, str. 44.

plánu, a to výhradně v souvislosti s některou z postav, jejíž minulost je nezbytná pro pochopení současných pohnutek a motivů. Proto jsme například obeznámeni historií selského rodu Dastychů, v níž je ukryta odpověď na kořeny vzájemné zášti nevlastních bratrů.

Jestliže v *Černém světle* se jednalo o psychologickou sebeanalýzu jedince, ve *Svědкови* před námi vystupuje celá řada rozličných figur, aniž bychom byli schopni určit jednoho dominantního hrdinu. Takto široký rejstřík postav vzdaluje *Svědka* tradičnímu pojetí psychologického románu. Obyvatelé městečka vytvářejí určitý sociální vzorek, avšak nejde o společenskou třídu, která by byla determinována fungováním systému, jehož je součástí, nýbrž o individuality řízené výhradně zákonitostmi vlastního nitra. Každá z osob patří k inventáři městečka, dodržuje určité zvyky a navenek pevně zapadá do zaběhlého řádu obce. Uvnitř jedinců se však skrývají traumata, slabosti a nutkání, s nimiž každodenně zápasí.

Vezměme například strážníka Tlachače, s jehož osobou vstupujeme do děje. Řezáč jej v úvodu výstižně charakterizuje v několika větách („... měsíčná noc a červen si dovedou pohrát i se strážníkem, který už překročil padesátku a má se za prvního v městě hned po starostovi.“⁹³), a třebaže se postupně dozvídáme o dalších rysech jeho povahy a životních osudech, pocit vlastní důležitosti, je určujícím znakem jeho jednání. Rád poučuje druhé, což koneckonců vyjadřuje i jeho jméno, vnitřně jej však sžírá touha vloupat se do jednoho z obchodů na náměstí, nikoliv aby se obohatil, ale aby porušil pravidla, dokázal sám sobě, čeho je schopen, a přitom nebyl nikým podezírán. Lze říci, že se jedná o postavu plochou⁹⁴, která ač zapletená do řady dějů, se dále nevyvíjí, zápasí pouze se svým pokušením.

Podobně jsou vylíčeny i další aktéři: sedlák Josef Dastych zápasící s touhou po alkoholu a kartách; jeho bratr Filip, byteňský soudce, tápající mezi právníckými kličkami a skutečně „lidským“ právem; starosta Rudolf Nolč, marně hledající smysl života po boku své apatické ženy Kateřiny, která se pohybuje na hranici snu a skutečnosti truchlíc po svém mrtvém dítěti; podruh Nejtek, jehož ničí nezřízená sexuální touha po nevlastní dceři, a další. Ve všech případech jde o postavy postavené na několika základních vlastnostech. Jejich jednání je měřeno pouze tím, zda odolají či nikoliv. Řezáč je proto znázorňuje pouze

⁹³Tamtéž, str. 7.

⁹⁴ Dělení postav na ploché a plastické přebíráme z práce Shlomit RIMMON-KENAN *Poetika vyprávění*, s. 48n. Nejde o hodnocení kvalitativní, nýbrž o postižení kvantity vlastností a dynamiky jejich vývoje.

v krajních situacích, kdy se rozhoduje, jak ve svých „zkouškách“ obstojí. Toto pojetí hrdinů upouští od vykreslení člověka jako determinanty společenských vlivů a individuálních předpokladů, jak jsme to viděli u antihrdiny *Černého světla*.

Prismatem marxistické literární historie a kritiky byl tento odklon od třídní typizace hodnocen negativně jako zdůrazňování skrytých, a tedy společensky neovlivnitelných sfér lidské existence. Například Miroslav Nosek *Svědka* interpretoval jako autorovo mylné přesvědčení o „*síle utajených pudů*“ a „*nedostatečnosti lidských sil k ovládnutí sebe samého*“⁹⁵. Tím nejen odmítl jedinečnost vnitřního života člověka, ale podle našeho názoru pominul především alegorický plán díla. Ve *Svědce* totiž postavy nejsou zachyceny jako komplexní lidé, nýbrž jako svár dvou principů, například mezi občanskou poslušností a touhou porušit pravidla v případě Tlachače nebo nutkáním odejít za svým zemřelým dítětem a vůlí k životu v případě Kateřiny Nolčové. Boj dobra a zla známe z pohádek a i v Řezáčově románu dominuje závěrečné poselství nad složitou analýzou člověka.

Tvář pokoušení

Pokušitelem až mefistofelovského ražení je Emanuel Kvis, tajemný cizinec, který přijíždí nočním vlakem do Bytně a hned vyvolá neklid lidských i zvířecích obyvatel městečka. Jestliže jsme charakterizovali ostatní postavy jako zploštělé, u Kvis je tato vlastnost dohnána do krajnosti. Na všechny obyvatele působí stejně: „...*jeho tvář uvádá, zaplňuje se vráskami, byla nehotová, jako v rychlosti načrtnutá a bez výrazu (...) tvoří tvář starce – stařeny, naprosto bezpohlavní ryzí neutrum, to stárí, dost, dál už nelze, dechnu ještě a rozpadne se to všechno v popel.*“⁹⁶ V podstatě každý popis Kvis je postaven na téže vizuální analogii: hra vrásek, prudké proměny výrazu, bezpohlavnost a neurčitost věku. Výlučnost této bytosti podtrhují části jeho oděvu – hůl, havelok, klobouk, motýlek - bez nichž nikdy nevycházel. Kvis působí fantomaticky a démonicky, jeho vliv na ostatní je až iracionální. Pouhým pohledem člověka odzbrojí, donutí jej vyrukovat i s nejtajnějšími myšlenkami a podlehnout jim.

V realisticky postaveném románu by tato postava musela působit nepravděpodobně, ba nedůvěryhodně, opět se však musíme vrátit k jinotajné rovině díla. Kvis není ani tak člověkem, jako spíše zrcadlem, které druhé lidi obnažuje a odkrývá jejich slabá místa; z formálního hlediska má tato postava narativní funkci, neboť uvádí do pohybu veškeré

⁹⁵ NOSEK. *K otázkám typizace ve vývoji Řezáčovy prózy*, str. 253.

⁹⁶ ŘEZÁČ. *Svědka*, str. 71.

dění. Nejprve přemluví sedláka Dastycha, aby se oddal pití a karbanu, což jej málem zničí. Kvisův vliv na něj je spíše „mystický“ než psychologický, a podobně ovládá i další byteňské občany. Jméno Kvis, odvozené z latinského *quis* (kdo), jen zdůrazňuje prázdnotu a neurčitost této postavy. Kvis bývá někdy chápán jako Řezáčova kritika člověka, který pro vlastní prázdnotu parazituje na druhých a žije z jejich životů. Tuto myšlenku bychom mohli beze zbytku přijmout pouze tehdy, kdyby byl Kvis vyobrazen stejně jako ostatní postavy románu, tedy jako článek v síti všedních vztahů, osoba s minulostí a přítomností, na niž ostatní pohlížejí jako na známého či souseda. Kvis je však anomálie, a proto nejalegoričtější princip románu. Podívejme se, jak jej charakterizuje starosta („*Viním jej z toho, že probouzí v lidech, co v nich má spát, a že tak rozvrací boží i lidský pořádek*“⁹⁷) a vedle toho postavme působení zážitku s potkanem na psychiku Karla z Černého světla („*Viním ji, že jako tajemný hlubinný výbuch vynesla na povrch mé povahy určité vlastnosti a jiné zasula*“⁹⁸).

Kvisova existence je pouze katalyzátorem jevů, jež jsou ukryty pod rouškou maloměstské spořádanosti. Už název *Svěděk* sugeruje, že Kvisovi je přisouzena role pouhého sekundanta cizích osudů. Příchod cizince, který naruší řád určitého společenství, je častým prostředkem, jak uvést dění do pohybu a demaskovat spořádanost zaběhlého řádu. Tento motiv je známý již z lidové slovesnosti; za všechny můžeme připomenout staroněmeckou pověst o krysaři, jejíž předlohy využil Viktor Dyk ve své novelě *Krysař* (1915). Dykův hrdina a vlastně celý příběh je obestřen celou řadou symbolických prvků, které mají blízko k alegorické rovině *Svědka*. Dyk však zobrazil Krysaře jako člověka sice rozporuplného, ale citícího a prožívajícího, ba dokonce tvůrčího, čímž se dostává do ostrého kontrastu s prázdnotou Emanuela Kvis, ačkoliv obě postavy jsou si svými atributy temnoty a tajemnosti vizuálně podobné. Naopak rozmarně pojal svého cizince Vladislav Vančura v románu *Konec starých časů* (1931). Kniže Megalrogov bourá životní stereotyp osazenstva zámku Kratochvíle, což se stává příležitostí pro milostné zápletky i komické situace. Dyk ani Vančura však neusilovali o velkou duševní analýzu; pro Řezáče se stal příchod Kvis spíše prostředkem než cílem.

Evropský román začal během 30. let prostřednictvím postavy tuláka reflektovat příčiny všeobecné krize⁹⁹. Alegoricky poukazuje na fašistickou hrozbu tím, že převádí masovou manipulaci do roviny individuálních vztahů. Mezi taková díla patří novela

⁹⁷ Tamtéž, str. 238.

⁹⁸ ŘEZÁČ. *Černé světlo*, str. 10.

⁹⁹ Srov. HODROVÁ. *Místa s tajemstvím*, str. 106.

Thomase Manna *Mario a kouzelník* (1930), jejíž antihrdina iluzionista Cipolla připomíná svými romantickými atributy právě Řezáčova Kvisse, nebo román *Pokušitel* (1934-1951) Hermanna Brocha.

Psychologičnost románových postav *Svědka* je založena na boji se sebou samými, na konfrontaci s předem formulovaným problémem (např. pít, či nepít). Jejich jednání je tak mnohem přímočařejší než v *Černém světě*. Jestliže Karel Kukla promýšlí, kalkuluje a analyzuje svou situaci, aktéři *Svědka* jsou v klíčovém okamžiku strženi chvilkovou emocí či impulsem, většinou přicházející od našeptávače Kvisse. I zde Řezáč vychází z hlubinné psychologie (stačí vzít například motiv zemřelého dítěte, které se starostově manželce zjevuje ve snu, jako by stále žilo a rostlo), ale množství postav mu nedovoluje, aby rozpracoval duševní pochody s takovou důsledností, jakou předvedl v předchozím románu. Nejsem už svědky komplexního psychologického rozboru, ale pouze výseků ze života obyvatel Bytně. Tyto výseky však nabývají až metafyzického charakteru. Postavy nikdy nehovoří o přízemních starostech všedních dnů a banálních událostech ze života města, ale upírají pozornost k nejpálčivějším tématům své existence.

Hledání tvaru

Kompozice *Svědka* připomíná úsek z kroniky maloměsta, čemuž odpovídá i formální stránka: chronologické zobrazování událostí, zachycení velkého množství postav (od starosty a úředníků přes sedláky a chudinu až k obecnímu bláznovi a jiným svérázným figurkám) a několik exkursů do historie. Vypravěč vystupuje jako nestranný komentátor vnějšího dění, který je se skutečností obeznámen, někdy zprostředkovaně, jindy osobně jako vnější pozorovatel, což znamená, že jeho informace jsou ne vždy úplné; právě v těchto pasážích se *Svědka* nejvíce blíží stylu kroniky: „*Nemáme přímých svědectví, na nichž bychom postavili vyličení toho, co se odehrávalo dále ve statku Dastykových, když tam soudní rada donesl svého bezvědomého bratra.*“¹⁰⁰

Jinde je vypravěč odosobněn a připomíná „oko kamery“ snímající část prostoru Bytně. Tak je tomu v úvodu první kapitoly, kde se před námi nejprve otevírá noční náměstí, poté se na něm zjevuje strážník, který se za chvíli zastavuje u další postavy, o níž se dozvídáme, že je starostou, nebo v předposlední kapitole, kdy doktor odchází od zraněného sedláka Dastycha („*Vrátka vrzla. Tady ho máme. Vykulil se z nich malý a obtloustlý, měchatou odřenou brašnu v ruce a letní čepici ze slaměného pletiva daleko*

¹⁰⁰ ŘEZÁČ. *Svědka*, str. 296.

v týle. Otáčí se a směje na někoho, kdo stojí ve vrátkách a koho my nevidíme.“¹⁰¹). Vyprávění „okem kamery“ opět přináší prvky dramatizace. Postavy snímané z nadhledu jsou vděčným objektem pro znázorňování gest a pohybů; oproti Černému světlu se hojněji pracuje i s monology; mimika a gestika Kvisse a dalších postav bývá přirovnávána k hereckým výkonům („*Emanuel Kvis vstoupí na scénu tak trochu divadelně.*“¹⁰²). Řezáč tedy ve Svědkovi opět využívá techniku, s níž pracoval už ve *Slepé uličce*. Důvodem tohoto přístupu je nadbytek aktérů a z toho plynoucí omezený prostor pro individuální psychologizaci; duševní pochody jsou proto nahrazovány vizuálními projevy.

Množství hrdinů přináší také řadu souběžných dějových linií, které se částečně proplétají, ale do značné míry působí samostatně. Marně bychom hledali leitmotiv, žádné z postav zde není věnováno více pozornosti než jiné. Řezáč tentokrát nepracoval s paralelní výstavbou postav a dějů, takže jednotlivé osudy působí natolik výlučně, že románová kompozice se stává mozaikou. K tomu přispívá i nebývale hutné využití lyrických popisů a drobnokresby. Patrné je to zejména v první a poslední kapitole, kde jsou impresionistické popisy měsíční noci a hra světla a stínů v ulicích tematizovány jako symboly Kvissova příchodu a odchodu. Vnější svět v těchto kapitolách odráží nevypočitatelnost a mnohoznačnost světa vnitřního („*Ve tmě můžete hmatat, ale co chcete dělat v tomto světle, jež vám ukazuje věci, jaké nejsou a jaké by snad ani neměly být?*“¹⁰³), ale poetizace i zdánlivých banalit („*Tlachač odplivne dlouhým obloukem přes hranici stínu, v němž stojí, slina se rozpleskne do kulata na jedné dlaždici a měsíc, vždy pohotový lichvář, ji rázem promění v stříbrnou minci, strádaje klam jen tak pro své potěšení nebo na vysoký úrok posměchu pro někoho, kdo tudy půjde později.*“¹⁰⁴) přináší pro Řezáčovu předchozí tvorbu neobvyklé artistní zobrazování vnějšího světa, které působí dojmem „umění pro umění“.

Poetizace profánního světa prostupuje celým románem: V úvodu druhé kapitoly jsme seznámeni s detailním popisem mouchy, poletující v kanceláři soudce Dastycha, ovšem bez jakéhokoliv vztahu k postavě či ději. Podobný přístup k zobrazování všední skutečnosti je obvyklý pro básnickou prózu, kde má smysl sám o sobě, ale v románu, který rozvíjí několik dějových linií, pracuje se širokou škálou postav a navíc směřuje k alegorii, se stává kontraproduktivním. Důvody, proč Řezáč „zahltit“ *Svědka* lyrikou a popisností v míře, jakou v jeho ostatních románech nenajdeme, můžeme dnes jen uhadovat. Sám

¹⁰¹ Tamtéž, str. 300-301.

¹⁰² Tamtéž, str. 97.

¹⁰³ Tamtéž, str. 34.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 23-24.

autor však o spisovatelské práci mluví ústy svého hrdiny hned v dalším díle, v románu *Rozhraní*, kde se nabízí i odpověď na naši otázku: „*To je zvláštní na spisovatelském řemesle, jak pokaždé když jste v úzkých, když se vám sype děj a uniká přesný výraz, lyrika se začne hrnout celými proudy.*“¹⁰⁵ O „sypání děje“ děje do formy mozaiky jsme již v souvislosti se *Svědkem* mluvili, proto je pravděpodobné, že se autor snažil vzniklou rozvolněnost kompozice sjednotit dalšími složkami výstavby, čímž našel lyričnost, ale ztratil dějovost.

Porážka zla jako příslib nové naděje

Kvis zosobňuje jakousi zatěžkávací zkoušku charakterů občanů městečka, při níž ob stojí až statkářova dcera Lída Dastychová. Odzbrojí Kvise svou upřímností, bezprostředností a mládím, načež fantóm zjišťuje, že ztratil svou moc nad osudy ostatních („*Chtěl jsem životy všech. Neunesl jsem to.*“¹⁰⁶), a umírá. Byteň se vrací do starých kolejí, staré křivdy a rány se hojí: bratři Dastychové se usmíří; starostova manželka se dozví, že čeká potomka; Nejtek odolá touze po nevlastní dceři a Lída se rozhoduje odejít za svým snem a věnovat se herectví. Román tedy končí šťastně a optimisticky. V mnohém připomíná závěr už zmíněnou pohádku: zlo je poraženo zásluhou statečné dívky a obyvatelé městečka opět nalézají své štěstí. Připomeňme si proto *Čarovné dědictví*, jež bylo reakcí na ohrožení republiky.

Zvolená forma *Čarovného dědictví* se svým přímočarým dějem a jednoznačným odlišením dobra a zla představovala nižší estetickou hodnotu, jejíž síla tkvěla především v aktuálnosti. Ve *Svědkovi* autor přenáší důraz z funkce formativní na funkci estetickou. Postavy i děje jsou komplikovanější, přesto nalezneme u *Čarovného dědictví* a *Svědka* některé styčné body. V obou dílech je šířitelem neštěstí démonická bytost, toužící ovládat ostatní, a zlomena je až díky nezištnosti a nezkaženosti mládí. To jen potvrzuje, že metody, které Řezáč začal užívat vlivem politických událostí, nadále rozvíjel a zdokonaloval je, přičemž jinotajné sdělení se sice stávalo mlhavějším, ale stále bylo jedním z dominantních plánů díla. Jinotajná rovina obou děl se neomezuje jen na působení zla, ale i na jeho potření. Závěr vyznívá jasně – je třeba držet pospolu a zlu se postavit s otevřeným hledím. Důrazem na individuální čin se Řezáč ve *Svědkovi* vzdaluje kritice společenského uspořádání, jak ji známe ze *Slepé uličky* a částečně i *Černého světla*. Nejmajetnější občan

¹⁰⁵ ŘEZÁČ. *Rozhraní*, str. 11.

¹⁰⁶ ŘEZÁČ. *Svědka*, str. 343.

města, starosta Nolč, je lidumil a chleboďárce, zatímco například podruh Nejtek se chová jako zhýralec a tyran.

V románu je naznačena i další perspektiva pozitivního rozvoje osobnosti, a tou je herectví. Lída Dastychová sní o útěku z maloměstských poměrů, chce se stát herečkou a v jejích promluvách se tato touha často odráží („*Připadá jí někdy, jako by v ní bydlel houf lidí a ona mezi nimi hledala sebe. Volají, křičí v ní jako vězňové, ale co vlastně chtějí? Aby jim půjčila svou tvář, svůj hlas, své city a svou vůli?*“¹⁰⁷). Řezáčův vztah k divadlu měl v době vzniku *Svědka* dlouhou tradici. Už jsme řekli, že začínal jako autor divadelních recenzí, a dramatickou tvorbou se zabýval i teoreticky. To se projevuje už ve zmiňované vyprávěcí technice, kdy část scén je snímána jakoby „okem kamery“. Vynikají tak všechny pohyby a gesta, stejně jako mimika, která je nejvýraznější u Emanuela Kvice. Umění jako celek pro Řezáče znamenalo nejen obohacení druhých (vzpomeňme na hudebníka Klenku z *Černého světla*), ale i životní filozofii, jak to naznačil u Lídy Dastychové („*Ano. Lída jediná přestoupila nepřekročitelnou hranici své lásky a šla za životem, který obsáhne víc, než co může prožít jediný člověk.*“¹⁰⁸) Tento závěr v podstatě předznamenává obsah celého dalšího románu, v němž je umění (spisovatelské a herecké) přímo tematizováno.

Jestliže *Černé světlo* bylo přijato vesměs kladně, v případě *Svědka* převažovaly odmítavé názory. Karel Polák hledal příčiny neúspěchu v domněnce, že „*Řezáč je v zakletí, že neví o čem psát*“¹⁰⁹. Bedřich Fučík¹¹⁰ svou nespokojenost zase spojoval zejména s přemírou fantaskních motivů a pesimistickým tónem díla.

Exkurs: Dvě podoby maloměsta (Svědka a Městečko na dlani)

K tvorbě Jana Drdy se v souvislosti s dílem Václava Řezáče obrátíme vícekrát. Musíme se zastavit hned u *Městečka na dlani*, autorovy románové prvotiny, jež vyšla roku 1940, tedy na samém začátku války. Je pravděpodobné, že v základním plánu bylo toto dílo pro Řezáče volným inspiračním při práci na *Svědkovi*. Především je zde zjevná spojitost v pojetí obou míst. Jak Drda, tak Řezáč pojali svůj román jako kroniku maloměsta. Rukapáň i Byteň už svými názvy evokují uzavřená prostranství žijící vlastním osudem, historií a konflikty. Na malém prostoru jsou zachyceny různé společenské vrstvy se svými starostmi i radostmi. Každý z autorů však na tomto jevišti rozehrál drama s jinými kulisami i zápletkou.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 108-109.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 346.

¹⁰⁹ POLÁK. *Ref. Svědek*. Kritický měsíčník, 1942, str. 275.

¹¹⁰ FUČÍK. *Ref. Svědek*. Akord, 1942/3, str. 62-5.

Městečko na dlani se od *Svědka* liší už formou. Obě díla se snaží působit jako kronika, přesto se kronikářským zápisům svým obsahem i podáním mnohem více blíží Drdův román. První kapitola popisuje příchod prvních obyvatel a založení města jako činnost Stvořitele, který obdařil lidi i zemi určitými vlastnostmi. To připomíná středověké kroniky, které svůj výklad rovněž zahajovaly parafrází Genese. Kronikářská dokumentárnost se projevuje ve vylíčení všech stavů – měšťanů, řemeslníků, sedláků, havířů, vorařů, ženců – a jejich práce. Z rozhovorů se dozvídáme o pověstech, pověrách i dávných tragédiích, mládež prozpěvuje lidové písně a pohřeb či svatba ukazují, jak se v Rukapáni ctí tradice. Ke každému dni je také většinou připsáno jméno světce a oblast jeho působnosti. Na rozdíl od *Svědka* je dění v *Městečku na dlani* pevně zakotveno v čase, i když vnější události sem v průběhu děje pronikají pouze jako vzdálená ozvěna a nečekaně tvrdě zasáhnou až v samotném závěru knihy – vyhlášením války a mobilizací. Do té doby se objevují pouze neurčité zmínky o císaři pánu, případně sarajevském atentátu („*Říkali, že prej někýho hlaváče měli zastřelit. Že prej by z toho mohla bejt i válka.*“¹¹¹), takže celý román se odvíjí v poklidném tempu běžných starostí svérázných obyvatel Rukapáně. Drdovo dílo neoplývá velkými událostmi, nejčastěji jsme svědky každodenních prací, milostných dostaveníček, pytláckých výprav a hospodských klepů. Výjimkou je důlní neštěstí, ale ani to není zachyceno s expresivní tragičností moderní literatury, nýbrž jako cyklicky se opakující a nevyhnutelná událost, přes niž je nutno rychle se přenést bez zbytečného patosu a sentimentu.

Diametrálně odlišný pohled na dění v městečku nalezneme u Řezáče. Na vystižení koloritu, tradic nebo všedních zábav autor zcela rezignuje. Zajímají jej pouze postavy a jejich osudy, většinou odtržené od dění v Bytni. Kromě strážníka Tlachače, zobrazovaného při pochůzkách městem, nevidíme, jak vypadá pracovní den nebo volný čas jednotlivých hrdinů. Řezáčova „kronika“ je pojata, jak už jsme uvedli výše, jako skrytý psychický zápas, jako pokušení, které reflektují pouze jeho aktéři.

Rozdílné je i uchopení postav. Drdovy figurky užívají života plnými doušky, i když žijí v bídě a sociální nejistotě. Jejich starosti jsou vesměs přizemní, ale neklidné vášně rychle vzplanou a často se potom pohybují mezi životem a smrtí, jako je tomu u Matěje Řezáče, když vyráží pytláčit do panských lesů. V *Městečku na dlani* ani ve *Svědkovi* nenalezneme jednu hlavní postavu. Množství osudů přináší i škálu vlastností a problémů. Některé z nich se v obou dílech shodují, pohled na ně je různý. Starosta Rukapáně

¹¹¹ DRDA. *Městečko na dlani*, str. 92.

František Buzek zápolí s alkoholovým pokušením, ale jeho svár je odlehčený autorovým laskavým pohledem a humorným vykreslením tohoto nešvaru („*Jak se teď dívá na skleničku, cítí, že neviditelný anděl mu ovívá perutí hlavu, že krouží kolem skleničky a dává bedlivý pozor, usrkne-li či neusrkne.*“¹¹²), zatímco statkář Josef Dastych je k láhvi váben až ďábelsky, jeho volba působí osudově a má určit směr jeho dalšího života („*Láhev je až po hrdlo plná zažloutlé tekutiny; jak ji statkář nese, sluneční paprsek se jí dotkne a rozžehne v ní ohnivé pablesky. Dastych se na ni dívá, ruce, spočívající na opěradlech starého křesla, se zatínají a celé jeho tělo vzepřeno na loktech se vysouvá do výše a tuhne, hýždě se už ani nedotýkají sedadla. Pak toto napětí povolí, statkář se zhroutí do křesla, ale zároveň hmatne po láhvi a přistrčí ji k nosu.*“¹¹³). Podobná různost prožitku u řady dalších jevů vychází z odlišného charakteru postav.

Zatímco Drdovi hrdinové se v mnohém blíží tvrdým a přírodním lidem, které nezlomí žádná malichernost, postavy Svědka jsou do značné míry psychicky vyšinutí a připoutaní ke svým nočním můrám; proto působí rozkolísaně a nejednoznačně. V *Městečku na dlani* lze snadno určit kladné hrdiny, jakými jsou havíř a pytlák Matěj Řezáč, starosta František Buzek nebo doktor Rozum. Ve *Svědkově* těžko označit některého z aktérů za pozitivní postavu, snad jen Lídu Dastychovou v závěrečném zúčtování s Kvisem, ale ani ona se v průběhu děje neprojevuje jako rozhodná a nápomocná osoba. Takto protikladné pojetí člověka v obou románech je nutné přičíst odlišnému záměrem autorů: Drda svým dílem oslavil život, Řezáč jím symbolizoval ohrožení lidské existence.

Co se týče kompozičního principu, oba romány kombinují několik dějových linií, které se střídají a prostupují. V *Městečku na dlani* i díky jeho realistické obšírnosti působí toto střídání nenásilně. Mnohé kapitoly totiž připomínají žánrové obrázky z vesnického života, děj většinou nesměruje k dramatické gradaci, nýbrž se naopak obrací do historie, do světa pověstí, veselých historek a vyjevuje minulost rukapáňských figurek. Ale Drdův román projevuje celistvost i v momentech, kdy děj běží vpřed, protože každá událost jakoby se dotýkala celé vesnice, osudy jednotlivců jsou těsně spjaty s kolektivem. Naproti tomu ve *Svědkově* sledujeme postavy odtržené od kolektivního dění v městečku. Dokonce ani starostu Nolče v románu nevidíme při výkonu funkce. Sice se dozvídáme, že je nejlepším starostou, jakého kdy Byteň měla, a že se rozhodl na vlastní náklady financovat stavbu obecního chudobince, ale v úřadě jej nezastihneme. Prožívá pouze svá intimní muka jako ostatní aktéři Řezáčova románu. Drdův plynulý epický proud nezpomaluje ani lyrická

¹¹² Tamtéž, str. 25.

¹¹³ ŘEZÁČ. *Svědka*, str. 87-88.

popisnost, s jakou se setkáváme ve *Svědkově*. Přírodní scenérie a popis určité fáze dne zahajují v *Městečku na dlani* téměř každou kapitolu, nicméně rychle se přechází k ději; využití lyrických popisů v některých pasážích potom působí přirozeně díky proměnám časoprostoru a bohatým přírodním motivům. Autor *Svědka* naopak často ulpí na jediném jevu a věnuje se jeho variacím, například neustále se opakující téma měsíčné noci, úplňku, stínů a šerosvitných kulis Bytně.

Princip dokumentárnosti je podporován i jazykovou rovinou *Městečka na dlani*. Jazykové projevy postav vycházejí z jejich sociálních statusů. Jestliže farář mluví až archaickou češtinou („*Milý Vincenci, (...) tento úhoř, kterého ses zmocnil nedovoleným způsobem, ti bude odebrán, neboť ti nepatří a jeho požíváním bys jen zmnožil hřích, jehož ses už jednou dopustil.*“¹¹⁴) havíři používají hovorové a nářeční výrazy („*Jo, a tak von vám pan perkrát za mnou sfáral na vosumnáctej.*“¹¹⁵). Taková práce s jazykovými prostředky zvýrazňuje kolorit městečka a vytváří podmínky pro jazykový humor. Ve *Svědkově* působí řeč postav poněkud fádně, s výjimkou strážníka Tlachače, který v několika větách použije hovorového výrazu („*A lidi nevěřej takovej, co nejsou jako ostatní, a bojí se jich.*“¹¹⁶), se všechny dialogy drží striktně spisovného úzu. Řezáč v řeči postav upřednostňuje obsah před formou, což vychází i z toho, že témata rozhovorů jsou častěji transcendentální než profánní.

Srovnáním jsme se snažili ukázat, jako mohou dvě díla blízká dobou vzniku, obsahem i formou rozdílně uchopit skutečnost. Řadí-li se Drdův román do proudu literatury oslavující život, práci a naději, Řezáč ve *Svědkově* všechny tyto hodnoty nahlodává a popírá, i když v závěru přece jen představuje určité východisko. Řezáč *Městečko na dlani* bezpochyby znal, ostatně Drda byl jeho redakčním kolegou z Lidových novin, a tak spolu jistě diskutovali i o literární tvorbě. Nemůžeme však mluvit o téže žánrové a tematické inspiraci, jakou jsme shledali u Černého světla v souvislosti s Neviditelným. V případě *Svědka* a *Městečka na dlani* jde spíše o využití stejného prostoru pro jiný záměr, či ještě lépe o pokračování rozehraných událostí: rukapáňská idyla je narušena začátkem války, naopak *Svědka* příchod „hrůz“, spojených s Kvisem, zahajuje a končí jejich záhubou. To má bezpochyby souvislost s dobou vzniku obou děl. Městečko vznikalo na samém začátku války, jeho posláním je naděje; naproti tomu *Svědka* byl psán v době nejhlubší krize republiky, proto na tuto krizi reagoval, ale naznačil i cestu ven.

¹¹⁴ DRDA. *Městečko na dlani*, str. 139.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 105.

¹¹⁶ ŘEZÁČ. *Svědka*, str. 39.

Exkurs: Dvě tváře pokušení (Svěddek a Sedmkrát v hlavní úloze)

Prekvapivou analogii, tentokrát v pojetí postavy nalezneme mezi Svědkem a prvním exilovým románem Egona Hostovského *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942). Obě díla vznikala souběžně, tudíž je vyloučená vzájemná inspirace. Styčné body jsou spíše symptomem podobného chápání příčin války a celkového společenského úpadku.

V Hostovského románu hraje roli démonického manipulátora spisovatel Josef Kavalský, který je srdcem skupinky sedmi přátel. Sám vypravěč a jeden z členů kroužku se s osobou Kavalského poprvé setkává v roce 1932, známe tedy zcela přesné časové zakotvení, stejně jako zcela konkrétní historické reálie (vzestup fašismu, mobilizace, mnichovská dohoda, kapitulace). Hostovský však neusiloval o dokumentární obraz pohnuté doby, jako mistra psychologické prózy jej zajímaly prožitky lidí a na jejich základě vytvořil velké podobenství o mravní vyprahlosti předmnichovské společnosti, vzájemném odcizení a pokrytectví vzdělců. Zcela jinak je tomu u Řezáčova románu, kde se ocitáme v tajemné Bytni, fiktivním uzavřeném světě, kde politika ani jiné vnější události nemají žádný význam. Jediným východiskem alegorických interpretací jsou zde mezilidské vztahy, jejichž vzorce mohl dobový čtenář aplikovat na konkrétní válečnou zkušenost ohrožení a úzkosti ze sebe samých a druhých lidí.

Paralelu mezi Kvisem a Kavalským představuje zejména jejich negativní úloha v životě ostatních. Kavalský rozvíjí skryté vlastnosti svých přátel a zároveň na nich cizopasí. Každému z nich přisoudil ve svém životě určitou roli (milénka, šašek, lékař, učitel atd.) a oni jej slepě následují, ale není to láska, nýbrž závislost. Stejnou závislost si vytvářejí některé postavy *Svědka* na Kvisovi; nejpatrněji se to projevuje u sedláka Dastycha, který Kvisu doslova vyhledává, aby jeho prostřednictvím legitimizoval své neřesti. Kavalský i Kvis jsou shodně zobrazeni jako nepřeborné množství masek, přizpůsobujících se konkrétní situaci a náladě. Jako když Kvis pozoruje svou oběť; nebo když vypravěč odhaluje Kavalského: „...před mými smysly přecházel člověk z jedné své bytostné stránky do druhé.“¹¹⁷ U Hostovského jsou tyto proměny zvýrazněny motivem dvojnictví (typickým i pro jeho oblíbence Dostojevského), a to nejen fyzickým, ale zejména psychickým. Můžeme říci, že Kavalský je horším „já“ všech svých přátel, což by korespondovalo s Kvisovou rolí pokřiveného zrcadla do duší obyvatel Bytně.

Hostovského hrdina je však více člověkem než fantomem, nevystupuje jako tajemná, plochá a bezobsažná bytost, a i když jeho původ je záhadou (byl jako tříletý

¹¹⁷ HOSTOVSKÝ. *Sedmkrát v hlavní úloze*, str. 121.

nalezen ve vlaku), projevuje zcela běžné lidské neřesti, ovládají ho touhy a chvilková vzplanutí, dokonce si uvědomuje, že ubližuje druhým, ale zároveň se zříká odpovědnosti: „*Ano, je si vědom toho, že víc lidem bere, než dává. (...) Nikoho však nesvádí, nikoho nenutí, aby šel jeho cestou, o níž sám neví, kam vede. Nemá času ani chuti pátrat po tom, jak lidi poznamenává. Jestliže v něm vězí nějaký živel, je tedy třeba, aby každý z jeho přátel vzal onen živel v počet.*“¹¹⁸ Kavalský není přízrakem, pouze plodem své doby, umělcem, který se nechá strhnout vírou v nový řád ztělesněný Hitlerem, a třebaže záhy procitne a s hrůzou sleduje své poblouznění, uvědomuje si, že pohyb dějin již nelze zastavit.

František Kautman napsal o románu *Sedmkrát v hlavní úloze*, že „*je jakýmsi psychologickým průzkumem evropské kultury v předvečer Hitlerova nástupu k moci a v době Mnichova; autor chtěl ukázat podíl lhostejných pozorovatelů z řad inteligence a těch, kteří dokonce na čas s fašismem koketovali, na rozpoutání druhé světové války.*“¹¹⁹ Snad proto není náhoda, že přesmykem prvních dvou slabik příjmení Kavalský vznikne slovo *válka*. Příjmení Kvis (*kdo*) příznačně zamlčuje pravou podobu zla. Jestliže Hostovský vystihl příčiny krize, s Řezáčem se ocitáme přímo v jejím ohnisku, a i když se nejedná o krizi postavenou na reálných základech, lze je snadno dosadit.

Oba romány mají podobné východisko, příznačné pro část literární tvorby vzniklé za okupace, naději v lepší budoucnost, jejímiž nositeli budou lidé ryzí a nezkažení. Připomeňme si již zmiňovanou Lídu Dastychovou ze Svědka, ale perspektivy nového života nalezneme i v *Městečku na dlani*, kde právě ve chvíli závěrečného odvodu mužů na frontu porodí manželka Matěji Řezáčovi syna. Román *Sedmkrát v hlavní úloze* nenabízí bezprostřední řešení, ale jasně ukazuje, komu autor přisuzuje úlohu spasitelů národa: prostým a neokázaným hrdinům spjatým se zemí i lidem. V podání Hostovského ještě není slovo lid vyprázdněným pojmem. Lidem jsou v románu všichni, kdo si pomáhají a solidarizují se slabými a utlačovanými. Jejich krédo je vyřčeno v samotném závěru románu: „*My nemáme strach, my nemyslíme v jeho čase, my se nemusíme dočkat míru, my nemusíme chutnat ovoce vítězství, našim spojencem je všechno, co je věčné a co nelze uvěznit: země, nebe, řeky, ohně – i smrt.*“¹²⁰ Obdobnou kolektivní ideu *Svědka* postrádá, jeho postavy jsou sice v závěru sdílnější a nalézají duševní rovnováhu, ale nad zlem vítězí jednotlivci, což opět odkazuje k naději v individuální čin, jak ji Řezáč prezentuje v průběhu celého románu.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 117-118.

¹¹⁹ KAUTMAN. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*, str. 69.

¹²⁰ HOSTOVSKÝ. *Sedmkrát v hlavní úloze*, str. 292

Zajímavé je i srovnání, jakým způsobem se proměnila poetika obou tvůrců ve čtyřicátých letech. Už víme, že Řezáč se přeorientoval z otevřeného kritika společenských poměrů ve Slepé uličce na psychologa skrytého zla v člověku v *Černém světle* a *Svědkoví*. Reagoval tak na všudypřítomnou tíseň plynoucí z války a okupace, přičemž podstupoval úděl spisovatele, jenž se musí přizpůsobit vnějším omezením, aby mohla být jeho díla publikována. Hostovského odchod do první emigrace byl nutností, v podstatě si tak zachránil holý život, ale jeho tvorba se o to více upnula k dění ve vlasti a začala mapovat příčiny a důsledky stávajícího zmaru. Od vyjádření existenciálních pocitů osamělosti a marného hledání identity v předválečných románech se propočoval k próze, v níž svůj „epický svět konstruoval jako fantasmagorický svět zmatení a apokalypsy“¹²¹. Tuto tendenci projevil hned v první exilové knize *Listy z vyhnanství* (1941), vyvrcholila ve zmiňovaném románu *Sedmkrát v hlavní úloze* a uzavřena byla novelou *Úkryt* (1943). Po válce se Hostovský opět vrací k tematice mezilidských vztahů, vzájemné odcizenosti a neschopnosti komunikace (*Cizinec hledá byt*, 1947; *Osamělí buřiči*, 1948). Tento výkyv dokazuje, jak naléhavá byla u obou autorů potřeba postavit se k současnosti. To, že jsou si jejich válečné prózy blízké, i když tvořili v odlišných podmínkách a projevovali se jiným tvůrčím naturelem, ukazuje, že umělec vždy touží vyslovit nadosobní pravdu své doby.

ROZHRAŇÍ (1944)

Třetí Řezáčův román napsaný za protektorátu navazuje na tendence předchozích dvou knih a zároveň představuje další zlom v autorově tvorbě. Svým vyzněním předjímá nové perspektivy spisovatelova vývoje: Jestliže v *Černém světle* a *Svědkoví* převládají alegorické a pesimistické vize souboje dobra a zla, *Rozhraní* směřuje ke kolektivním ideám lidské a národní pospolitosti, k cestě člověka-spisovatele z ústraní do sféry nadosobních hodnot. Opět však musíme brát s rezervou Řezáčovy výroky z padesátých let: „*Rozhraní znamená revisi mé dosavadní umělecké práce. Pokusil jsem se říct po svém, co je umění, jak vzniká a co má lidem dávat. Vyslovoval jsem jím to, co jsem cítil: že umělec nemůže tvořit v osamocení, že je vázán historickými momenty doby, v níž žije, a že tvoří pro národní kolektiv. (...) Rozhraní mi bylo východiskem pro dobu, až skončí válka a budeme přistupovat k práci z jiných zřetelů*“¹²² Ve skutečnosti můžeme mluvit o logickém vyústění Řezáčovy válečné trilogie, zejména s ohledem na vývoj situace v okupovaném Československu; proto je *Rozhraní* daleko více reakcí na aktuální dění než revizí

¹²¹ JANOUŠEK a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989, díl I. (1945-1948)*, str. 240.

¹²² Václav Řezáč o svém novém románu. *Literární noviny*, 1951 s. 40.

dosavadní tvorby. Z hlediska časového vývoje můžeme pohlížet i na předchozí dva Řezáčovy romány.

Černé světlo vznikalo na začátku války, kromě působení zla analyzovalo i jeho kořeny a příčiny, obrací se tedy ještě zčásti do minulosti; geneze *Svědka* spadá do období nejtěžší národní krize, proto se ocitáme přímo v ohnisku boje „světla“ a „temnoty“, časem románu je přítomnost. *Rozhraní* už předznamenává novou situaci: fašismus ještě není poražen, ale na bojištích druhé světové války se ocitá v defenzívě. Český kulturní život je podvázán, divadla nehrají, násilné represe však polevují a opět se probouzejí za heydrichiády rozbité odbojové organizace. Naděje, že brzy skončí období národního útisku, se tak promítá i do Řezáčova románu: pospolitost dodává jedinci sílu k překonání osobní krize. V tomto poselství můžeme nalézt opoziční stanovisko k nacisty zneužívané Nietzscheho individualistické filozofii a sociálnímu darwinismu. Ideou Řezáče však ještě není budoucnost v podobě socialistického uspořádání, jak se to snažil v souvislosti s *Rozhraním* vykládat v 50. letech. Tématem románu je cesta spisovatele z ústraní k nadosobním hodnotám – družnosti, přátelství a lásce.

Řetěz tří psychologických románů má tedy logickou souvislost. Mezi *Svědkem* a *Rozhraním* je navíc zjevná tematická návaznost: přemožitelka Kvise, Lída Dastychová, nachází smysl života v umění, chce se stát herečkou a předávat ostatním část svého nitra; její úmysl je v závěru *Svědka* pouze naznačen. V postavě spisovatele Jindřicha Austa nalézáme hned v úvodu románu člověka, který nastupuje novou životní etapu – vzdává se dosavadních jistot a pouští se na riskantní cestu autora na volné noze.

Cesta člověka k pozitivnímu bytí

V *Rozhraní* se Řezáč vrací k ich-formě, kterou uplatnil již v *Černém světle*. Tentokrát však nezachycuje záporného hrdinu, nýbrž postavu, která bojuje s nepřízní osudu a snaží se vystoupit z vlastního stínu. Neocitáme se ve světě intrik (*Černé světlo*) ani démonického zla (*Svědek*), ale ve zcela všedním prostředí Prahy. Dějinná zakotvenost je obdobně jako v předchozích dvou románech minimální; pouze z některých indicií se dozvíme, že se nacházíme v období první republiky, ale konkrétní realie kromě popisu několika pražských budov v románu zcela chybí (sám Aust žije v neexistující ulici Na Hatích), o politických událostech či sociální situaci nemluvě.¹²³ Řezáč sice zachytil bídu

¹²³ Daniela Hodrová se domnívá, že motivy větru a deště v *Rozhraní* by mohly být zašifrovaným obrazem války, což nelze vyloučit, ale vzhledem k ojedinělosti těchto motivů působí tato hypotéza až příliš spekulativně (Srov. HODROVÁ. *Poetika míst*, str. 106-107).

umělce, jenže z ní vyloučil veškeré vnější faktory. Spisovatel Aust se nestává obětí společenského zlořádu, v potížích se ocitl do značné míry vlastní vinou: v první kapitole se vzdává jistého místa učitele italštiny na obchodní škole, aby se vydal na nejistou dráhu spisovatele, který živoří z nízkých honorářů za povídky v oddechových časopisech. V porovnání s předchozími dvěma romány se tak hrdina potýká s povýtce profánními starostmi: hledáním bytu, nouzí o jídlo, únavnými návštěvami redakce.

V *Rozhraní* Řezáč postihuje zrod uměleckého díla, tematizuje tvůrčí proces, přičemž vytváří dvě roviny vyprávění: první líčí život spisovatele Jindřicha Austa, druhá zachycuje příběh jeho literární postavy – herce Viléma Haby. Nadřazeným narativem je zde Austův příběh, do nějž je včleněn osud Haby. Vztah obou narativních rovin je založen na analogii, tj. podobnosti a kontrastu. Spisovatel vytváří postavu na základě vlastní zkušenosti, Aust i Haba mají čtyřicet let, ale ocitají se v odlišných životních situacích. Zatímco Haba se dostal na vrchol a začíná pochybovat o důvodech své existence i tvorby, Aust poprvé pociťuje silnou inspiraci a vůli prosadit se ve světě umění.

Postavy *Rozhraní*, zejména v porovnání s *Černým světlem* a *Svědkiem*, působí všedně a civilně. Podobný přechod od „deformovaných“ postav k průměrným jedincům jsme již sledovali u Jaroslava Havlíčka, konkrétně v případě jeho románů *Neviditelný* a *Ta třetí*. U Řezáče byl přerod motivován nadějí v konec války a v očekávání návratu nenarušených mezilidských vztahů. Vzdal se proto alegoričnosti a pustil se do hledání duchaplného smyslu života.

Odklon od jinotajnosti signalizují už příjmení postav, která jsou na rozdíl od předchozích románů jednoznačně nemluvicí (Aust, Haba, Sitová, Rosová, Fridrýn, Palas atd.). Personální vypravěč se stává centrem a jednotícím hlediskem děje, vedlejší postavy jsou potom spíše partnery než soupeři. Jestliže vzniká mezi hrdinou a dalšími aktéry konflikt, je jeho příčinou nedorozumění a omyl, nikoliv záměr ubližovat a škodit. Překážkou pro něj nejsou druzí lidé, nýbrž on sám, jeho povahové založení, přes něž se nedokázal přenést, a proto za dvacet let spisovatelských pokusů nedokončil jedinou povídku. Kniha začíná právě ve chvíli, kdy je Aust rozhodnut svou situaci změnit. Těmito charakteristikami se *Rozhraní* v mnohém blíží vývojovému románu.

O vývojovém románu jsme se zmiňovali již v souvislosti s *Větrnou setbou* a *Černým světlem*, v případě *Rozhraní* však nejde o zrání mladého člověka, ale o proměnu již hotového muže. Pro vývojový román je typická „postava zasvětitelů (učitele, ochránce,

průvodce životem), vnášející do tohoto románového typu principy iniciačního románu“¹²⁴. Pro Austa jsou tímto „zasvětitel“ všichni, kdo mu podávají pomocnou ruku v jeho bídě: nejprve hostinská Rosová, která mu zdarma poskytuje obědy, potom domovník, jenž mu za pakatel pronajme ševcovský krám, v novinách zase redaktor Fridrýn, jehož povzbuzení Austa motivuje k další práci, a především Jarmila, u níž nachází lásku a oporu. Svůj duševní přerod naznačuje sám Aust: „...zatím mě ustavičně svírala tíseň, a slova: sám, na celém světě sám, se mi otáčela v hlavě dokolečka jako refrén písně, z níž jsem kromě nich neznal jediné sloky. Co je to za šilenství, ptal jsem se, nač si to chceš, hlupáku, hrát? Vždyť už nejsi sám, nejsi a nebudeš.“¹²⁵ Jindřich Aust tedy zjišťuje, že v soužití s druhými lidmi lze nalézt nejen smysl života, ale i uměleckou inspiraci. Jeho duševní obroda je spjata s důvěrou v lidskou pospolitost.

Řezáč vyzdvihl kolektivní rozměr tvůrčího procesu, a to v obou rovinách románu. Herecké umění chápe jako vyjádření pocitů druhých lidí, nikoliv jako realistickou nápodobu, ale jako niterný prožitek umělce, který se vžije do své postavy a hledí na svět jejíma očima. Z hlediska divadelní teorie jde vlastně o Stanislavského metodu. Směrem k divákovi se jedná o proces, který hledá odpovědi na životní otázky, ukazuje rozmanitost osudů a problémů lidského života. Herectví je chápáno jako obohacování druhých. Takto jej pochopila i Lída Dastychová ze *Svědka*, a opačně jej aplikoval Kvis: vysával ostatní lidi, parazitoval v nich a probouzel spící traumata. Svou tvář vyvolával jejich nejhorší vlastnosti, aby je uvrhl do záhuby.

Odmítnutí uměleckého egoismu

Protipól Austa tvoří jeho literární hrdina Vilém Haba. Jestliže Aust je pro druhé nevýrazným člověkem, prožívající svá všední dramata v tichosti a ústraní, Haba je typem romantického rozervance, který přitahuje okolí, a především ženy: „*Jeho tvář se jim líbí, připadá jim vzrušující a tajemná, každé z nich jako by připomínala milence, kterého se jim nedostalo. Jeho chůze je pružná a napjatá, jako by v něm byl skryt dravec, chystající se ke skoku. To je vábí a děsí zároveň.*“¹²⁶ Austovy počáteční neúspěchy a bída prudce kontrastují s Habovým vzestupem: nejprve se stává prvním milovníkem v kočovné divadelní společnosti, kde prožije osudovou lásku, poté se uchýlí do Prahy, kde záhy zazáří na prknech Národního divadla, stává se oblíbencem tamní smetánky a nakonec se ožení

¹²⁴ KUPCOVÁ. *Vývojový román*, str. 681.

¹²⁵ ŘEZÁČ. *Rozhraní II*, str. 14.

¹²⁶ Tamtéž, str. 112.

s dcerou továrníka. Zatímco Haba společensky stoupá, ztrácí sám sebe a hon za úspěchem mu odcizuje ostatní lidi včetně manželky, Aust v nejtěžší krizi nalézá oporu ve svých bližních.

Haba jako typ neklidného rozervance odkazuje na hrdiny romantické literatury 19. století – už jméno Vilém je aluzí na hrdinu Máchova *Máje*. Habovým zločinem však není vražda, ale odklon od všech, kteří jej zahrnovali láskou a péčí. Sám Aust o příběhu svého hrdiny říká: „*Čpí mi to romantismem značně ornamentálním, ale nemohu si pomoci, děje se, co se dít musí...*“¹²⁷ Ve chvíli, kdy Haba stane na vrcholu slávy, ztrácí se i sám sobě, přičemž stagnuje i jeho herecké umění. Zobrazení Haby postupně nabývá rozměrů, které směřují k obecné kritice duchovního života umělce své doby.

Haba se opájí svými úspěchy, herecké umění je pro něj pouhou rutinou a na obecenstvo pohlíží spatra, což předznamenává i jeho pád, jak to charakterizuje jeho tvůrce Aust: „*Mořil jsem se dlouho samotou a marnou tužbou po družnosti a došel jsem k přesvědčení, že žádné poctivé dílo nemůže vzniknout bez lidskosti, bez potřeby vejít do srdcí druhých a spojit se s nimi. Vilém Haba mi ukázal, kam se dostane člověk, který se soustředí jen na sebe a na svou ctižádost.*“¹²⁸ Řezáč primárně nesměruje od člověka k umění; literatura, respektive divadlo mu slouží spíše jako prostředky hledání smyslu života. Nepíše manifest, nesnaží se vytyčit zásady ideálního díla, ale uměleckou hodnotu podmiňuje osobními kvalitami člověka.

Vrátíme-li se k Hostovského románu *Sedmkrát v hlavní úloze*, který otevřeně kritizuje intelektuální vyprahlost předválečné Evropy, zjistíme, že mezi spisovatelem Kavalským a Řezáčovým hercem Habou existuje jistá duchovní spřízněnost: Kavalský „*tvoril hlavou, ne srdcem*“, Haba je zase charakterizován jako „*člověk, který ví a umí, ale necítí*“. Hostovský mohl v exilu otevřeně napsat, koho považuje za viníky národní katastrofy. *Rozhraní* jakoby se aktuálních skutečností vůbec nedotýká, přesto i zde můžeme vytušit odsudek typu, který je za vzestup nacismu zodpovědný – krajního individualistu, jenž se obrátil zády k hodnotám domova.

V románu je však i tato dějová linie završena příslibem lepších zítřků: Naděje, již Řezáč vkládá do budoucnosti, je vyjádřena Habovou katarzí v samotném závěru románu, kdy se vrací do rodného městečka a nepoznan prochází ulicemi. Zjišťuje, že neupadl v zapomnění, že občané jsou hrdi za svého rodáka, a dokonce znají jeho představení. Návrat do krajiny jistoty vzbudí v herci novou tvůrčí energii a zároveň touhu ji sdílet

¹²⁷ ŘEZÁČ. *Rozhraní I.*, str. 253.

¹²⁸ Tamtéž, str. 184.

s ostatními: „Cítil nový příliv touhy jít a proměňovat se, protože poznal příčinu i cíl, a věděl, že již nikdy se neztratí v postavách svých rolí jako v bezvýhodném bludišti, že jsou jen jeho zmnožením a zpodobněním toho, čím trpí, zmítají se a prahnou lidé kolem něho.“¹²⁹

Aust svým rozhodnutím upadá do bídy, ale poznává ochotu druhých lidí, seznamuje se s dívkou Jarmilou a nakonec nalézá opodstatnění své tvorby v práci pro obyčejné lidi, kteří jej obklopují: „Stálo to za to psát, stálo to za to namáhat se do úmoru pro všechny ty pány Pechy, kteří si na konci mých povídek nebo románů řeknou třeba jen ti: - Sakra, kdybych ho znal, dal bych mu, co by potřeboval, zrovna jako by byl můj brácha. Protože pocítí-li jednou bratrství k jednomu neznámému, který je nějakým způsobem potěšil, snad je naučí pociťovat ke všem, s nimiž se navzájem potřebují a s nimiž musí žít.“¹³⁰

Je tedy zřejmé, že spisovatelské umění směřuje v Austově podání k nejen k estetickým, ale i etickým hodnotám. Důvěru v „obyčejného člověka“ nalezneme už Umění v těchto podmínkách znamenalo úkryt před úzkostmi každodenního života, krása jako duchovní hodnota nabízela obranu proti ponuré realitě zkázy a smrti. V Drdově románu *Živá voda* (1941), inspirovaném životem sochaře Jana Kavana, jde vývoj umělecký ruku v ruce s charakterovým zráním. K postavě Michelangela Buonarrotiho se v románu *Kámen a Bolest* (1942) vrátil Karel Schulz.

Psaní jako magický proces

Spisovatelský proces je rovněž zachycen na jako výsledek vnitřního pohnutí autora. Austova tvorba připomíná snění a vytržení, postava Haby je proto spíše vnuknutím než konstrukcí. Aust je tedy vnímán jako „poeta natus“, což koresponduje s Řezáčovým pojetím herectví. Hned první slova vypravěče knihy nás vnášejí do centra vzniku příběhu, dokonce se dá říci, že v první kapitole imaginární dějové pásmo dominuje nad reálným příběhem; skutečnost, že Aust sedí jako kantor uprostřed vyučovací hodiny, probleskuje jen marginálně („Taková snad byla skutečnost, ale byla-li, povalovala se mrtvě před prahem mého vědomí.“¹³¹), namísto toho se stáváme svědky geneze postavy. Nejprve se Austovi zjeví jméno a poté se rýsují vlastnosti a vzhled. Tento okamžik zrodu působí magicky, prudce kontrastuje s reálným světem a nakonec přivede autora do neštěstí: Aust se pohybuje v jiném prostoru do té míry, že nezpozoruje ruch ve třídě a gestikulaci žáků

¹²⁹ ŘEZÁČ. *Rozhraní II*, str. 265.

¹³⁰ Tamtéž, str. 97.

¹³¹ ŘEZÁČ. *Rozhraní I*, str. 8.

z oken; nakonec je nucen zasáhnout ředitel a hrdina ztrácí místo. V momentální chvíli přivádí tvůrčí duch Austa do záhuby, v dlouhodobé perspektivě však znamená vymanění se ze stereotypu autorské nesvobody a nakonec i spisovatelský úspěch.

Proces vzniku literárního díla prostupuje celým románem a vždy se projevuje vítězstvím dojmu a nálady nad logickou výstavbou příběhu. To se potvrzuje hned v ředitelově pracovně, kam je Aust povolán, aby podal vysvětlení. Namísto toho se nechá unést prchavými dojmy, které mu opět evokují literární postavu („*Snad to způsobila vůně konvalinek, jež kvetly v kořenáči na ředitelově stole...*“¹³²), stejně tak později po příchodu domů mu Haba znenadání vyvstane na základě smyslových vjemů („*Snad to způsobilo ovzduší předsínky, načpělé starobou věcí, a přítmí, v němž mé oči našly nehybné zakotvení na matné skleněné desce v kuchyňských dveřích, že skutečnost se mi začínala ztrácet za podobně zahalenou a neprůhlednou stěnou.*“¹³³). Jindy jsou události, jichž je Aust svědkem (např. hádka sestry s manželem), a pocity, které prožívá (např. samota uprostřed velkoměsta), tím, co mimoděk podstupuje i jeho hrdina.

Spisovatel vystupuje v Řezáčově podání jako vizionář a prorok. Některé motivy Austova příběhu až zázračně demaskují a předpovídají skutečný stav reálného světa. Například při vytváření postavy ředitele kočovné společnosti Palase se Aust volně inspiroje redaktorem Fridrýnem, pro něhož přepisuje filmové románky. Když Aust ukáže Fridrýnovi kapitolu svého románu, v níž Haba odloudí Palasovi mladou ženu, načež starý principál umírá, poznává, jak nevědomky ťal do živého, neboť stárnoucího redaktor se potýká se stejným životním údělem, a dokonce taktéž zemře.

Aust hned při prvním „setkání“ s Habou zdůrazňuje, v čem se tato postava liší od jeho předchozích literárních pokusů: „*Věděl jsem příliš dobře, s jakou námahou jsem si až dosud vymýšlel, co jsem se pokusil napsat, jak jsem paběrkoval ve své paměti, jak pracně jsem se snažil dokreslovat si lidi, domýšlet příběhy, jež jsem skutečně znal, jak jen zřídka se uvolnila má obraznost a rozběhla se nezávisle na mých poznatcích a vůli. Ale tentokrát bylo tomu hned od počátku jinak. Viléma Habu neobsahovaly mé vzpomínky, ani jej nepřivedlo na svět mé úsilí, alespoň ne okamžité.*“¹³⁴

Haba tedy nevzniká jako konstrukt, nýbrž je výsledkem vnitřní nutnosti. Je niterně spjat s osobou svého stvořitele, čímž vytváří nevědomé a svébytné „alter ego“. Vzniká tak specifická varianta imaginárního dvojnictví, která však plní funkci typickou pro dvojnické

¹³² Tamtéž str. 28.

¹³³ Tamtéž, str. 45.

¹³⁴ Tamtéž, str. 18-19.

příběhy v psychologických románech, neboť „je zápasem postavy o její identitu neboli subjektivost, která je ve chvíli, kdy se objeví dvojník, ohrožena.“¹³⁵ Podobný motiv známe z klasických děl Dostojevského, v novele *Dvojník* (1849) se dokonce objevuje v titulu, ale projevil se i v české literatuře. V Olbrachtově románu *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) je dvojnictví stejným střetem protikladných vlastností dvou osob stejně jako v *Rozhraní*, což ještě rozvedeme níže. Za okupace se dvojnictví stalo prostředkem k projekci sváru dobra a zla uvnitř člověka, jak je to explicitně vyjádřeno na osobách sedmi dvojníků spisovatele Kavalského v Hostovského románu *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942) a naznačeno v postavě Kvise a obyvatel Bytně v Řezáčově *Svědkoví* (1942).

V kontextu děl s tematikou umělecké práce

Umělec jako objevitel životní pravdy se poprvé výrazněji stává středem pozornosti v očích romantiků. Už Novalis (1772-1801) jako jeden z autorů rané romantiky nechal svého Heinricha z Ofterdingen hledat modrou květinu, která je symbolem pravdy, štěstí a ryzí poezie. Romantici většinou odmítali stávající společenské uspořádání a morálku, směřovali k osobní a umělecké svobodě, k hodnotám, které moderní společnost upozadila. V obdobné situaci se na začátku románu ocitá spisovatel Aust, který se zbavuje jha svého postavení, aby mohl svobodně tvořit. Roli solitéra však postupně nahrazuje obrat k lidem. Stává se součástí pospolitosti, poznává, jak může důvěra v bližní posílit a obohatit člověka, a to mu umožňuje pravdivě vidět skutečnost a pronikat až na dřeň mezilidských vztahů. Dostává se tak do opozice k romantickému pojetí autora-vydeděnce, avšak zůstává mu víra v „magické“ schopnosti spisovatele objevovat a vyjevovat pravdu.

Na konci 19. století se v pocitech dekadentů začaly aktualizovat pocity romantické výlučnosti, tentokrát zejména v reakci na masovou společnost a industriální výrobu. Umělci, kteří cítili potřebu distancovat se od hodnot moderní civilizace, začali unikat do světa fantazie a mystiky. Romantickou potřebu vzpoury tak nahradila únava, přecitlivělost, melancholie a netečnost, stylizovaná často do podoby aristokratické povýšenosti. Dekadentní umělec tedy nebyl aktivním a pozitivním činitelem společenského rozkvětu, naopak se dostává do sváru s ostatním světem, jak to ukazuje Oscar Wilde v románu *Obraz Doriana Graye* (1891), v němž mladý malíř, posedlý touhou po věčném mládí a kráse, ničí všechny své bližní, aby v závěru skoncoval i se sebou samým.

Tématem strádajícího umělce se *Rozhraní* přibližuje jednomu z klasických děj světové literatury – Hamsunovu *Hladu*, který vyšel roku 1890 a do češtiny byl poprvé

¹³⁵ HODROVÁ. ...na okraji chaosu, str. 574.

přeložen Hugem Kosterkou roku 1902. Hamsunova prvotina zachycuje bídu mladého spisovatele protloukajícího se v norské Kristianii (Oslo). Hrdina rovněž žije z drobných almužen za časopisecké články, ale jeho bída nabývá mnohem děsivějších rozměrů, neboť je sužován hladem, který devastuje jeho psychický i fyzický stav. Aust nikdy neklesne tak hluboko, aby musel žebrať nebo přespávat pod širým nebem. Přesto najdeme v *Rozhraní* i Hladu shodné dějové motivy.

Především se jedná o neustálé hledání střechy nad hlavou, přičemž se obě postavy se uchylují ke krajním řešením: zatímco pro Austa se stává východiskem z nouze opuštěný ševcovský krámk, v *Hladu* nalézá spisovatel dočasné útočiště v bývalé klempířské dílně. Dalším prvkem, který se v obou dílech shoduje, jsou marné návštěvy redakcí a přezíravost redaktorů. Jak u Hamsuna, tak u Řezáče narazíme na podobné pocity z osazenstva redakce, drobných redaktůrků a sluhů, kteří autory opovrhují a přezírají je, skrz něž však vede jediná cesta k šéfredaktorovi. U Hamsuna je dojem odcizení doveden do míry, že se lidé mění jen v kulisy; redaktora dokonce označuje synekdochickým pojmenováním: „*Po celou dobu na mne Nůžky nepohlédly. Muž slyšel můj hlas a podle toho mne poznal. Tak nerad jsi tu viděn, myslil jsem, ani jim nestojí za to ti odpovědět.*“¹³⁶ V Řezáčově podání jsou postavy plastičtější, avšak atmosféra je totožná: „*Váš zdvořilý pozdrav pohltilo ticho a na vykoktanou otázku k vám vzhlédl pár očí s takovou lhostejností, že jste se začali hanbit za svou jsoucnost. Slečna si ukousla s hlasitým chrupnutím kyselý okurky a vrátila se k svačině, rozložené na ubrousku, Mladík pohnul palcem přes rameno a řekl chraptivě: - Tam. Aby spláchl dojem, který jste v něm zanechali, nebo proto, že potřeboval nahradit energii, spotřebovanou na slovo a posunek, jež vám byl věnoval, upil staženými rty mléka z uleptaného püllitru.*“¹³⁷ V *Rozhraní* však stále převládá víra v člověka; podobné odcizení pociťuje Aust pouze v redakci, tedy instituci založené na prosévání talentů, nikoliv mezi obyvateli ulice Na Hatích.

Co se týče hlediska postav, Hamsun prostřednictvím svého spisovatele absolutizuje subjektivní vnímání. Vize a vjemy často nabývají expresionistických rozměrů, mysl člověka mučeného hladem přestává logicky uvažovat a je zmítána nečekanými mentálními zvraty a bludy. Ostatní postavy jsou pouze kulisy, které míjí, aby se opět nořil do svých bědných stavů. Popisnost realismu zde ustupuje subjektivizovanému vyprávění, což nelze tvrdit o *Rozhraní*, kde se seznamujeme s rozličnými profesemi, místy i lidmi. Vedlejší

¹³⁶ HAMSUN. *Hlad*, str. 104-105.

¹³⁷ ŘEZÁČ. *Rozhraní I*, str. 107.

postavy jsou představeny v celé šíři, jako svébytné bytosti, jejichž život je determinován společností i prostředím.

Obdobný pocit umělce ze společnosti nalezneme v románu Jacka Londona (1876-1916) *Martin Eden* (1909). Mladý námořník Martin Eden podlehne kouzlu umění a vzdělání. Začíná od píky studovat rozmanité obory, živoří v nuzných podmínkách a píše články, s nimiž se snaží prorazit. Jeho vůli navíc podněcuje láska k Ruth, dívce z vyšších kruhů. Eden se dostává na dno svých sil, jeho tvorba je nepochopena, Ruth jej na naléhání rodičů odmítá a on se propadá do stále větší beznaděje a osamělosti. V době nejtěžší krize paradoxně přichází úspěch, ale někdejší námořník nenachází štěstí. Je sice oslavovaným autorem, společenská deziluze jej však dožene k sebevraždě skokem do moře.

Řezáčovo *Rozhraní* je svým humanistickým nábojem antipodem Londonova románu. Spisovatel Aust je hnán týmiž pohnutkami jako Eden – literárními ambicemi a láskou. Řezáčův hrdina však neusiluje vyšvihnout se do jiné společenské vrstvy, naopak srůstá se svým okolím, obyvateli ulice Na Hatích. Edenova tragédie tkví především v tom, že se odvrátil od vrstvy, z níž vzešel, ale nesplynul s prostředím, kam se propracoval, respektive poznal jeho pokrytectví a přetvářku. Řezáč tentokrát nezobrazuje vyhraněnou vrstvu jako ve *Slepé uličce* (velkokapitalisty), *Černém světě* (vyšší střední třídu) a *Svědkoví* (maloměšťanstvo), ale prostředí maloobchodnicko-proletářské ulice, kde nedochází k vyhoceným sociálním konfliktům; proto se Aust stává jeho přirozenou součástí, aniž by musel překonávat bariéry své společenské zakotvenosti. Naopak jeho sousedé pocítují zvědavost, ba pýchu, že znají spisovatele, který své práce tiskne v časopisech. I když Aust žije v ševcovském krámku, přijímají to ostatní jako přirozený úděl autora, který je teprve na cestě za úspěchem, jak to zmiňuje hostinská, která mu z dobré vůle zdarma poskytuje obědy: „*Ještě jsem se nesetkala s žádným spisovatelem, vy jste první, ale už jsem o nich leccos čtla. A myslím si, že to bývají lidé, kteří hladovějí častěji, než je třeba, protože se nedovedou o sebe postarat a ostatní o ně dbají až po smrti.*“¹³⁸ Spisovatel Aust tedy nesměřuje k odcizení, nýbrž ke splynutí s okolím, které mu vychází vstříc.

V české literatuře začala požadovat angažované umění avantgarda 20. let. 20. století. Jejím rysem bylo kolektivistické pojetí umění, snaha sdružovat se do skupin a kruhů, v nichž mohly být hlášány názory, které by z úst jedince nedosáhly společenské naléhavosti. Devětsil byl zpočátku tribunou proletářského umění, ale již kolem roku 1922

¹³⁸Tamtéž, str. 147.

zesílil zájem o francouzskou a sovětskou avantgardu. Poetismus, který na půdě Devětsilu vznikl, měl být nejen literární formou, ale i životním stylem, jehož nositeli se měly stát nejširší vrstvy. Toto umění sice odmítalo přímou angažovanost a tendenčnost, zato umožňovalo adresátům, aby se vzdálili ze světa plného rozporů do krajiny her a fantazií. Aktivní veřejnou činnost spisovatelů neuplatňovala pouze avantgarda, úvahy o vztahu umělce k životu rozvíjel i Karel Čapek, jenž však nehlásal žádný konkrétní politický program, ale své názory projektoval do obecně mravních otázek.

Úlohy spisovatele a tvůrčího procesu se dotýkají dvě knihy Čapkovy noetické trilogie - *Povětroň* a *Obyčejný život* (obě 1934). V *Povětroně* se tři svědci (milosrdná sestra, jasnovidce a básník) leteckého neštěstí snaží rekonstruovat osobnost umírajícího pilota, přičemž každý využívá vlastních metod plynoucích z jejich profese i povahového založení. Básník přitom glosuje metody a postupy tvůrčího procesu: „*Musím vám říci, že náležitě vyvinutá fantazie není žádné neurčité snění, nýbrž činnost neobyčejně úporná a vášnivě zaměřená; zastavuje se sice nebo kličkuje, ale jenom proto, aby zjistila, že to není to, za čím jde.*“¹³⁹ Pro Čapka tedy není fantazie samoučelnou hříčkou, ale hledáním pravdy v nekonečnu možností. Zároveň však zdůrazňuje její iracionální charakter: „*Pokouším se vám znázornit, že jsme-li vedeni fantazií, překračujeme práh jakési nekonečnosti; práh světa neomezeného naší zkušeností, širšího než naše poznatky a obsahujícího neskonale víc, než je nám vědomo.*“¹⁴⁰ Pravdivost a neuchopitelnost vzniku literárního díla jsou pro Čapka dvě strany téže mince. Konečně i v závěru *Povětroně* je naznačeno, že nejbližší skutečnosti stál z trojice zúčastněných básník, když uhadoval neznámého jako kubánského obchodníka; do nemocnice totiž přichází telegram o totožnosti umírajícího s jediným rozluštětelným slovem – Kubánec.

Spisovatel Aust se rovněž stává (byť nevědomým) prorokem skutečnosti, jak jsme si ukázali na paralele mezi ředitelem Palasem a jeho předlohou redaktorem Fridrýnem. Aust líčí proces vzniku příběhu jako činnost podvědomí a obnovování zasutých dojmů: „*...práce, kterou vykonává mozek člověka vymýšlejícího si příběhy, je sestra kutavého díla snu v hlubokém spánku, že vynáší, podobně jako sen, na povrch pocity a vzněty, jež jsme potlačili tak rychle, že jsme si je nestačili ani uvědomit.*“¹⁴¹ Tato metoda má úzkou spojitost s Řezáčovým pojetím psychologie literárních postav. Karel Kukla z *Černého světla* byl celý život determinován raným prazážitkem s usmrceným potkanem, stejně jako

¹³⁹ ČAPEK. *Povětroň*, s. 115.

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 117.

¹⁴¹ ŘEZÁČ. *Rozhraní II*, str. 62.

byli aktéři *Svědka* ovládáni zastřenými traumaty z minulosti. V *Rozhraní* je podvědomá zkušenost transponována do tvůrčího aktu, čímž Aust bezděky promítá do literárního díla část svého osudu a naturelu. Skryté dispozice autorovy povahy často určují životy jeho literárních postav, aniž by mohl jejich skutky záměrně ovládat; touto podvědomou autobiografičností množství paralel mezi spisovatelem Austem a jím vytvořeným hercem Habou.

Čapek se k tématu umělecké tvorby vrátil ještě v románovém torzu *Život a dílo skladatele Foltýna* (1939). Devět kapitol knihy představuje devět výpovědí o osobnosti hudebního skladatele Bedřicha Foltýna. Postupně vychází najevo, že Foltýn se stylizuje do role múzami políbeného bohéma, ačkoliv jeho schopnosti těžce pokulhávají za jeho ambicemi. Dozvídáme se i o skladatelově bezcharakternosti, neboť vychází najevo, že si přisvojoval cizí verše a náměty. Čapek tedy v duchu své noetické trilogie opět relativizuje jednoduchou pravdu, avšak polemizuje i s rolí umělce jako výjimečného titána, který má potřebu ohromovat společnost svou výlučností. Podobně zpochybňuje Řezáč touhu Viléma Haby uchvacovat svou osobou v nejvyšších společenských kruzích, jeho pozérství, za nímž se skrývá duševní prázdnota.

Autobiografické projevy

Tematizace uměleckého řemesla nutně přináší otázku, do jaké míry zde Řezáč promítl vlastní zkušenosti a názory. Přinejmenším Austovy postřehy a náhledy na tvůrčí metodu se shodují s myšlenkami, které v té době Řezáč propagoval i veřejně - na besedách s čtenáři a ve veřejných projevech. Můžeme se především opřít o text rozhlasové přednášky z dubna 1941, proslovené v cyklu „Mladí autoři se představují“¹⁴². Zde Řezáč mluví o krizi moderního románu, který se dostal do „zajetí intelektuálních kalkulů a ekvilibristiky“, přičemž východisko vidí v návratu k člověku a jeho skutkům. V přednášce mluví Řezáč i o vlastní umělecké práci a popisuje, jak modeluje své literární postavy: „*Roste jakoby o své vůli a dotváří si svou podobu po zákonu, na němž už ani autor nedovede rozpoznat, na kolik je jeho vlastním dílem nebo nakolik se rozvíjí svou vlastní silou.*“¹⁴³ Tato metoda plně koresponduje se vztahem Aust-Haba, tudíž lze tvrdit, že Řezáč do románu promítl vlastní tvůrčí postupy. V textu přednášky nalezneme i další detaily shodné s Austovým tvůrčím myšlením: Řezáč odmítá pronikání „jedu lyrismu“ do románu nebo klade důraz na vnější jednání postavy, který staví na roveň prožitku. Můžeme tedy

¹⁴² ŘEZÁČ. *O pravdě umění a pravdě života*, str. 11-24.

¹⁴³ Tamtéž, str. 20.

řící, že Řezáč projektoval do postavy spisovatele Haby své vlastní umělecké názory. Vždy i jedna ze závěrečných tezí přednášky, aby se lidé „bili se svými osudy“ a zároveň aby je umocňovali básnickou vizí, plně koresponduje s duševním přerodem Jindřicha Austa.

Rozhraní tedy můžeme označit spolu s *Větrnou setbou* za Řezáčův nejautobiografičtější román. Nejautobiografičtější v tom smyslu, že v něm nejen vyřkl svá stanoviska k umění a tvorbě, ale zúročil i zkušenost spisovatele, který se musí tvrdě prokousávat životem, než se prosadí. Jiří Holý považuje rozpor povah herce a spisovatele za reflexi Řezáčova vlastního uměleckého vývoje, neboť konstatuje, že „autobiografické rysy nemá jen postava spisovatele Jindřicha Austa, ale i figura jeho protichůdce Viléma Haby.“¹⁴⁴ Takováto interpretace je podle našeho názoru poněkud anachronická, neboť vychází z poválečných charakteristik Řezáče, a to zejména z třetího dílu *Pamětí Václava Černého*.

V dotyku s moderním románem

Naznačili jsme, že Řezáč se neztotožňoval s experimenty spojenými s hledáním tvaru moderního románu, přesto se mu blíží přinejmenším neobvyklou kompozicí. Z velkých literárních vzorů musíme vyzvednout *Penězokazi* André Gida (1925, v rozšířeném vydání 1927; česky poprvé 1932 v překladu Josefa Heyduka), kteří jsou rovněž pojaty jako román o vzniku románu. Toto dílo, předznamenávající mnohé myšlenky francouzských existencionalistů, se těšilo mimořádné pozornosti v českých intelektuálních kruzích, což znamená, že pravděpodobně neuniklo ani pozornosti Václava Řezáče.

Atmosféru románu *Penězokazi*, situovaného na sklonek 19. století, vystihuje nejlépe všeobecná přetvářka a lež, která ovládá každou sféru společenského života; „*lží je zde manželské štěstí, manželská věrnost, oddanost dětská, pověst umělcova, upřímnost zbožného, lží je tu nakonec lež sama a hřích.*“¹⁴⁵ Osudy Gidových hrdinů končí vesměs tragicky, výjimečně se objeví katarze, ale rozhodně nelze říci, že by bylo alespoň naznačeno univerzální východisko z tohoto světa duchovního marasmu. Řezáčův román je v tomto ohledu jasným antipodem *Penězokazů*. Příklon k životu bez přetvářky a z toho plynoucí porozumění druhým lidem je východiskem člověka z krize, poznáním nových hodnot a oslavou tvořivého života. Jestliže Gidův spisovatel Eduard stojí v ohnisku

¹⁴⁴ HOLÝ. *Václav Řezáč, jeho dílo a román Rozhraní*, str. 211.

¹⁴⁵ ČERNÝ. *André Gide*, str. 145.

rozkladu a přímo se na něm podílí, Řezáčův Jindřich Aust nalézá vysvobození v zodpovědnosti lidské i umělecké.

Rozdílnost dvou postav se projevuje i v odlišném pojetí spisovatelské práce. Spisovatel Eduard si vede deník, v němž se kromě běžných záznamů rozepisuje i o plánu napsat román *Penězokazi*. Nevytváří tedy příběh, ale pouze jeho plán; popisuje techniku, jakou se chce ubírat a glosuje nejrůznější postupy. Postupně se mu odcizují nejen lidé, ale i jeho dílo: „*Cítím, že se zde život (můj život) odděluje od mého díla, že se mé dílo rozchází s mým životem, a to mě znepokojuje. (...) Dosud mé záliby, city, osobní zkušenosti napájely mé spisy, jak se sluší; i v nejlépe postavených větech jsem cítil bít své srdce. Napříště je přerváno pouto mezi tím, co si myslím, a tím, co cítím.*“¹⁴⁶ U Austa naopak existuje těsná spojitost mezi rozumem a citem. Dílo je nejen výslednicí života, ale také jej zpětně ovlivňuje: Aust pohlíží na Viléma Habu jako na falešného umělce, a proto se sám snaží hledat skutečné umění. Rozdíl mezi Eduardem a Austem vyplývá z opozice „poeta doctus“ a „poeta natus“. Toto je vyjádřeno i obsahově: Eduard píše o technice, ukázka ze samotného románu se objevuje pouze jedinkrát; naproti tomu Aust se plně zaměřuje na příběh, který mu samovolně vyvstává před očima, avšak otázky metody komentuje marginálně. Sám přiznává, že „*až si sednu a budu to chtít napsat, nenajdu třeba ani slůvka z těch, jež se mi nyní tak lehce řadila v hlavě.*“¹⁴⁷

Tato „romantizující“ koncepce tvorby odporuje intelektuální technice moderního románu, jak ji razili Marcel Proust, James Joyce nebo Virginia Woolfová. Řezáč se i v české literatuře se hlásil k autorům, kteří pracovali s klasickou románovou formou (Olbracht); avantgardní experimenty neztracoval, ba dokonce oceňoval (Vančura), ale jako by se mýjeli s jeho uměleckým založením. Přesto v rozhraní nalezneme postupy, které byly moderním románem ovlivněny. Už jsme se zmínili o Austově tvůrčí metodě, která je zachycena jako proud vědomí – nejprve se objevuje nepatrný impuls, nejčastěji smyslový vjem, reakce na počasí nebo náladu, který postupně vyvolá představu příběhu. Ten se ovšem z asociativních střípků rychle proměňuje v celistvou a chronologicky rozvíjenou dějovou linii, takže Aust směřuje od intuitivně kupených obrazů ke kauzálnímu uspořádání motivů, a tak se vrací k tradičně pojatému vyprávění.

V *Rozhraní* se pracuje s některými kompozičními postupy, jež se v předchozích Řezáčových románech nevyskytovaly. Zejména je to rámcová kompozice některých kapitol a časté anticipace, které narušují chronologickou souvislost. Například hned v první

¹⁴⁶ GIDE, *Penězokazi*, str. 71.

¹⁴⁷ ŘEZÁČ, *Rozhraní I*, str. 217.

kapitole se dostáváme k místu, kdy Aust stojí v rozpacích před školou a po zpackané hodině a zákroku ředitele avizuje, že přišel o zaměstnání. Teprve následně podrobně líčí celou situaci, která se odehrála v ředitelově pracovně a skončila jeho propuštěním. V páté kapitole se zase po ztrátě bytu znenadání ocitá v jakémsi pustém krámku a až na dalších stránkách se dozvídáme, jak k tomuto kutlochu přišel. Kromě toho se vyskytuje i v chronologických pasážích množství komentářů předvídajících, co daná situace bude znamenat v dalším životě hrdiny.

Kompozice *Rozhraní* je tedy zbavena dramatického napětí, s jakým jsme se setkali v *Černém Světě* a ve *Svědkově*, kde se odehrávaly nečekané dějové zvraty a zápletky. V *Rozhraní* Řezáč přesouvá těžiště pozornosti od dynamického děje k vnitřnímu prožitku postavy. Tento posun vyplývá mimo jiné z charakteru hlavního aktéra: Aust není figurou, jejíž činy mají být souzeny, jak tomu bylo u Kukly a Kvisle, ale hrdinou všedního dne. Nežije v prostředí posedlém zlem a manipulací; pohybuje se v mantinelech profánního života, ale je snílek, který umí i všední detaily ozvláštnit svou básnickou fantazií. Vnější události jsou tedy podřízeny hledisku postavy, která se nesnaží vyvolat očekávání dějovým spádem, nýbrž odhalováním vlastního „já“. I v *Rozhraní* hraje svou roli ona společenská rovina, zmíněná v souvislosti předchozími psychologickými romány, ale její zobrazování je mnohem důsledněji podřízeno subjektivní optice vypravěče, jak to sám Aust vystihuje v úvaze o vnitřním životě člověka: „*Tady, prosím, máte přesvědčivou ukázkou, jak mnohem víc se odehrává v nás než mimo nás, víc v naší obraznosti než ve světě, jemuž dáváme nedosti přiléhavý název skutečnost. Cožpak naše nitro není právě tak skutečné jako tato betonová dlažba, copak myšlenky se stávají skutečnými teprve tehdy, když jsme je vyslovili?*“¹⁴⁸

Zobrazení člověka jako bytosti zajaté ve stereotypu všednosti uprostřed moderní civilizace se stalo oblíbeným námětem moderní literatury. Snad nejznámějším bloudem moderního románu je Joyceův Leopold Bloom, jehož bezcílné potloukání Dublinem je přímo opakem velkolepé plavby Homérova hrdiny. Ani Jindřich Aust není aktérem velkých událostí, ale jeho cesta je provázena rozmachem tvůrčího ducha, a proto ji můžeme označit jako produktivní a přínosnou. Ke čtenáři promlouvá Aust jako glosátor vnějšího světa, jehož mnohé postřehy nabývají až aforistické podoby.

Dnes je *Rozhraní* všeobecně přijímáno jako vrchol Řezáčovy tvorby. To je dáno dvěma faktory: z trojice psychologických románů se svou formou nejvíce přibližuje

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 219.

moderní próze a dotýká se nejvlastnějších otázek lidské existence. Nesměřuje však k odcizení člověka sobě samému, druhým lidem i věcem, jak to ve stejné době ve svých dílech zobrazovali francouzští existencialisté¹⁴⁹. I když v příběhu Viléma Haby bychom objevili řadu motivů, které se existencialistickým pocitům odcizení v mnohém přibližují: nejilustrativnějším příkladem je scéna, kdy herec při „vhledu“ do vlastní duševní prázdnoty rozbíjí zrcadlo.

Obě roviny románu však směřují jinam, neboť naopak zdůrazňují pozitivní směr bytí a cestu k plnohodnotnému člověčenství. Tato primární myšlenka je poselstvím celého díla, jež tentokrát není alegorickým podobenstvím o střetu sil „světla“ a „temnoty“, zastřeně odkazujícím na situaci porobeného národa, nýbrž příběhem člověka hledajícího smysl života. Titul *Rozhraní* tedy můžeme interpretovat hned trojím způsobem: v metatextové rovině jde o významový posun autorově tvorbě, z hlediska kompozice vystihuje název paralelní výstavbu syžetu a konečně z perspektivy postav se jedná o rozhraní v jejich životech.

Řezáčovu vrcholnému románu se nedostalo přijetí, jakého by zasluhoval. Kulturní obec, naplněná očekáváním brzkého konce Hitlerova impéria, zaměřovala svou pozornost k blížícímu se revolučnímu vývoji, a proto dobový tisk věnoval *Rozhraní* pouze okrajovou pozornost. Nejpodrobněji se nad Řezáčovým románem zamýšlel Bohumil Novák na stránkách Kulturního měsíčníku. *Rozhraní* považuje za vrchol dosavadní autorovy tvorby, oceňuje jak formální, tak ideovou stránku díla a vidí v něm příslib ještě dokonalejšího díla: „Řezáč má však všechny předpoklady dorazit ke kýženému cíli a napsat nám velký román, který by co do bohatství děje, osudů a postav, co do vyváženosti skladby, pronikavosti psychologického pohledu individuálně zaostřeného i hromadně obzíravého, neměl sobě rovna, a který by byl dílem, po kterém léta voláme!“¹⁵⁰

Těžko říci, kam by Řezáčova tvorba směřovala za normálních podmínek, poválečný vývoj však ukázal, že autorova umělecká dráha se bude ubírat poněkud jiným směrem, než si přál počátkem roku 1945 Novák.

¹⁴⁹ Klíčová díla toho směru - Sarterova *Nevolnost* a Camusův *Cizinec* vyšla roku 1938, resp. 1942; do češtiny však byla přeložena až po válce.

¹⁵⁰ NOVÁK. *Ref. Rozhraní*. Kritický měsíčník, 1945, str. 27.

Exkurs: Dvojitá cesta umělce k nadosobním hodnotám (Rozhraní a Podivné přátelství herce Jesenia)

Rozhraní je svou formou paralelního syžetu i zobrazením hereckého prostředí románem v české literatuře specifickým; přesto nalezneme mnohé styčné body s klasickým dílem domácí psychologické literatury – *Podivným přátelstvím herce Jesenia* (1919) Ivana Olbrachta. První plán Olbrachtova románu vznikl v letech 1915-1917, tedy v průběhu první světové války. Verze uveřejněná v časopise *Lípa* v roce 1918 prošla cenzurními úpravami: vynecháno bylo vyprávění o hrůzách na frontě a pouze naznačen zůstal v závěru knihy Jeseniův záměr odejít do emigrace. Cenzurní zásahy byly v celkovém kontextu nepatrné a nikterak nenarušovaly samotný smysl díla. V plném znění vyšel Olbrachtův román roku 1919; stejně jako *Rozhraní* vznikl v době války. V obou případech šlo o odlišné politické i národní okolnosti, avšak postavení člověka ve světě, kde jsou ohroženy elementární lidské hodnoty, vybízelo k hledání smyslu existence. Jak Olbrach, tak Řezáč své romány pojali nejen jako trnitou obrodu jedince, ale i jako odpověď na otázky umělecké pravdivosti. V obou románech jsou ústředními postavami umělci: u Olbrachta herci, u Řezáče spisovatel a jeho literární hrdina herec Haba.

Olbrachtův román začíná v momentě, kdy je Jesenius již váženým hercem, nesvádí tedy boj o svoje společenské uplatnění jako Jindřich Aust a i kořeny jeho vnitřní krize tkví jinde: trápí jej marná láska k mladé dívce Kláře, jejímž snem je být slavnou zpěvačkou. V povaze Jiřího Jesenia je mnohem víc skrytého než zjeveného, na což jsme již narazili v souvislosti postavou komisaře Macha v *Žaláři nejtemnějším*. Uplatňuje se zde významný prvek náznakovosti a tajemnosti, jak vyplývá i z názvu knihy. Rozum přesahujícím poutem je především vztah Jiřího Jesenia a herce Veselého, kteří přes protikladné založení svých povah pociťují nutkavou touhu vzájemné spřízněnosti. Podobné propojení postav nalezneme i v *Rozhraní*. Haba je v podstatě protipólem svého tvůrce, jenže u Řezáče je tento motiv zbaven fantastičnosti tím, že se jedná o románovou postavu v románu, nikoliv skutečného člověka.

Přesto se protikladné postavy v obou dílech navzájem ovlivňují a doplňují. Jesenius je v životě uměřený a kultivovaný, v herectví se projevuje jako poctivý dřič, který chce co nejpřesněji vystihnout nejjemnější nuance skutečnosti jejím napodobením. Veselého povaha je neklidná a rozervaná, život je pro něj především dobrodružství a touha, jako umělec pracuje s prožitkem a emocemi, které v životě zakusil. Podobné pnutí (osobní i umělecké) jsme již nastínili ve vztahu Aust – Haba. Rozdílná je ovšem závěrečná katarze v obou dílech. Zatímco Aust pohlíží na Habův charakter záporně a nechává jeho duševní

proměnu až na závěr, kdy pochopí, že jeho osud byl řízen přetvářkou, Jeseniova bytost do sebe pojme po Veselého smrti část jeho naturelu („*Žiješ ve mně! A nezemřeš ani se mnou, neboť tvůj dar náleží všem!*“¹⁵¹), a vzniká tak lepší člověk.

Jesenius se díky Veselému stal hercem, jehož projev je založen nejen na řemeslném umu, ale i hlubokém citu. Pod vlivem svého přítele totiž pochopí, že „*jediné umění je rozdávát sebe. Ve stu různých úlohách jen sebe. V desetitisíci větách a miliónech slovech jen sebe*“¹⁵², což není nic jiného než herectví, které Haba objevuje v závěru *Rozhraní*, když říká, „*že se již nikdy neztratí v postavách svých rolí jako v bezvýchodném bludišti, že jsou jen jeho zmnožením*“¹⁵³. V obou románech je tak popsána proměna herecké metody od realistické popisnosti k psychologickému subjektivismu. Ale tento posun má z hlediska vývoje herecké osobnosti i hlubší význam.

Umělecká upřímnost jde ruku v ruce s objevováním životní pravdy, kterou je především splnutí s celou společností. Jesenius je zaskočen válkou, neboť do té doby žil ve vakuu své zabezpečené existence, v zaběhnutých kolejích stereotypního života, přičemž se šířil osobními bolestmi, avšak nadosobní pohled na dění kolem sebe postrádal. Náhle vidí, jak jeho přátelé mizí na bojištích, a poprvé se setkává s opravdovým strachem a bolestí. To, jak nevyvinutý je jeho cit pro společenskou realitu, ukazuje scéna, kdy na Petříně oslovuje zpustlého a uměním nedotčeného válečného invalidu a vyptává se jej, jestli je zabíjení a umírání skutečně takové, jak je líčí Shakespeare.

Už na počátku *Rozhraní* se z ústraní své samoty dostává spisovatel Aust, jeho školou života je však starost o holé živobytí, proto postupně poznává všechna úskalí existence mnohem důvěrněji než Jesenius. Katarze Olbrachtova herce je založena na tajuplném okamžiku - pádu starých hodin ve chvíli, kdy chce spáchat sebevraždu; nabývá tedy podoby mystického momentu prožetí a obrácení se k životu, spojeného s pocitem duchovní blízkosti svého „dvojníka“ Veselého. Přerod charakteru Jindřicha Austa je dlouhodobější a strastiplnější, přesto oba pochopí obdobnou životní pravdu: štěstí jedince je ukryto v nadosobních hodnotách lidské pospolitosti. Jesenius se dokonce vydává za hranice, aby přispěl k osvobození národa, který bojuje válku za cizí zájmy.

Obdobné vývojové tendence nalezneme i celkové tvůrčí dráze obou spisovatelů. Ivan Olbracht (1885-1952) byl o generaci starší než Řezáč. Od mládí se hlásil k myšlenkám sociální demokracie a v jejích službách působil od roku 1905 jako redaktor

¹⁵¹ OLBRACHT. *Podivné přátelství herce Jesenia*, str. 409.

¹⁵² Tamtéž, str. 236.

¹⁵³ ŘEZÁČ. *Rozhraní II*, s. 265.

vídeňských Dělnických listů. Jeho první román *Žalář nejtemnější* (1916) představoval v českém kontextu nebyvalý ponor do hlubin lidského nitra. Následující kniha Podivné přátelství herce Jesenia je charakteristická širším společenským záběrem, a především příklonem hrdiny k aktivní účasti na pohnutých událostech ve jménu národní samostatnosti. Roku 1921 vstoupil Olbracht do právě založené Komunistické strany Československa a aktivně hlásal její revoluční program, za což byl dokonce dvakrát vězněn. Rostoucí radikalismus ovlivnil i autorovu tvorbu. Postavy románu *Anna proletářka* (první časopisecká verze 1925-6) jsou schematicky vykresleny na základě svého sociálního původu a proměna venkovské služky v uvědomělou komunistku se děje na půdorysu třídního boje. Olbracht v *Anně proletářce* podřídil uměleckou hloubku agitační funkci románu, avšak tato linie jeho tvorby byla narušena rozchodem s komunistickou stranou po podepsání tzv. Manifestu sedmi v roce 1929. Ve 30. letech píše vrcholná díla z Podkarpatské Rusi.

Řezáč v *Rozhraní* na rozdíl od *Černého světla* a *Svědka* poprvé objevuje aktivního a pozitivního hrdinu, kterého zobrazuje s psychologickou hloubkou a opravdovostí. V *Nástupu* a *Bitvě* však vychází vstříc společenské objednávce, jeho tvorba se stává schematickou a ideologicky zatíženou. Vytvořit dílo, které by tyto meze překročilo, už Řezáč nestihl; přesto je zajímavé sledovat, jaký vliv měly politické názory a společenské události na umělecký vývoj obou významných osobností české literatury.

Exkurs: Tradice a experiment v románovém tvaru (Rozhraní a Bel canto)

V roce 1944, tedy stejně jako *Rozhraní*, vyšel román Milady Součkové (1899-1983) *Bel Canto*, pojednávající o ambiciózní zpěvačce Julii, která žije v klamně představě o svém talentu a výjimečnosti. Jde o dílo z uměleckého prostředí; avšak nesetkáme se zde s ucelenou koncepcí tvůrčího procesu ani s úvahami o smyslu umění a jeho nadosobním poslání. V *Bel cantu* totiž není zachycena proměna umělecká ani osobní, jakou prošli Jesenius nebo Aust, ale vše se točí okolo statických vlastností (ješitnost, domýšlivost, pýcha, sebeklam) hlavní protagonistky, jež se v různých obměnách a situacích cyklicky vracejí v průběhu celého románu. Tendence vývojového románu jsou popřeny nejen nedynamickým zobrazením hrdinky, ale i neobvyklou kompozicí, která rezignuje na chronologickou souvislost i kauzální motivaci.

Příklon autorky k experimentální próze předznamenává už předmluva, místo níž jsou uvedeny dva citáty literárních teoretiků. První z nich od Eugena Gottloba Winklera (1912-1936), německého literárního kritika a esejisty, mj. autora monografie o Marcelu

Proustovi, přímo naráží na problematiku zobrazování času v moderním románu („*Problém románu je v podstatě problémem zobrazení času.*“¹⁵⁴). Takto pojatý prolog hned zpočátku směřuje čtenářskou pozornost k románové technice, stejně tak vypravěč v průběhu knihy komentuje své postupy, oslovuje čtenáře a záměrně rezignuje na autenticitu svých postav.

Vypravěč vystupuje, jako by byl součástí příběhu, důvěrně znal hlavní hrdinku, doprovázel jí a byl svědkem jejích nejintimnějších příhod, zároveň však působí jako osoba bez vlastností, sám sebe označuje jako autora románu o Julii a celé kapitoly staví jako vědomou hypotézu událostí, které dívka postava mohla prožít. Přitom z mnohých náznaků vyplývá, že vypravěč zpěvačku skutečně znal, že šlo o bytost z tohoto světa, ale její příběh je zbaven všech konvencí klasického vyprávění, namísto toho využívá proudu vědomí, asociací a metatextovosti. Hlavním prostředkem imaginace je u Součkové nespoutanost a tékavost času, „*v němž se ten či onen obraz zachytil nebo je z nějakého fragmentu rekonstruován.*“¹⁵⁵

Řezáčovo *Rozhraní* je přes práci s dvěma dějovými pásmy a využívání rámcových kompozicí ve srovnání s *Bel cantem* veskrze konvenčním vyprávěním, jehož tok je založen na chronologii a kauzalitě. Vypravěč Aust je niterně spjat se svým hrdinou, ale v románu jsou jejich životy nezaměnitelně odděleny; interakce spisovatel – postava je podstaty duchovní, nikoliv fyzické jako u Součkové. Vilém Haba ve spisovatelově fantazii formuje jako logický řetěz, jehož články začínají u duchovní podstaty a míří přes fyzickou podobu až k činu, a tedy příběhu, který se stává dominantním. Juliin život vedle toho působí jako mozaika činů, vlastností i věcí, přičemž tyto skutečnosti jsou postaveny ve vědomí vypravěče na stejnou rovinu, ba dokonce lze říci, že věcem se mnohdy dostává větší pozornosti než postavě. Hledisko vypravěče tak směřuje pod povrch všední skutečnosti a snaží se odkrývat dosud neviděné, respektive přehlížené v klasickém románu 19. století.

Například kapitola s názvem *Zdravotní dotazník pro ženy* obsahuje přesné znění dotazníkových otázek, možnosti odpovědi i pokyny, jak postupovat při vyplňování. Tato část románu přitom nemá příčinnou souvislost s návštěvou lékaře ani jinou administrativní procedurou, Julie dokonce není vyplňování dotazníku přítomna; vypravěč pouze vytváří hypotézy, co by si zpěvačka u té či oné otázky myslela a jak by k ní přistupovala. Literární diskurs *Bel canta* takto nezřídka směřuje od věcí k postavě. V *Rozhraní* hrají záležitost hmotného světa rovněž svou roli, ale vždy ve vztahu podřízenosti k hrdinům. Existence ševcovského krámu je závislá na tom, že Aust přišel o střechu nad hlavou, a tak se uchýlil

¹⁵⁴ SOUČKOVÁ. *Bel canto*, str. 9.

¹⁵⁵ PAPOUŠEK. *Gravitace avantgard*, str. 121.

ke krajnímu řešení své bytové situace. Ševcovský krám by bez spisovatele ztratil svou funkci, neboť *Rozhraní* se pevně drží zaběhnutého řádu světa, na jehož vrcholu jsou lidé jako hybatelé veškerého dění.

Stejně jako narušuje konvenční uspořádání světa, Součková vědomě odkrývá a bourá literární tradici. Jestliže použije zaběhlý postup, vzápětí na něj upozorní a zparoduje jej. Seznámení budoucích milenců zbavuje sugestivnosti tím, že oslovuje čtenáře: „Ó, čtenáři, nejsi již předem unaven tím románem, který budeš čísti? Neznáš nazpaměť tu sladkou melodii, ten známý rytmus, který rád posloucháš do omrzení, melodii a rytmus dvou pohledů, jež se setkaly...?“¹⁵⁶ Takové komentáře se nejen popírají tradiční formu mimetického vyjadřování, ale míří ke zpochybnění nejnosnějšího tématu tohoto literárního žánru – zobrazování lidských citů. Vypravěč Julinku detailně zná, proto je schopen vidět až na dno její povahy. To mu umožňuje, aby demaskoval její emoce, ukázal pravou tvář ženy, jejíž chování je motivováno pouze touhou působit na ostatní co nejoslnivěji. Upřímnost prožitku nebo citu Julie postrádá, její život je kalkulem a přetvářkou. Emocionalita postav naopak dominuje v *Rozhraní*, vyjadřuje jejich nejpodstatnější lidskost, a tedy i zranitelnost. Proto je zde smysl života nalézán v lásce, umělecké pravdě a družnosti.

Na dílech Milady Součkové a Václava Řezáče máme možnost vidět, jak rozdílnými cestami se ubíral románový žánr. Jestliže Řezáč završuje tradiční linii psychologické prózy, Součková je v českém prostředí průkopnicí moderního románu, založeného na novátorské a nekonvenční podobě všech složek výstavby. Milada Součková byla zcela jiným tvůrčím i osobnostním typem než Řezáč. Pocházela z hmotně zajištěné rodiny, vystudovala Přírodovědnou fakultu a do roku 1945 se věnovala výhradně umění. Pohybovala se v intelektuálních kruzích a udržovala kontakty s uměleckou avantgardou (Vladislav Vančura) i moderní vědou (Pražský lingvistický kroužek). Po válce Součková pracovala jako kulturní atašé v New Yorku, ale po únoru 1948 se pro nesouhlas s politickým vývojem v Československu této funkce vzdala a působila na univerzitách v USA, kde i zemřela.

¹⁵⁶ SOUČKOVÁ. *Bel canto*, str. 16.

III. Intermezzo 1945-1948

Po květnu 1945 nastala pro spisovatele specifická situace. Na jedné straně se otevřela možnost publikovat díla s tematikou pohnutých válečných let, na druhé straně začalo hledání ideových východisek nové tvorby. Literatura se dostala do těsné blízkosti politiky, neboť řada autorů považovala za svou povinnost podílet se na zrodu nového řádu v osvobozené vlasti. Není třeba připomínat počáteční euforii z podílu Sovětského svazu na porážce nacistického Německa, která znamenala všeobecný posun politického smýšlení doleva. Za první republiky byla KSČ považována za stranu revolučních radikálů, která se sice těšila podpory levicových umělců, ale její volební výsledky se pohybovaly jen málo přes 10 %. Naproti tomu v prvních poválečných letech sympatizovala s komunisty i velká část středních vrstev. Rozhodující podíl komunistů na vládním programu potom ovlivňoval také kulturní sféru, a tedy i literární produkci.

Řezáč jako spolutvůrce nové kultury

Václav Řezáč se ihned po válce otevřeně přihlásil k politice KSČ, a dokonce se rozhodl přijmout oficiální kulturní posty, jejichž prostřednictvím mohl prosazovat komunistické zájmy. Spolu s redakčním kolegou z válečných Lidových novin Janem Drdou přešel jako redaktor do odborářského listu Práce a začala také jeho spolupráce s Kopeckého ministerstvem informací. Již v létě 1945 se stal Řezáč místopředsedou Státní publikační komise, zřízené jako poradní orgán ministerstva. Komise dostala za úkol vytvořit koncepci regulace knižního trhu, který se měl vymanit ze služebnosti podnikatelským zájmům a produkovat hodnotnou literaturu vycházející vstříc národním potřebám. Náplní její práce bylo posuzování nakladatelských plánů a příprava nového tiskového zákona, který však do února 1948 zůstal pouze na papíře.

Řezáč se aktivně angažoval také v Syndikátu českých spisovatelů; spolu s Halasem a Drdou inicioval, aby se Syndikát stal součástí Ústřední rady odborů. Syndikát zajišťoval svým členům pojištění, staral se o nejrůznější stipendia, díky podpoře ministerstev pořádal rekreace, přiděloval pracovny a poskytoval výhody v přidělovém systému potravin.

V Řezáčově pozůstalosti v LA PNP se nachází dopis z 5. března 1946 poslaný kulturním a propagačním oddělením ÚV KSČ, v němž je autor přímo dotazován, jakým způsobem by mělo být zajištěno hmotné zabezpečení spisovatelů: „*Vážený soudruhu, prosíme Tě, abys vypracoval referát o spisovatelích, jejich zajištění a existenci,*

*o honorářích a překladech a o umožnění práce.*¹⁵⁷ Dopis dále otvírá témata cenzury, fungování knihoven či otázku ideové hodnoty literárních děl a žádá, aby autor připojil vlastní komentáře. Řezáčova odpověď se nedochovala, přesto je zřejmé, že jako politicky angažovaný spisovatel dostal možnost přímo ovlivňovat fungování kulturní politiky.

Co se týče literární tvorby, Řezáč v tomto mezidobí působil především jako novinář. Nedlouho po květnových dnech se dostal do pohraničí, odkud psal články o průběhu osidlování. Podle svých slov měl možnost projet většinu Sudet a poznat všechny podoby, problémy i aktéry kolonizačního procesu. Výsledkem cest měla být i zpráva pro Václava Kopeckého o poměrech v pohraničí, avšak její text se nedochoval. Řezáč ve svých reportážích téma osidlování neidealizoval, naopak si byl vědom, že svět není černobílý a že pravda je v pohnutých podmínkách velmi relativní: „*Víte, tady v pohraničí nikdy neleží pravda na dlani. Musíte ji všelijak obracet i naruby převracet, než si začnete alespoň namlouvat, že ji můžeme přijít na kloub. Věci poměry i lidé se tady mění den po dni...*“¹⁵⁸. Tato slova si zapamatujme, abychom si uvědomili, jak Řezáč tuto „komplikovanost života“ přehodnocuje v *Nástupu* a v *Bitvě*.

POVÍDKY S OKUPAČNÍ TEMATIKOU (1945-1946)

Vedle reportáží a fejetonů Řezáč v letech 1945 a 1946 časopisecky publikoval drobné prózy s okupační tematikou. Celkem šlo o sedm povídek, vesměs oslavujících hrdinství obyčejných lidí a jejich skrytý potenciál postavit se zlu. Obyčejní lidé se v klíčových okamžicích dokážou vzepřít svému strachu, přičemž objevují smysl života v nadosobních hodnotách svobody a solidarity. Těžiště příběhů stojí ve střetu dobra a zla, avšak kromě národnostních měřítek sem proniká i sociální hledisko. Prostý dělník a úředník se bez váhání chápe zbraně, zatímco továrníci a obchodníci myslí v první řadě na svůj prospěch, a jestliže otevřeně nekolaborují, snaží se jít na ruku jak Němcům, tak českým vlastencům. Řezáč tedy ve svých povídkách typizuje postavy nejen národnostně, ale i sociálně. Měšťáctví je zde otevřeně kritizováno jako líheň fašismu. Svým sdělením tyto prózy tudíž nemíří pouze do minulosti, ale odkazují i k přítomnosti a budoucnosti.

Zvláště je tato tendence patrná v povídce *Pán a sluha* (1946), kde nevýrazný mužíček trpně snáší útlaky svého pána, továrníka, který podporuje okupanty. S výbuchem květnového povstání vyráží sluha bez váhání do ulic, přičemž je zastřelen nacisty, zatímco pán nakvap přestrojený za vlastence, zbaběle mizí z bojiště. Jako by Řezáč tímto

¹⁵⁷ LA PNP, fond Václav Řezáč, přijatá korespondence.

¹⁵⁸ ŘEZÁČ. *Pravda neleží na dlani*. Práce, 7. 9. 1946, str. 3.

zakončením varovně zdvihal prst a říkal, že válka je sice vyhrána, ale ti, kdo v blahobytu přechájej každý režim, jsou pořád mezi námi.

Řezáč je však ve své obžalobě měšťáctví i mnohem konkrétnější; objevuje se otevřená kritika první republiky, jak ukazuje povídka *Dopis* (1946), kde jsou komentovány osudy komunistického intelektuála před válkou: „*Víme obě, že Honzík patřil na univerzitu a že jenom jeho politické přesvědčení zabránilo, aby se na ni nedostal. Demokracie první republiky si ve svých universitních sborech pěstovala mnoho fašistů, kteří ji pomáhali pohřbít, ale nepouštěla do nich komunisty, kteří za ni umírali.*“¹⁵⁹

Ne všichni Řezáčovi hrdinové jsou již uvědomělí komunisté. Často kolem sebe teprve objevují zárodky nových kvalit, jejichž smyslu mají plně porozumět až v budoucnosti, jak je to naznačeno v povídce *Otevřená cesta*, v níž kolektiv totálně nasazených žen zachrání ruce mladé harfenistky tím, že za ni uklidí rozlehlou výrobní halu. Umělkyně v závěru dojatě uvažuje: „*Já už vždycky budu hrát jen pro vás, za to, že jste mi zachránily ruce. A nejen za to. Ono je to něco víc. Však já na to jednou přijdu, co to je.*“¹⁶⁰ Závěrečná slova by mohla být konfesí samotného Řezáče, tedy umělce, který začal hledat cesty k nejširším vrstvám. A lehce si můžeme domyslet, že „něco víc“ není nic jiného než komunismus.

V povídce *Šťastný Nový rok* se Řezáč zřetelně vzdaluje svým myšlenkám z *Rozhraní*, kde povýšil fantazii a snění na stejnou úroveň jako skutečnosti reálného světa. Ústřední postava *Šťastného Nového roku* Jindra Krompík je nevýznamný úředníček, který ve volném čase hltá romány a na jejich základě si vytváří vlastní snové krajiny, v nichž je hrdinou a pánem. Pouze na Silvestra vylézá ze své ulity, aby se stylizoval do role bonvivánského dobrodruha. S touto praxí pokračuje i za okupace, dokud jednoho roku nenarazí na dvojici esesmanů, kteří ho pozvou na flám. V Krompíkovi se náhle zdvihne vlna odporu, oba Němce zastřelí a hodí do Vltavy. Tím se uskutečňuje jeho katarze, neboť „*vystoupil ze sna do skutečnosti, se odvrátil od bublající řeky a vykročil na cestu, po níž prahl celý svůj ponorný život*“¹⁶¹. Poselství příběhu se sice shoduje s *Rozhraním*, kde je zdůrazněna myšlenka kolektivní zodpovědnosti člověka, nicméně povídka odmítá subjektivní rovinu lidské existence a poněkud přímočaře zdůrazňuje nutnost společenské angažovanosti. Bylo-li *Rozhraní* vykročením k nové etapě tvorby, jsou válečné povídky

¹⁵⁹ ŘEZÁČ. *Tváří v tvář*, s. 139.

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 136.

¹⁶¹ Tamtéž, str. 130.

překročením původního záměru, neboť kolektivnost a solidaritu povyšují na povinnost, navíc často spojenou s ideologickou motivací.

Schematizující vidění skutečnosti ještě zdůrazňuje oproštěnost od snahy zachytit psychologickou motivaci postav. Ve zmíněné povídce o snílku Krompíkovi je zpodobnění jeho vnitřního odhodlání k odporu shledáno jako nepodstatné: „*Je těžké sledovat další myšlenkové pochody v opojeném mozku páně Krompíkově i obou esesmanů. Snazší je zjistit jejich výsledky.*“¹⁶² Řezáč přenáší důraz na děj, což spolu s typizací hrdinů vytváří dojem teozovitosti, která do značné míry připomíná postupy populární literatury, založené na jednoduché a efektivní zápletce o střetu dobra a zla.

Zajímavé je všimnout si, jak s odstupem času reagovala na Řezáčovy poválečné povídky marxistická kritika. Recenze z roku 1956, kdy poprvé tyto prózy vyšly knižně jako součást soubor *Tváří v tvář*, vesměs shledávaly poválečnou etapu tvorby jako průpravu k *Nástupu*, Řezáčovi však vytýkaly malou ideovou vyhraněnost postav. Kupříkladu Milan Jungmann napsal o procitnuvším úředníku Krompíkovi: „*Jindra Krompík ještě nebyl hrdinou života. Jím umělci zatím jen ohledávali terén, jím zkoušeli své síly k uchopení nových lidských vztahů. A takovým ohledáváním jsou i tyto Řezáčovy povídky...*“¹⁶³) Spojitost budovatelských románů s Řezáčovými poválečnými povídkami je podle našeho názoru spíše nepřímá. Profiluje se v nich sice ideologická náplň i přímočará polarizace světa, tedy především náznaky nových obsahových východisek, avšak velká epika vyžadovala zcela jiné formální postupy, které Řezáč objevoval až postupně.

Bezprostředně po válce se staly povídky s tématem boje a odporu proti okupantům rozšířeným žánrem. Vrcholem těchto snah¹⁶⁴ se stala Drdova *Němá barikáda* (1946), proto je na místě, abychom se pokusili o její srovnání s Řezáčovými povídkami.

Drdův povídkový cyklus byl nadšeně přijímán čtenáři, ale u kritiků vyvolal protichůdné reakce. Většina jej vnímala jako výraz mravního heroismu a společenské zodpovědnosti (Sergej Machonin), jiní jej považovali za plané moralizování (Václav Černý). Podobné spory se týkaly nejen estetických hodnot, ale vyjadřovali i širší diskuzi nad úlohou literatury ve společnosti. Mravní nezlomnost a hrdinství sice hrají v Drdových povídkách významnou roli, zároveň se však pracuje s barvitým a emocionálně nabitým

¹⁶² ŘEZÁČ. *Tváří v tvář*, str. 128

¹⁶³ JUNGSMANN. *Ref. Tváří v tvář*. Rudé právo, 7. října 1956. str. 6.

¹⁶⁴ Dobu okupace a pražského povstání zachytily i další povídkové soubory, mezi něž patří například *Generál nepřichází* (1946) Jiřího Körbera, *Květnové dni* (1946) Václava Kaplického či *Křest ohněm* (1947) Franka Tetauera.

přerodem postav z roztřesených figurek v odhodlané lidi, jak je to zachyceno v povídkách jako *Vyšší princip*, *Včelař* nebo *Hlídač dynamitu*.

U Řezáče nejsou hrdinové zdaleka tak plastiční, odpovídají spíše sociálním typům (sluha, pán, dělník, úředníček) než jedinečným osobnostem. Například začátek povídky *Pán a sluha* připomíná svou strohostí pohádkový příběh, v němž jsou předem rozvrženy sociální statusy a k nim jsou explicitně přiděleny atributy „dobro“ a „zlo“: „*Žili spolu sluha a pán. Pán byl dosti velký pán, aby mohl mít sluhu, sluha byl člověk dosti nevýbojný a ochotný, aby mohl být sluhou.*“¹⁶⁵ Drda, ač také komunista a aktivní funkcionář, se nesnaží vytvářet kontrasty mezi společenskými vrstvami, nýbrž srovnává výhradně morální kvality, jejichž rozvržení mezi Čechy a Němce je sice národnostně jednostranné, ale nikoliv třídně motivované.

V Řezáčově pojetí už jasně vidíme příznaky stranickosti v pojmání některých kladných hrdinů; v několika povídkách explicitně vyzdvihuje úlohu komunistů v odboji, jinde v postavě tušíme komunistu z nepřímých charakteristik: sluha si při cestě na barikády dodává kuráž myšlenkou, že nová společnost se konečně zbaví pánů, stíhač v krejčovství si zase při začernování německých nápisů prozpěvuje Internacionálu. Překročil-li v *Rozhraní* umělec hranici své výlučnosti a oporu našel v druhých lidech, v povídkách už se rýsuje jako hlasatel zcela konkrétního politického programu. Návaznosti na poslední válečný román je tedy také spíše nepřímá, neboť myšlenky o kolektivním rozměru lidského bytí, obsažené v *Rozhraní*, přetváří do zcela konkrétního ideologického tvaru, přičemž ustupuje od psychologických studií jedinců a pracuje s jejich sociální definovaností.

Umělci hledají cestu „k lidu“

Forma válečné povídky zdaleka neodpovídala ambicím úspěšného romanopisce, jenže ideová východiska nestačí k tomu, aby dílu vtiskla tvar a formu. Z komunistických pozic vyřkl své teze o poslání umění v osvobozeném národě již v květnu 1945 Zdeněk Nejedlý na Večeru kulturních pracovníků Velké Prahy v Lucerně. Jeho projev začíná příznačně odsudkem předválečného uspořádání: „*To, že ta vrstva buržoazie, která se ještě roku 1938 holedbala, že je reprezentantkou, zárukou a tvůrcem současné kultury a civilizace, naprosto zkrachla. Ano naopak že ona to byla, která nejen umožnila, ale dala přímo popud ke vzniku této strašné války.*“¹⁶⁶ Nejedlý dále zdůrazňuje nutnost návratu k tradicím národního obrození a potřebu nové masové kultury, oceňuje vývoj socialistického

¹⁶⁵ Řezáč. *Tváří v tvář*, str. 155.

¹⁶⁶ NEJEDLÝ. *Za lidovou a národní kulturu*, str. 34.

realismu v SSSR, proti němuž staví úpadkovost západního umění. Nejedlého výstup byl obžalobou a odsudkem, ale o náplni a formách perspektivní tvorby se hovořilo dost vágně: „*Nebudeme se proto ani vznášet nad oblaky, ani se zavrtávat hluboko do podzemí, ale podíváme se na život a na svět tak, jak tady před námi probíhá se všemi jeho radostmi i trudnostmi.*“¹⁶⁷ Neurčité fráze o potřebě znázorňovat život v „*celé jeho pravdivosti*“ a „*přiblížit literaturu k lidu*“ se potom přenesly i na půdu prvního sjezdu československých spisovatelů, který se uskutečnil 16.-19. června 1946 na Filozofické fakultě v University Karlovy.

Přes rozrůzněnost názorů se většina spisovatelů přihlásila k socialistickému kursu, a ačkoliv příspěvek prezidenta Beneše varoval před stranictvím v literatuře, velká část účastníků viděla soulad mezi potřebami kolektivu a individua. Proklamovaná lidovost se měla projevit ve znázorňování pozitivních hodnot a pěstování vkusu širokého čtenářstva, jak to ostatně zaznívá i v konečné resoluci: „*S postavením lidu se mění od základu i postavení spisovatelovo. Aniž se vzdává úsilí o uskutečnění svého předjímatelského snu, stává se z bojovníka budovatelem. Ve společenském rádu, který spoluvytváříme, zmizí rozpor mezi jedincem a společností, neboť rozvoj osobnosti a rozvoj společnosti se navzájem podmiňují.*“¹⁶⁸ Závěrečná slova resoluce potom odkazují na Sovětský svaz, který je „*zářivým ohniskem úsilí o nové lidství*“. Političnost těchto vět jasně ukazuje, jak se kladl stále zřetelnější důraz na formativní funkci literatury; spisovatelé už neměli být jen svědomím národa, ale i jeho aktivním vědomím. Tento požadavek v prvé řadě vycházel z úst komunistů, i když jejich představy o konkrétních podobách literatury byly stále mlhavé, jak dokazuje i Řezáčův projev, pronesený v bloku Účtování a výhledy.

Řezáč svůj referát zahájil myšlenkou o začátku nové éry, která se otvírá v osvobozené republice. Světové válce věnuje lakonickou zmínku a ihned přechází ke kritice předmnichovského Československa. Líčí bídu hospodářské krize, vzpomíná na „*legiony nezaměstnaných*“ a následnou politickou krizi považuje za důsledek selhání pravicové politiky. Když se však dostává k perspektivám „nové tvorby“, zaznívá více otázek než odpovědí. Sam přiznává, že k vytvoření uměleckého díla nestačí jen jasné politické přesvědčení, čímž vlastně vysvětluje, proč se dosud nedostavily konkrétní umělecké výsledky: „*Zdržení tohoto kvasu je jistě způsobeno i tím, že se dosud nepodařilo najít cestu, jež by vedla od idejí, jež spisovatelé vyznávají jako občané a lidé, k idejím*

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 41.

¹⁶⁸ Účtování a výhledy, str. 265.

uměleckým, jež by jim poskytovaly východisko, jak vyjádřit a formově zvládnout složité skutečnosti, jež jsme prožívali a prožíváme.“¹⁶⁹

V dalších částech Řezáč mluví o tom, že hledání inspirace zvenčí nepovažuje za perspektivní. Sovětský svaz sice shledává za nejpokrokovější zemi, ale zdůrazňuje, že tamní výsledky nelze v našich poměrech využít, neboť jsou aplikovány na beztřídní společnost, která již prošla revolucí a rozvíjí vlastní budovatelské úsilí. Západ naproti tomu považuje za prostor, kde se zkostnatělé myšlenkové proudy přelomu století „*utápí v trpké problematice upadající měšťanské třídy*“¹⁷⁰. Východisko vidí v tradicích české kultury a v osobité zkušenosti našeho národa. Řezáčovy myšlenky jsou v mnohém blízké kulturně politickým tezím Zdeňka Nejedlého, které prohlašují Gottwaldovu stranu za pokračovatelku husitství a duchovního vzepětí obrozenecké generace, jak to představil ve spisku *Komunisté – dědici velkých tradic českého národa* (1946).

O metodě se Řezáčova řeč blíže zmiňuje až v závěru: „*I když budeme, dejme tomu, používat analytické psychologie, bude se to dít jiným způsobem a za jiným účelem, než abychom obnažovali duševní procesy jedince bez vztahu k celku. Náš postup bude nutně více syntetický než analytický, neboť vědomí celku nás hlouběji prostoupilo.*“¹⁷¹ Zde tedy Řezáč poprvé otevřeně vystupuje s myšlenkou, že lidské nitro musí být upozaděno ve prospěch širšího společenského záběru.

Jestliže válka přinutila Řezáče k individuální změně poetiky, dostává se po jejím skončení do opačné pozice: společenská poptávka jej nutí, aby vycházel vstříc novým požadavkům na tvorbu, jež však zatím nevystoupily z rámce obecných diskuzí a sporů. Rozpaky romanopisců v období tzv. třetí republiky potvrzuje i absence velkého. Na svou předválečnou tvorbu jako jeden z mála plynule navázal Egon Hostovský románem *Cizinec hledá byt* (1947), ale jeho existenciálně laděné dílo zůstalo stranou sporů o další směřování literatury.

Shrňme-li předchozí, Řezáč se po osvobození aktivně přihlásil ke komunistickému programu, který hodlal prosazovat i v oblasti umění, o čemž napovídají jeho povídky s tématem okupace. Zatím však stejně jako další spisovatelé intenzivně hledal tvar, jaký tvar by měl „nové literatuře“ vtisknout. To, že během pěti válečných let vydal tři romány, zatímco až do roku 1951 žádný, svědčí o komplikovaném ohledávání vyjadřovacích možností. Tato skutečnost však koresponduje s Řezáčovým uměleckým založením. Už

¹⁶⁹ *Účtování a výhledy*, s. 254.

¹⁷⁰ Tamtéž, str. 255.

¹⁷¹ Tamtéž, str. 256.

v předválečné etapě své tvorby vyhledával vzory, o něž se opíral a které rozvíjel, za války byl završitelem tradice psychologického románu a bezprostředně po ní se pokoušel o povídky, které se staly součástí obecného trendu. Řezáč tedy čekal na pevnou koncepci „nové literatury“, jejíž směr mu jasně ukázal až únor 1948.

IV. Budovatelská léta

V kontextu naší práce se dostáváme do období, kdy literatura byla přímo ovlivňována politikou. Podmínky ke vzniku této abnormální situace vytvořil únor 1948, kdy došlo k nastolení vlády jedné strany, a tedy i dominance s ní spojených kulturních dogmat, ať už vycházejících z obecných socialisticko-realistických tezí, z instrukcí moskevského centra či z úst koryfeů domácí politiky, jejichž názory se mohly do jisté míry odlišovat, avšak vždy vycházely z elementární myšlenky o neoddělitelnosti umění a stranickosti, před níž ještě v létě 1946 varoval na sjezdu spisovatelů Eduard Beneš. Jestliže se krátké období v letech 1945-1948 neslo ve znamení polemik a diskuzí umožněných pluralitou názorů, po únoru 1948 už nikdo nepochyboval, že nový kurs bude směřovat k podřízení literatury potřebám komunistické strany.

Hledání pokračuje

Václav Řezáč patřil k autorům, kteří se s tímto trendem nejen ztotožnili, ale přímo se na něm podíleli. Nebudeme zde zkoumat, do jaké míry bylo jeho počínání kalkulem a osobním prospěchářstvím a do jaké míry skutečně věřil, že literatura se může stát jedním z nástrojů pozitivního formování nové společnosti. Pro náš přístup je rozhodující, že Řezáč se do oficiálního uměleckého proudu vědomě zapojil, a proto se musíme tázat, jakým způsobem svými romány plnil direktivní normy, jak je sám vytvářel a nakolik jeho díla zapadají do kontextu žánru budovatelského románu 50. let. Samozřejmě se budeme vracet i k Řezáčově předchozí tvorbě, neboť každý umělec má svůj osobitý vnitřní svět, a třebaže se rozhodne radikálně proměnit svou poetiku, většinou v ní utkví alespoň část myšlenek či postupů, které vytvářejí konstantní složku jeho tvůrčího naturelu.

Ihned po únoru 1948 začala centralizace spisovatelských organizací pod křídla Syndikátu českých spisovatelů. Za tento orgán Řezáč promluvil v dubnu 1948 na Sjezdu národní kultury v Lucerně, měl být oslaven únorový převrat a zároveň vytyčeny další cíle „obrozené“ kultury pod vedením komunistické strany. Ministr informací Václav Kopecký zde sice opakoval slova o nutnosti tvůrčí svobody, ale řečníci se už jednotně hlásili k myšlence aktivního budování socialismu. Ladislav Štoll odmítl formalismus avantgardy, proti němuž postavil sdělnost a lidovost, stejně jako Zdeněk Nejedlý, který cestu k lidovosti tradičně nacházel v písemnictví národního obrození, konkrétněji v básnících životního optimismu a kolektivních hodnot, jakými byli Hálek nebo pozdní Neruda, zatímco hrozbu individualismu a pesimismu spojoval s tvorbou Máchovou.

Řezáč zahájil svůj projev oceněním „politicky uvědomělých“ umělců, kteří již před únorem 1948 aktivně podporovali politiku KSČ. Pokračoval varováním před pokusy buržoazie vrátit se k moci, což přímo vztáhl na poměry v Syndikátu žádaje jeho důslednou očistu. V další části příspěvku se dotkl i umělecké tvorby, nicméně nepřekročil rámec všeobecně hláсанých tezí o lidovosti. Naznačil však obrysy problému, s nímž se musel v nově nastavovaných kulturně-politických mechanismech vyrovnat každý spisovatel, který chtěl „sloužit lidu“ a zároveň produkovat uměleckou kvalitu: „*Jde teď jen o to, na jakých cestách bude nadále hledat svou srozumitelnost, aniž by se zpronevěřil umění.*“¹⁷² Sám však odmítal oddělovat oddělit umění a politiku, dokonce žádal, aby kultura a umění byly plánovány stejně jako hospodářský sektor. Počítal tedy přirozeně i s tvrdou cenzurní praxí, jejímž sítem projdou pouze díla a autoři splňující závazné požadavky „nové tvorby“: „*Neboť cesta spisovatelů k lidu nevede pouze jejich dílnami, nýbrž i přes nakladatelské expedice, jež mohou právě tak mnoho pokazit, jako dovršit dobré dílo.*“¹⁷³

Tyto myšlenky Řezáč specifikoval v odpovědi v rámci ankety „České umění jde s lidem“, která byla publikována v deníku Práce jako reakce na skončený sjezd. Zde opět zdůraznil nezbytnost ideové základny umění a zároveň požadavek srozumitelnosti: „*Četl jsem kdysi, že umělec je génus sdílnosti. Sdílnost vyžaduje srozumitelnost. Jsem přesvědčen, že každý poctivý umělec bojuje právě o ni ze všech svých sil.*“¹⁷⁴ Řezáč si byl vědom, že proklamovaná lidovost bude hledáním kompromisu mezi čtenářskou atraktivitou a didaktičností na straně jedné a uměleckou hodnotou na straně druhé.

V uvedené anketě dále přiznává, že stále neví, jak na převratné společenské události sám umělecky odpoví. Ještě v roce 1948 však píše povídku *První den*, jejíž upravená verze se stala jednou z kapitol *Nástupu*. Srovnání obou textů provedeme jinde, pro tuto chvíli nás zajímá, že Řezáč si již během roku 1948 vytvořil představu přinejmenším o tematickém záměru budoucího románu, tedy kolonizaci pohraničí českým živlem, i když jasnější východiska teprve hledal.

Ke konkretizaci obecných požadavků lidovosti a ideovosti umění došlo v březnu 1949 na ustavujícím sjezdu Svazu československých spisovatelů. Vznikem Svazu bylo završeno spojení všech spisovatelských organizací pod jedinou instituci, která zároveň důsledně prověřila spolehlivost svých členů, čímž dosáhla definitivního splynutí s oficiální politickou linií. Dokladem toho je i pozdrav Klementa Gottwalda schůzujícím literátům, v

¹⁷² *Sjezd národní kultury*, s. 98.

¹⁷³ Tamtéž, str. 100.

¹⁷⁴ *České umění jde s lidem*. Práce 11. 4. 1948, str. 4.

němž první dělnický prezident nabádá, aby ukončili teoretické debaty a začali s uměleckým ztvárňováním života v novém společenském řádu: „*Nastal čas začít i v naší literatuře novou kapitolu nadepsanou: Od slov k činům*“¹⁷⁵ V závěru dopisu Gottwald parafrázuje slova sovětského ideologa Andreje Ždanova o spisovatelích jako inženýrech lidských duší: „*Staňte se inženýry duší našeho lidu, mluvčími jeho tužeb, jeho lásky i nenávisti, staňte se jeho socialistickými buditeli!*“¹⁷⁶ Spisovatel v tomto pojetí přestával být svébytným tvůrcem - měl plnit úlohu mechanika, jehož práce se měla řídit socialisticko-realistickým manuálem.

Autoři měli začít závazně využívat metod socialistického realismu, které spočívaly ve spojení literatury s pracujícím lidem, budovatelským zanícením, optimistickým viděním světa a politickou angažovaností. Zazněla i doporučení, aby se spisovatelé seznámili s chodem hospodářské sféry, aby navštěvovali doly, továrny a stavby, kde budou moci z praktické stránky důvěrně poznat život dělníků a rolníků.

„Nové umění“ v kontaktu s teorií socialistického realismu

O specifitější vymezení socialistického realismu se pokusil roku 1949 kritik Sergej Machonin v měsíčníku *Nový život*, oficiálním časopise Svazu spisovatelů, kde analyzoval román Vasilije Ažajeva *Daleko od Moskvy* (česky 1951). Toto dílo představovalo vzorovou podobu poválečné fáze sovětského budovatelského románu, v níž zároveň tento románový typ ustrnul a změnil se v dogmatickou aplikaci konstantních metod a postupů.

Ažajevova kniha, vyprávějící o stavbě ropovodu na Dálném východě za druhé světové války, oslavovala nezdolnou vůli pracujícího lidu, optimismus a absolutní důvěru v neomylnost vůdců se Stalinem v čele. Machonin na základě Ažajevova románu formuluje hlavní postuláty socialisticko-realistickej tvorby, avšak zaznívá i obecnější úvaha nad funkcí a společenským působením tohoto proudu, která z dnešního hlediska umožňuje alespoň z části pochopit, co vedlo umělce k tomu, aby vycházeli vstříc požadavkům oficiální doktríny. Machonin, stejně jako velká část jeho generace, projevuje nezlomnou víru ve směřování společenského vývoje od socialistického uspořádání směrem ke komunistickému ráji beztrždní society. V domácím prostředí bylo toto nadšení o to upřímnější, že společnost stála teprve na startovní čáře evolučního procesu a že euforii dosud nekalila zkušenost brutální praxe reálného stalinismu, jejíž zhroucení nakonec vedlo k přehodnocování východisek žánru budovatelského románu.

¹⁷⁵ *Od slov k činům*, str. 6.

¹⁷⁶ Tamtéž.

V roce 1949 to většinou ještě bylo niterné politické přesvědčení tvůrců i čtenářů, co určovalo kvalitu literárního díla: „*Kdo nechápe velikost boje za komunistický ideál beztrždní společnosti, nepochopí zajisté ani ideové principy socialistického realismu. Pro toho bude strhující boj dělné trasy Ažajevova románu propagandou komunismu, oficiálním optimismem, a nikoliv plodným a tvůrčím procesem ideového růstu tisíců sovětských lidí, pro toho bude podřízení zájmu osobního a intimního kolektivnímu státotvornému zájmu omezováním osobní svobody, diktátem, nesvobodou, a nikoliv projevem nové vysoké společenské morálky.*“¹⁷⁷ Nebudeme spekulovat, zda byl Řezáč podobným idealistou jako velká část tehdejší společnosti nebo zda byla jeho cesta k budovatelskému románu pragmatickým tahem k úspěchu. Zajímá nás, jak obecná schémata budovatelských románů korespondují s Řezáčovou tvorbou.

Machonin jako základní prvek budovatelských románů uvádí tzv. revoluční romantiku, kterou charakterizuje jako uspokojení jednotlivců ze společného díla a patos z postupně naplňované komunistické budoucnosti. Dalším znakem, který odlišuje tvorbu socialistického realismu od upadající západní literatury, je kladná postava budovatele a vůdce. Místo jednotlivce v příběhu by však nemělo být přeceňováno, neboť nová společnost má bezpočet takovýchto hrdinů, což znamená, že středem zájmu musí být kolektiv. Za nejvyšší étos socialistického umění považuje Machonin člověka, který pozná revoluční pravdu a ztotožní se s ní. Takto by měly být typizovány rovněž postavy: na většinu, která pochopila a kráčí kupředu, na menší část, jejíž obrat je pouze otázkou osvětlení komunistickou věroukou, a na několik málo jedinců, pro něž není ve společném ráji místo, neboť vědomě podřývají jeho principy.

Společnost Sovětského svazu podle Machonina ještě není tak daleko, jak ji líčí Ažajevův román, avšak znásobením toho nejlepšího lidského potenciálu, který má země k dispozici, se autor snaží vyburcovat čtenáře k období heroickému přístupu k práci ve jménu společné věci. Z hlediska tematického by měla socialisticko-realistická díla zobrazovat kladný vztah člověka k práci, kolektivní dimenze lidské existence a rozvíjení „socialistického“ ducha doby. Toto Machonin konfrontuje se západní literaturou, která je podle něj plná násilí, sexuality a úchylek: „*Na čtyřech stech stránkách zde nejen nikdo nikoho neuškrtil, neznásilnil, nezastřelil, ale dokonce zde nikdo nezešílel...*“¹⁷⁸. V tomto posledním bodě, jak si ještě ukážeme, se český budovatelský román sovětskému modelu částečně vzdaluje. Příčinou toho byla zcela konkrétní historická situace (odsun Němců,

¹⁷⁷ MACHONIN. *Poznámky k některým zásadám socialistického realismu*, s. 247.

¹⁷⁸ Tamtéž, str. 256.

cesta k únoru 1948), která umožňovala vyhrotit střet svou antagonistických sil do dobrodružnější a čtenářsky atraktivnější podoby, ale i návaznost budovatelské epiky na populární četbu.

Geneze budovatelského románu na pozadí domácí tradice

Bylo by ovšem zjednodušující tvrdit, že geneze českého budovatelského románu tkví v mechanické aplikaci sovětských vzorů. Žánrové podloží budovatelského románu¹⁷⁹ je mnohem pestřejší, než by se na první pohled mohlo zdát, navíc lze vysledovat i určitou souvislost s domácí tradicí, proto se musíme podrobněji zaměřit na vznik žánru a jeho formování.

Konstituování nových literárních žánrů bývá zpravidla podmíněno určitým sociálním pohybem, změnou duchovního klimatu či „filozofie doby“, stejně jako k tomu došlo v Rusko po roce 1917. Základem žánru byla již zmíněná idea revolučního romantismu, kdy hrdina přetváří společnost v souladu s revoluční myšlenkou. Tato romantická koncepce osvícené individuality byla do značné míry opozicí ke klasickým ruským románům o „zbytečných lidech“. Postupem času se stále více přistupovalo k zobrazování kolektivnějších dějů, nejčastěji na stavbách a v dolech. Čerstvá revoluční dynamika a dosud neunifikovaná škála poetik umožňovaly do jisté míry svébytný rozvoj žánru, ovlivněný zpočátku i modernismem a avantgardou. Mezi nejznámější díla tohoto prvního období patří například *Cement* (1925, česky 1949) Fjodora Gladkova, *Stavíme přehradu* (česky 1932) Borise Pilňaka, *Hydrocentrála* (1930-31, česky 1951) Marietty Šagiňanové nebo *Miluji* (česky 1934) Alexandra Ostapoviče Avdějenka. V roce 1934 došlo k již zmiňovanému sjezdu sovětských spisovatelů, kde byly nadiktovány závazné parametry děl socialistického realismu, což mělo za následek definitivní schematizaci tohoto žánru.

Původní koncepcí tzv. výrobních románů bylo rezignovat na syžet a v celé pravdivosti zachytit revoluční skutečnosti žánrem reportáže či koláže z různých prostředí výstavby. Neživotnost těchto forem brzy přinutila autory k návratu k tradici realismu, která byla lidovému čtenáři mnohem bližší než exkluzivnost experimentu.

Realismus ve své syrové podobě, jak se ještě částečně objevoval u Gladkova nebo Pilňaka, byl plynule nahrazován idealizací skutečnosti a patetizací prožitku budovatelské

¹⁷⁹ Vznik žánru a jeho formování v sovětské i domácí literární tradici nejpodrobněji zmapovala Daniela HODROVÁ ve studii *Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu* (viz dílo), o níž se částečně opíráme.

každodennosti. Postupně se tak formovala podoba románu, kde pozitivní hrdinové představují starý a nefunkční svět na utopickou krajinu budoucnosti. Projevila se nevědomá návaznost budovatelských románů na utopické projekty, které se zrodily již v renesanci (Campanella, More), ale systematicky byly propracovány zejména v dílech utopických socialistů 19. věku (Fourier, Owen, Saint-Simon), kteří začali využívat znalostí ekonomie a sociologie, na jejichž základě rozvíjeli modely organicky fungující společenské jednotky, kde všichni lidé dojdou svobody, nadbytku a plného naplnění svých materiálních i duchovních potřeb. Ráj socialistického realismu potom z vývojového hlediska představoval různé hodnotové fáze, přičemž tu nejzákladnější reprezentovala přítomnost, zvláště v kontrastu se starým kapitalistickým světem útlaku a bídy.

V této souvislosti je nutné obrátit pozornost k meziválečné avantgardě, která se ke komunismu programově hlásila, a toužila tedy po stejném ráji jako poválečná společnost. Poetika avantgardy, jak se vyprofilovala zejména na půdě Devětsilu, se však neslučovala s potřebami angažované budovatelské literatury. S tím se bývalí členové avantgardy vyrovnávali tvrzením, že se přítomnost ocitla ve fázi, „*kdy je možno a nutno zabít sny tím, že je učiníme skutkem*“¹⁸⁰ Akceptovali tedy tažení proti „formalismu avantgardy“, jak ho prezentoval Ladislav Štoll nebo Zdeněk Nejedlý.

Formální výstavbou měla budovatelská epika blíže k sociálnímu románu 30. let, avšak ten se odlišoval absencí ráje. Spisovatelé vykreslovali častěji bezvýchodnost společenského vývoje (*Botostroj*, *Lidé na Křižovatce*, *Slepá ulička*) než jeho řešení. Dělníci zde figurovali jako zajatci systému, a i když někteří z nich byli zasaženi komunistickou ideou, jejich touha po svržení rozkládajícího se kapitalismu působila spíše jako snění revolučních blouznivců než reálná alternativa sociální přestavby. Ani typizace postav nebyla v těchto dílech absolutizována ve své třídní a stranické podobě jako v bipolárním světě budovatelských románů. Větší míru typizovanosti a stranickosti nalezneme v proletářských románech 20. let (Olbrachtova *Anna proletářka*, 1925-6; Majerové *Nejkrásnější svět*, 1923), ovšem ty zase rezignují na široký společenský záběr. Jak proletářský, tak sociální román tedy navazoval na poúnorovou budovatelskou epiku spíše nepřímou, přesto nás bude na příkladu Řezáčova díla zajímat, jak se tento vztah projevuje v individuální poetice autora.

¹⁸⁰ JANOUŠEK. *Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)*, str. 92.

První pokusy a Řezáčův příspěvek

Po únoru 1948 začalo budovatelské zanícení v české literatuře pronikat do všech prozaických útvarů. Nejprve se projevilo v reportážních žánrech, které umožňovaly bezprostředně reagovat na aktuální požadavky doby; takovým dílem byl například soubor reportáží *Bitva o uhlí* (1949) Jana Neulse, jež navazoval na reportérský odkaz Julia Fučíka, nebo *Tvůrci ocelových trubek* (1951) Lenky Haškové. Zároveň vznikaly i první povídky z pracovního prostředí, jako byl cyklus Jiřího Marka *Nad námi svítá* (1950), nebo soubory reagující na politickou situaci, mezi něž můžeme zařadit prózy Františka Kubky *Malé povídky pro Mr. Trumana* (1951). Povídky a reportáže vytvořily živnou půdu pro vznik větších epických útvarů.

Velké budovatelské romány se rodily pomaleji, avšak již roku 1949 se objevily první průkopnické pokusy v podobě krátkých románů. Takovým dílem byla kniha Eduarda Kirchbergera *Šlo o elektrárnu* (1949), který využil postupů populárních žánrů, čímž ztraktivnil pro lidového čtenáře ideologicky zatížené téma politické obrody továrního mistra během února 1948. Pátrání po nacistickém konfidentovi, udávajícím za války dělníky, nakonec směřuje k řediteli závodu, bezohlednému kapitalistovi, jehož život končí po divoké honičce v jícnu důlní jámy.¹⁸¹

Dalším počinem podobného druhu byl román novináře Jana Janíka *Traktor* (1940), kde se pojednává o vzestupu strojírenského závodu vedeného komunisty, jejichž snažení je v závěru korunováno výjezdem prvního prototypu nového traktoru. Janík důsledněji než Kirchberger využívá reportážních prvků, dokonce věnuje dlouhé pasáže odborným výkladům technologie výroby, nicméně opět pracuje s milostnou zápletkou i honbou na záškodníky. Vedle sebe tak stojí ideologická hesla („*Máme takový reflektor a ukazuje neomylně tvář člověka budoucnosti i cestu k ní. Je jím marx-leninská věda.*“¹⁸²) a sentimentální či akční scény. Závěrečná kapitola potom demonstruje sepětí dělníka s vedením strany a státu, které bedlivě sleduje počínání svých oveček, jak to ukazuje návštěva Klementa Gottwalda: „*Rozvážně položil nohu na stupačku a vystoupil do sedla. Pohodlně se usadil a otočil volantem. Plochou čepici na hlavě, připadal všem jako dobrý hospodář. Zabýval se motorem. Sešlápl palivovou páčku a motor zabouřil*“¹⁸³. V těchto dílech se ustavovaly základní poetické postupy, jichž využily i velké romány budovatelské

¹⁸¹ Cestu Kirchbergerovy poetiky od populárních edic k budovatelským prázám a formování žánru sleduje podrobněji Pavel JANÁČEK v monografii *Literární brak (Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951)*, str. 276-293.

¹⁸² JANÍK. *Traktor*, str. 84.

¹⁸³ Tamtéž, str. 202.

epiky. Zatím však menší romány nedosahovala epické šíře ani „mytické velikosti“ svých pokračovatelů.

Řezáč se v tomto období věnoval také filmu, v letech 1947-1948 působil na Barrandově jako vedoucí dramaturgické skupiny, kde se stal autorem námětu k filmu *Vzbouření na vsi* (1949). Tato komická povídka představuje jakýsi předstupeň budovatelského románu z vesnického prostředí. Tématem je boj venkovských žen za moderní prádelnu, kterou jejich mužové, jinak pokrokoví zemědělci, odmítají. Knižní verze *Vzbouření na vsi* vyšla v úpravě Ivana Osvalda roku 1949 v populární paperbackové edici Románové novinky. Už tato okolnost předjímala, že tezovitost bude podřízena atraktivnímu a nenáročnému tématu.

Občané obce Čirá navštěvují zemědělskou výstavu v Praze, kde mužům padne do oka nový traktor, zatímco ženy jsou uchváceny automatickou prádelnou. Zprvu nevinná rozepře o to, jak investovat peníze z obecního rozpočtu, se zvrhne v ženskou stávkou. Muži jsou přinuceni prát, vařit i uklízet, načež pochopí, jak obtížné jsou zdánlivě samozřejmé domácí práce, a svolí k nákupu prádelny.

Idea všeobecného pokroku ve jménu rovnosti je doplněna ideologicky závažnějším tématem: sporem občanů se statkářem Harazimem o obecní pozemek. Typizace této postavy odpovídá modelu sedláka-vykořisťovatele, jak ukazuje už první záběr: „*S nohama pod stolem dlouze roztaženými cosi hltal ve zprávách a potom tužkou začal na okraji novin cosi vypočítávat. Tenhle panský zvyk – číst uprostřed bílého dne noviny, zatím co na poli čekala práce a na dvoře čeládka na jeho rozkazy – to mu zbylo z včerejších dob. Harazim byl totiž dlouhá léta v Číré starostou. To se ví, to bylo včera, ještě za dob obecního úřadu...*“¹⁸⁴

Řezáč se ve *Vzbouření na vsi* stejně jako v poválečných povídkách obrací k minulosti jako k éře sociálního útlu. Po válce, kdy se filmová povídka odehrává, již Harazim nemá politickou moc, ale jeho majetek mu umožňuje ovlivňovat obecní poměry. Rozepře vygraduje na konci příběhu, kdy rozhořčení obyvatelé objeví na Harazimově statku tajné sklady potravin. Statkář je vyhnán ze vsi, čímž jsou odstraněny překážky svobodné a spravedlivé budoucnosti: „*Poslední brzdy vývoje v obci Číré byly odstraněny a další práce jde daleko rychleji dopředu a není potřeba bouřit, stávkovat a bojovat, když jde o správné věci.*“¹⁸⁵

¹⁸⁴ OSVALD-ŘEZÁČ. *Vzbouření na vsi*, str. 12.

¹⁸⁵ Tamtéž, str. 71.

Vzbouření na vsi je pojato jako boj za obecné „dobro“. Statkářova typizace sice odpovídá intencím budovatelské prózy, avšak povídka je čistě apolitická. Pranýřuje negativní vlastnosti, a to nejen statkáře, ale i vesničanů, kteří zatvrzele odmítají ulehčit ženám těžkou dřinu. Rozmanitost charakterů a jejich zvláštnosti umožňují položit důraz na komickou stránku konfliktu. *Vzbouření na vsi* je tedy v první řadě dílem zábavným, nikoliv politicko-výchovným.

Cesta k „velké epice“

Za první „velký“ budovatelský román bývá považována kniha Aleny Bernáškové *Cesta otevřená* (1950). Autorka vyšla vstříc doporučením spisovatelského sjezdu z března 1949 a vydala se na literární brigádu do chemické továrny v Záluží u Mostu, kde se seznámila s historií podniku, technologií výroby i s lidmi spjatými s tímto prostředím. Vyprávění je vymezeno květnem 1945 a únorem 1948, kdy se továrna zásluhou komunistů promění z rozbombardované ruiny v prosperující závod.

Bernáškové vyprávěcí styl se v mnohém blíží pracovnímu dokumentu, přesto množství postav a epizod odkazuje ke klasickým realistickým románům. Kromě kvalitativní proměny rafinerie se obrozují i lidské charaktery, na něž působí především síla komunistické ideje, a mezilidské vztahy, které mají být utuženy v plánovaném projektu *koldomu*, tedy bytovém komplexu fungujícím na bázi pospolné společnosti. Příslušnost ke komunistické straně se v *Cestě otevřené* stává nejen kvalitativní determinantou charakterů postav, ale i nadosobní a všeobjímající ideou, která „vytrhuje děj ze stěn pokojů a domů, v nichž ho uvěznil román měšťanský, a zasazuje jej do prostoru zbrusu nového a otevřeného.“¹⁸⁶

Postavy jsou zde typizovány sociálně a stranicky, což vyhovuje požadavkům socialistického realismu, avšak pro marxistické kritiky, kteří jinak *Cestu otevřenou* pochvalně přivítali, byli hrdinové ještě příliš individuálními osobnostmi, jak to poznamenal například Jaroslav Smetana ve své recenzi v Literárních novinách: „*Dělníctví hrdinové Cesty otevřené mají nesmazatelnou „staliňáckou“ specifickou, nepřenosnou specifickou pach prostředí Stalinových závodů. Je otázka, třeba-li to považovat za přednost nebo za nedostatek. Je to však skutečnost, které můžeme užít na podporu tvrzení, že Cesta otevřená je v mnohém spíše reportážní kronikou než románem Stalinových závodů.*“¹⁸⁷

¹⁸⁶ HODROVÁ. *Žánrový půdorys budovatelského románu*, str. 136.

¹⁸⁷ SMETANA. *Ref. Cesta otevřená*. Literární noviny 1950, str. 27.

U *Cesty otevřené* jsme se zastavili jakožto u díla „zakladatelského“. Za „vzorový“ román socialistického realismu byl považován Řezáčův *Nástup* (1951), avšak i po něm a souběžně s ním vznikla celá řada děl hlásících se k velké budovatelské epice. Jedná se především o romány *Jarní vody* (1952) Pavla Bojara, *Luisiana se probouzí* (1952) a trilogie *Závod ve stínu* (1954-1960) Karla Františka Sedláčka, *Plným krokem* (1952) Jana Otčenáška, *Dvě jara* (1952) Bohumila Říhy, *Haviř Gavlas* (1953) Norberta Frýda, *Bez Šéfa* (1953) Svatopluka T., *Bitva* (1954) Václava Řezáče a *Dívčí pole* (1955) Ivana Kříže.

NÁSTUP (1951)

V předchozí kapitole jsme se pokusili osvětlit, jak těsná byla spojitost mezi literaturou a kulturní politikou, jak se v českém prostředí formoval budovatelský román jako samostatný žánr a jaké byly kladeny nároky na jeho tvůrce. Nyní se zblízka podíváme na poetiku Řezáčova budovatelského románu. Můžeme předeslat, že *Nástup* od počátku aspiroval na titul „vzorového románu“. Jeho děj byl totiž oslavou komunistické strany, jejího historického významu i přítomné politiky, což předjímala už skutečnost, že autor knihu dedikoval Komunistické straně Československa jako dar k 30. výročí jejího založení.

Již jsme se zmínili, že Řezáč na jaře 1948 odpovídal v časopisecké anketě, že zatím netuší, jak umělecky zareaguje na přelomovou společenskou situaci, přesto téhož roku vznikla povídka *První den*, jejíž upravená verze se stala jednou z kapitol *Nástupu*. V rozhovoru pro časopis *Panorama* na podzim 1950 mluvil o dokončování již ohlášeného románu, dokonce se svěřil, že má v hlavě koncepci celé trilogie, jež by měla být zahájena osídlováním pohraničí v květnu 1945 a završena kolektivizací vesnice na přelomu 50. let. *Nástup* se tedy rodil více než dva roky, což je poměrně dlouhá doba, zvláště přihlédneme-li k faktu, že například *Černé světlo* bylo po teoretických přípravách napsáno za pouhé tři měsíce. To jen dosvědčuje, jak těžce hledal Řezáč vhodnou formu vyjádření.

Historismus a utopismus osidlovacího procesu

Nástup můžeme zařadit mezi kolonizační romány, pojednávající o osídlování pohraničí od května 1945. Tuto tematiku jako jedna z prvních zpracovala Anna Sedlmayerová v knihách *Dům na zeleném svahu* (1947) a *Překročený práh* (1949). Ačkoliv autorčini hrdinové mají kladný vztah k socialismu, nelze ještě mluvit o systematické aplikaci jeho postulátů na všechny aspekty života. Jedná se o dokumentárně laděné prózy, v nichž se vyskytuje širší spektrum charakterů a kde ještě nedochází k ostré

ideologické konfrontaci. Stejně tak je pojat i román Miloslava Bureše *Vracející se země* (1947) či román Josefa Koudeláka *Praděd nespi* (1948), který pracuje s hutnějším didaktickým plánem, zaměřeným na budování šťastné a sociálně spravedlivé budoucnosti. Románová prvotina Bohumila Říhy *Země dokořán* (1950) zachycuje úzké hledisko dvou rodin přicházejících do pohraničí. V této apolitické próze je jediným tendenčním prvkem vstup tkalce Pultara pod křídla znárodněného podniku, přičemž zjišťuje, že se mu povede lépe než pod knutou hrabivého živnostníka. Jmenované prózy můžeme shrnout jako „ohledávání terénu“. Tyto romány navíc z větší části vznikaly ještě před únorem 1948, a tak nebyly ovlivněny požadavky oficiální propagandy.

Historické okolnosti vzniklé osidlováním pohraničí a odsunem Němců Řezáčovi umožnily, aby v prostoru nově nabyté krajiny zachytil společenské procesy v jejich „zakladatelském“ významu, přičemž vedoucí úlohu v těchto kolonizačních snahách přisoudil komunistické straně. Musíme si uvědomit, že psal o stále živých událostech, jejichž důsledky, přesahy a vývojové tendence nemohly být ještě zdaleka zhodnoceny a pochopeny. Autor však v knize nejen vytváří „mýtus“ o dějnotvorné roli komunistů, ale z historické perspektivy směřuje i do budoucnosti, jejíž podoba má vykrytalizovat v onu kýženu socialistickou utopii. Historismus a utopismus se tedy v románu nevyklučují, nýbrž na sebe navazují. Řezáč totiž věřil, že jeho obraz minulosti musí potvrdit šťastná budoucnost.

Zobecnování idejí, situací i lidských typů popírá smysl historie jako jedinečného a neopakovatelného procesu, čehož si byl vědom i Řezáč: „*Přiznávám se, že doslova a do písmene vyznávám zásadu onoho gorkovského: Ze sta popů jeden pop. Všechny podstatné složky naší společnosti, které se podílely na osídlení pohraničí a na jeho budování, ať už to byli dělníci, zemědělci, inteligenti a straničtí pracovníci, mají v Nástupu reprezentanty. Chtěl bych zdůraznit, že jsem je viděl nejen jako lidi, kteří sem přišli, aby se tu usídlili a zařídili si lepší život, ale především jako nositele nového společenského řádu, který tu sami budou vytvářet.*“¹⁸⁸ Zmíněny „nový společenský řád“ ovšem Řezáč pojímal z pozice literáta tvořícího po únoru 1948, proto celý konflikt osidlovacího procesu během roku 1945 postavil na boji dvou společenských tříd. Primárním cílem *Nástupu* tedy nebylo vpravdě vylíčit okolnosti a úskalí osidlování Sudet, nýbrž legitimizovat a adorovat úlohu KSČ v tomto procesu, stejně jako vzbuzovat budovatelské nadšení heroizací revoluční minulosti.

¹⁸⁸ Václav Řezáč o svém novém románu. Literární noviny 1951, str. 140.

Oslava zakladatelského aktu nabývá hned v první kapitole až mytické podoby. Čtveřice mužů přijíždějících do pohraničí je uchválena pohledem na žirnou krajinu: „*Kraj se chvěl v slunci, nadýchnutý a nehmotný v široké rozloze, vidina všech nevyslovených přání a nepoznaného života.*“¹⁸⁹ O kus dál tento dojem umocňuje pojmenovacím akt – německá ves Grünbach je překřtěna na Potočnou. Tendence vtisknout minulosti punc mytičnosti se objevuje i v *Cestě otevřené* („*Mrázek rozhodl, že to musí být pravá staliňácká veselka, něco takového, aby vnuci mohli s hrdostí vyprávět vnukům, jaké to bylo, když se jeden ze zakládajících staliňáckých praotců ženil se staliňáčkou. Neboť tak sílily základy staliňáckého národa.*“¹⁹⁰) nebo v Sedláčkově *Luisianě*, kde má být přerod uhelného dolu proveden za starozákonních sedm dní.

U Řezáče nalezneme podobný motiv příjezdu už ve *Slepé uličce*, kdy se mladý Michal Gromus na počátku knihy objevuje v otcově továrně a ihned začíná přetvářet chod podniku k vlastnímu obrazu. V předválečném románu jsou sice události zbaveny revolučního patosu, nicméně Gromus se stává podobným hybatelem dějů jako osadníci z *Nástupu*; jeho činnosti se však projevuje kvalitativně odlišným způsobem, neboť nepřináší pozitivní impulsy společenského vývoje, nýbrž tvrdost, aroganci, touhu po zisku a z toho plynoucí nezaměstnanost a pokles životní úrovně dělníků. Opozici *Slepé uličky* a *Nástupu* vyjadřují i názvy obou děl. Zatímco první ukazuje bezvýchodnost situace, druhý evokuje začátek nové éry a epochálnost okamžiku.

Hrdinové nastupují

První čtyři příchozí, jejichž osudy se setkaly na pražských barikádách, představují jasně vyprofilované charaktery. Komunista Bagár je pozitivní hrdina, v němž se snoubí sociální typizovanost se stranickostí. Hned v první kapitole jsme seznámeni s jeho životopisem: „*Mzdové boje, stávky, schůze, krajinské stranické časopisy a čas od času několik měsíců vězení, to byl jeho život až do třicátého sedmého roku, kdy odešel do Španělska. Byl dvakrát zraněn a po průstřelu plic se vrátil počátkem osmatřicátého roku domů. Prošel oběma mobilizacemi, prodělal ústup s hranice a po Mnichově zmizel v podzemí.*“¹⁹¹ Bagárova aureola vůdce a bojovníka je vzápětí postavena do kontrastu s povahou Trnce, který se „*počítal k inteligenci, protože před válkou zastupoval velkou textilku a nabízel její zboží obchodníkům*“¹⁹². Trncova nicotnost a přízemnost je ve

¹⁸⁹ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 7.

¹⁹⁰ BERNÁŠKOVÁ. *Cesta otevřená*, str. 250.

¹⁹¹ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 12.

¹⁹² Tamtéž, str. 13.

srovnání s Bagárovým hrdinstvím zveličena ještě strohým konstatováním, že za války mu Němci nechali automobil, protože napsal do dotazníku, že vůz prodělal havárii, při níž bylo poroucháno řízení. Polarita těchto dvou postav je zdůrazněna i jmény: Bagár zní hřmotně a lidově, zatímco Trnec jasně evokuje pichlavost a zrádnost povahy.

Další dva členové českého předvoje do pohraničí, Rejzek a Antoš, představují rovněž odlišné typy, jejich opozice však není tak evidentní, jsou tvárnější, i když jejich sociální determinace je rychle usměrní mezi kladné či záporné postavy: Rejzka, který se vrací do svého hotelu, jehož se musel po Mnichovu vzdát, Řezáč líčí jako egoistického živnostníka, jehož zajímá pouze vlastní zabezpečená existence (*„Jeho jednoduché myšlenky vytrvale odmítaly zabývat se něčím, co se ho přímo netýkalo“*¹⁹³). Naproti tomu Antoš je dělným člověkem, vyučil se mechanikem a zápal pro auta poněkud zužuje jeho životní rozhled, ale pod vedením Bagára se z něj stává uvědomělý komunista. Podle této šablony se vyvíjejí všichni aktéři románu, což odpovídá obvyklému schématu budovatelských próz.

Další osoby, které se v Potočné postupně objevují, lze na první pohled rozdělit na dvě protikladné skupiny. Jádrem a pilířem rozkvětu jsou přirozeně komunisté, kromě Bagára k nim patří předseda okresní správní komise Bagár, textilák Dejmek s rodinou, bývalý deputátník Postava a další. Rozvraceče společné práce nalézáme především mezi živnostníky, kteří jsou zastánci kapitalistické filozofie, podle které jedni vládnou a druzí jsou ovládáni. Tento tábor reprezentuje Trnec, bývalý důstojník československé armády Tymeš a v závěru zejména inženýr Rosmus, ujímající se po válce svých pohraničních statků. Zde je třeba upozornit na podobnost jména s antihrdinou Slepé uličky Gromusem, abychom pochopili, jak na sebe záporné postavy v obou knihách navazují.

Figura, která v *Nástupu* projde nejzjevnější proměnou je poštovník Brendl, jeho obrození je však povýtce ideologické, nikoliv charakterové. Tento Malostráňák, ctitel tradic českého národa, čtenář Němcové a Nerudy, je komunistou, aniž to tuší. Plné pochopení sebe sama mu přináší až Komunistický manifest, který mu poskytuje Dejmek: *„Chci říci, že knížečka, kterou mi půjčil váš pan otec mi otevřela oči. Objasnila mi mnohé, co mne po celý život uráželo, ale s čím jsem si nevěděl rady. Napověděla mi, proč se mnohým lidem zde v potočné zdálo, že vedu – ehm – komunistické řeči.“*¹⁹⁴ Postava Brendla jako by naplňovala Nejedlého filozofii o komunistech jako dědicích nejlepších českých tradic. Poštovník jako jediný z kladných postav svým vzezřením a rozhledem

¹⁹³ Tamtéž, str. 116.

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 418.

připomíná intelektuála, tedy typ, jehož proměna je příznačným rysem i dalších budovatelských románů, jak to zachytil Otčenášek v románu *Plným krokem*, Sedláček v *Luisianě* nebo Kříž v *Dívčím poli*.

Osobnost Brendla má zřejmě i autobiografický základ. Řezáč, ačkoliv byl již ve 30. letech levicově orientovaným umělcem, přešel na stranu komunistů až po druhé světové válce, a proto do této postavy mohl projektovat proces vlastní myšlenkové profilace. Poštministr často obšírně vyjevuje své mínění o politice, kultuře a smyslu života vůbec, jako by jeho ústy Řezáč sděloval vlastní názory. V závěrečné kapitole dokonce Antoš říká: „*Jestli ty, soudruhu Brendle, nejsi maskovanéj spisovatel.*“¹⁹⁵

Polarizace světa na dobro a zlo je často patrná už z vnějších popisů postav. Například Rosmus je hned při prvním setkání vyličen jako povrchní elegán západního ražení („*Vypadal velmi anglicky, hubený, sportovní zjev v hedvábné khaki košili, ruce v silných jelenicových rukavicích, tmavé, hladce sčesané vlasy, rozdělené přesnou pěšinkou a mírně prošedivělé na spáncích. Pepř a sůl, ano, to je přesné pojmenování pro barvu jeho vlasů, jež přešlo ze západnických románů do hovorové řeči našich snobů...*“¹⁹⁶), zatímco Vincenc Postava explicitně vzbuzuje pocit důvěry a charakterové pevnosti („*Díval se na příchozího zkoumavě, snad očima ještě zastřenýma vzpomínkou na hltavost předchozích žadatelů, ale přece jen cítil, že při pohledu na jeho ruce, pokryté rozpukanými mozoly, se mu pro něho rozechřívá srdce. A nebyly to jen ruce, i tvář, oči a způsob řeči, volné a nezakrytě vyjadřující myšlenky, si ho získávaly.*“¹⁹⁷). Fyzická podoba primárně rozděluje postavy na kladné a záporné, což je dále variováno jak nepřímými charakteristikami (např. Trnec krade v domě německého pekaře), tak přímo vyřčenými názory (např. Trnec vymýšlí, jak oslabit vliv komunistů na chod textilky). Ačkoliv kladné typy v *Nástupu* dominují, nebezpečnost záporných postav znásobují jejich vlivné kontakty, které údajně vedou až na některá ministerstva.

Svébytnou skupinu tvoří v *Nástupu* Němci. Z logiky historických událostí by vyplývalo, že budou figurovat v roli společného nepřítele, přesto je tato skutečnost naplněna jen z části, a to zejména na začátku románu, kde dochází k ozbrojené konfrontaci. Vyjma několika výrazných typů však působí Němci jako šedivá masa, o níž se neustále mluví, ale jejíž prostředí zůstává skryto. Důvod tohoto potlačení německého živlu byl zřejmě dvojitý: jednak se projevila potřeba nevyhrocovat lidsky problematickou realitu

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 467.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 293.

¹⁹⁷ Tamtéž, str. 190.

odsunu a jednak mohl vyniknout střet mezi komunisty a buržoazií, který je ostatně patrný i mezi Němci.

Mezi původními obyvateli Potočné vynikají především dvě postavy: fanatická nacistka Elsa Magerová a komunista Hans Palme, které vytvářejí protipóly na základě svého politického přesvědčení, z něhož potom vyplývají i jejich další vlastnosti. Elsa připomíná odpudivou mužatku, jež udávala gestapu ostatní obyvatele Potočné, zatímco Palme představuje jakési „svědomí národa“, přesně analyzuje příčiny vzestupu nacismu a jeho kořeny vidí v panské nadřazenosti měšťáků. Řezáč je celkově k Němcům mnohem milosrdnější než k české buržoazii. Mnozí z původních obyvatel městečka poznávají vinu německého živlu a pozastavují se nad vlastní slepotou. Podobná sebereflexe je postavám typu Trnce či Rosmuse naprosto cizí. Tuto skutečnost lze zdůvodnit ideologickým záměrem: socialistická společnost ze své kosmopolitní povahy nevystupuje proti jiným národům, nýbrž potírá všeobecný zlořád, jehož kořeny vidí v měšťácké morálce a kapitalistickém zřízení.

Jestliže postavy představují nedynamické a již hotové typy, nutně dochází také k redukci psychologické analýzy, která by mohla komplikovat jasně rozvržený obraz románové skutečnosti. Od vnitřních stavů a procesů, jak je Řezáč postihoval ve svých psychologických prózách, se přechází k činům a gestům. Nejpříznačněji se tato skutečnost projevuje u Bagára, jenž ve vypjatých okamžicích krouť knoflíkem svého kabátu, při intenzivnějším pohnutí potom často převrací kancelářskou židli.

Vizuální zachycení prožitků supluje psychologickou introspekci podobně jako ve Slepé uličce. V Nástupu s tímto prostředkem pracuje až divadelně: „*Bagár se rozhlédl po bledých tvářích kolem sebe a uvědomil si, že zatíná pěsti, až se mu nehty vrývají do dlaní. Zamnul si ruce, zastyděl se za tento pohyb, který za jiných okolností vyjadřuje uspokojení, uchopil v rozpacích knoflík na kabátě a začal jím kroutit.*“¹⁹⁸ Jak je vidět, Bagár působí na pozadí své hrdinské minulosti všedně, ve věcech lásky je nejistý, má sklony k sebeobviňování a často jedná rozpačitě. Jeho osoba je syntézou statečnosti a všednosti, což mělo mít zjevně didaktický podtext. Jako by chtěl Řezáč zdůraznit, že skuteční hrdinové nejsou plakátoví svalovci, ale obyčejní lidé, jejichž pravé místo je v komunistické straně. Bagár se také stává nejvděčnějším objektem pro rozvíjení vnitřních monologů, jejich tematika je však značně stereotypní: většinou se jedná o vzpomínky na občanskou válku ve Španělsku, jež se mu vyjevují ve vypjatých okamžicích.

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 306.

Psychologizace negativních figur je o něco nápaditější, neboť pracuje s jejich záludností a nevypočitatelností. I zde se nejvýrazněji uplatňuje gestika a mimika, leč o něco rafinovaněji, neboť záporným typům je vlastní přetvářka, jak to předvádí například Trnec při seznamování s českými textiláky, o jejichž pomoc ve skutečnosti nestojí: „*Trnec neomylně zamířil k Dejmkovi, napřahuje obě ruce k stisku. Obličej mu zářil srdečností. Setkal se se zkoumavým pohledem Dejmkových bleděmodrých očí, ale neotřeseně mu sevřel pravici, jako by se potkával se starým přítelem po dlouhém odloučení. Mluvil horlivě naplno rozeznělým měkkým barytonem.*“¹⁹⁹ Tyto „triky“ však většinou mají pouze ilustrativní charakter, slouží výhradně ke zdůraznění vadných vlastností, ale z hlediska dějového jsou nefunkční, neboť kladní hrdinové citlivě rozlišují pravý stav věcí.

V kontextu předchozí Řezáčovy tvorby se nejvýraznější společenská typizace postav projevuje ve *Slepé uličce*. Její hrdinové jsou však nevypočitatelné individuality, jejichž životy neovlivňuje jen třídní příslušnost a politická orientace, ale i individuální dispozice. V obou knihách se proměňuje i hodnotové hledisko vypravěče, který na tytéž ideje nahlíží různě: Jindra Pour ze *Slepé uličky* je zachycen jako stroj na revoluci, odlidštěný kazatel tvrdé konfrontace, blouznivec marxistické věrouky: „*Lenin, Marx, Bucharin a Liebknecht promlouvali Pourovými slovy.*“²⁰⁰ Bagárova teoretická základna je stejná („*Četba mu popletla hlavu...*“²⁰¹), jenže v poválečné perspektivě vzbuzuje jeho intelektuální výbava ty nejlepší konotace.

„Dobro“ a „zlo“ jako výraz ideologické polarizace světa

V *Nástupu* jsou veškeré události řízeny pevným hodnotovým řádem, jehož dominantním principem je boj „dobra“ a „zla“, vyplývající z ideologické polarizace světa. Opozice komunista a kapitalista se zrcadlí nejen ve vlastnostech postav, ale i zjevným porovnáváním dvou protikladných životních filozofií, z nichž jedna působí jako spásonosná idea budoucnosti, druhá jako skomírající, leč stále nebezpečný zlořád. Jelikož má *Nástup* své konkrétní historické zakotvení, přenáší se ideologická schémata i do interpretace dějinných událostí. Za jediného vítěze nad fašismem je považována Rudá armáda, konkrétně Stalin, zatímco západní vojáci jsou obviňováni z plenění a drancování země. Sověti působí jako čistí a moudří zasloužilci, a když se na společné zahradní slavnosti jeden z Čechů opije, ostatní jej napomínají: „*Styd' se, mizero, říkali mu. Nevidíš,*

¹⁹⁹ Tamtéž, str. 185.

²⁰⁰ ŘEZÁČ. *Slepá ulička*, str. 120.

²⁰¹ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 12.

*jaké máme hosty? Jestlipak někdo z nich takhle huláká. Hned buď zticha, nebo tě odtud vyneseme.*²⁰²

Oslava prostých bojovníků byla běžná ještě před únorem 1948, stačí zmínit Holanovy *Rudoarmějce* (1947), jenže v *Nástupu* a dalších budovatelských románech 50. let navíc bývají Sověti stavěni do kontrastu s Američany a Brity. Tím je zdůrazněn střet civilizací kapitalismu a komunismu, jak je to explicitně řečeno například v Sedláčkově *Luisianě*: „*Na jedné straně úplná svoboda, radost, smích a nová přátelství mezi osvobozenými a osvoboditeli. Na druhé straně žvýkáci guma, podnapilí žoldnéři v jeepech, zaťaté pěsti našich lidí a pochybné kouzlo čokolády.*“²⁰³

Vyhrocená realita studené války, jak ji rétoricky zdůrazňuje i Řezáč, však nebyla bezprostředně po osvobození historickou skutečností, proto můžeme mluvit o záměrné reinterpretaci historie s cílem aktualizovat ji k přítomnosti. Stejně tak jsou členové národních socialistů a sociálních demokratů zachyceni jako nepřátelé míru a spolupráce, čímž *Nástup* zjevně naráží na spory v Národní frontě, které se ostřeji projevovaly až v dalších letech. Ani fráze o „nacionalistických úchylných“ ve straně nezapadají do kontextu pokvětnových dní. Mohli bychom podrobně sledovat, jak Řezáč aktualizuje historickou skutečnost myšlením poúnorové propagandy, avšak chceme pouze zdůraznit, jak nadřazenou a všudypřítomnou složku vytváří ideologická rovina díla.

Z prostorového hlediska působí Potočná jako zcela specifické místo, ale v rovině ideového střetu je „*znásobená tolikrát, kolik je v pohraničí měst a vesnic*“²⁰⁴. Univerzalismus mikroprostoru prostupuje i další budovatelské romány. Boj s fašismem je chápán jako první stupeň boje s celou buržoazií: „*Dorážíme německý fašismus, bereme mu pod nohama půdu k novému nástupu a zároveň zasazujeme smrtelnou ránu vlastní buržoasii*“²⁰⁵. Komunisté v Potočné potom vytvářejí jednu velkou rodinu, stejně jako komunisté v celé zemi. Ostatně už při setkávání osob vyházejí najevo neuvěřitelné „náhody“: Bagár spolupracoval s Galčíkem již za dělnických stávek, Galčík poznal v komunistickém odboji zesnulého Trncova bratra, Bagár si jako španělský interbrigadista pamatuje Palmeho syna, poštovní úřednice Rosová a Bagár se již před válkou seznámili na jakési stranické konferenci. Takováto konstelace vztahů ukazuje na kontinuitu a soudržnost všech složek „zdravého“ jádra. Záporné figury se také dobře znají z dřívějšíka, většinou ze

²⁰² Tamtéž, str. 257.

²⁰³ SEDLÁČEK. *Luisiana se probouzí*, str. 338.

²⁰⁴ ŘEZÁČ. *Nástup*, 461-2.

²⁰⁵ Tamtéž, str. 24.

západní emigrace či z vyšších společenských kruhů. Nepanuje však mezi nimi smír a shoda, naopak se projevuje řevnivost a nevraživost, čímž postupně dochází k atomizaci těchto sil.

Kolektivismus jako jedna z nosných myšlenek socialistické věrouky vytváří důležitou ideovou složku díla. Už jsme řekli, že budovatelský román přenesl život z domů a bytů do ulic a úřadoven. Tím je zdůrazněna kolektivní dimenze lidské existence a společenský dopad lidských činů, jejichž vrcholnou determinantou se stává stranická disciplína, jak to vyjevuje hned v úvodu Galčík, když odpovídá na Bagárův dotaz, týkající se jeho dalšího působení: „*Co je to za otázku? řekl Galčík. Jak to mohu vědět? Půjdu tam, kam mě pošle strana. Řekne, zůstaneš tady, zůstanu. Řekne jdi jinam, půjdu.*“²⁰⁶

Postavy se tak do značné míry stávají loutkami, které postrádají osobní vůli, což se projevuje i v emocionální sféře. Nejpatetičtější chvíle jsou spojeny s komunistickou ideologií jako nejvyšší mírou všech věcí. Vyniká to například ve scéně, kde poštministr Brendl vyjevuje své prozření nad Komunistickým manifestem, načež nastává „posvátný“ okamžik ticha poté, co je Bagárem a Zdenou přijat za soudruha: „*Mlčeli všichni tři. Přítal citu je hnál k sobě, bylo to příliš silné, bloudili očima po krajině kolem sebe. Zdena cítila, jak jí vlhnou oči. Bagára svrbělo ve špičce nosu, Brendl si sňal brýle a horlivě je čistil velkým modrým kapesníkem.*“²⁰⁷

Stranictví jako výraz nejvyššího lidství je zachyceno i v dalších budovatelských románech. Tato norma byla nedílnou součástí „revoluční romantiky“ počátku 50. let a vygenerovala se z archetypu mravní převahy komunistického ideálu. Lze to ilustrovat na Sedláčkově *Luisianě*: První vydání z roku 1952 vykresluje situaci, kdy se za nelíčeného úžasu přihlížejících komunisté dobrovolně hlásí k práci na ohroženém úseku dolu: „*Špendlík by bylo slyšet upadnout. Muži stáli jako sochy. Leckterá čelist povystoupila, sval se napjal, hrdlo vyschlo. Kamenné obličej se nepohnuly. Ženy venku podléhaly pohnutí. Některá ze slabších vzlykla. Asi čtyři tiše zaslzely. Dělník, který již vycházel, se vhoupl zpět do šatny.*“²⁰⁸ Přerpracované vydání z roku 1963 tuto pasáž vypouští, avšak obdobné patetizování stranickosti se vyžilo již před polovinou 50. let. Řezáč se ke korekci svých prací nedostal, chtěli jsme však zdůraznit, jak jeho budovatelská poetika zapadala do dobových schémat.

²⁰⁶ Tamtéž, str. 23.

²⁰⁷ Tamtéž, str. 420.

²⁰⁸ SEDLÁČEK. *Luisiana se probouzí*, str. 301.

Z ideologického hlediska je v *Nástupu* nahlížen i „starý“ a „nový“ svět. Minulost působí jako doba „temna“, útlaku a bezpráví. Za vrchol zla je považována právě skončená válka, ale postavy se ve vzpomínkách častěji vracejí k první republice, v níž „*starosty dělali ze sedláků a ti si na našince dovedli jen otvírat hubu*“²⁰⁹ Hovoříme-li o způsobu, jakým se Řezáč v *Nástupu* vrací k onomu „starému světu“, musíme se vrátit k atmosféře *Slepé uličky*, která je právě do onoho „temného“ období situována. Připomeňme si, že *Slepá ulička* znázorňuje všeobecnou krizi lidských osudů, hodnot i společenského řádu na počátku 30. let, což se shoduje s vnímáním tohoto období v *Nástupu*. Co však *Slepé uličce* oproti *Nástupu* schází, jsou ideologická měřítká, skrze něž by byli posuzováni lidé, věci i skutky.

„Lidovost“ formy

Jestliže na dosavadní výklad vztáhneme zásady socialistického realismu, mluvili jsme již o *stranickosti*, *pravdivosti* a *typizaci*. Pohybovali jsme se tedy převážně v ideologické rovině díla. Poslední z hlavních tezí – *lidovost* – budeme aplikovat zejména na formální stránku. Jak jsme řekli, „nové umění“ se mělo stát záležitostí pro nejširší vrstvy, což již v létě 1945 prorokoval Zdeněk Nejedlý: „*Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jak jsme ji měli kdysi v době obrození. Potřebujeme kulturu, která bude mluvit k milionům a ne k určité malé skupině lidí. Potřebujeme kulturu, která by sjednocovala národ a ne rozbíjela jej v kulturní kasty.*“²¹⁰ Toto pojetí tedy vyžadovalo odpoutat se od postupů moderního románu a vrátit se ke kořenům národního písemnictví, k realismu 19. století.

Řezáčovu snahu o jednoduchost prozrazuje celá syžetová výstavba *Nástupu*. Na rozdíl od experimentů v *Rozhraní*, kde se prolínají dvě dějová pásma a kde se pracuje s rámcovou kompozicí některých kapitol, v *Nástupu* se chronologicky rozvíjí jednolitý příběh vyprávěný v třetí osobě. Děj ubíhá nezadržitelně kupředu, je prost vedlejších epizod a retrospektivních návratů k příčinám a důsledkům událostí. Radko Pytlík ve své studii²¹¹ dokonce mluví o podřízení syžetu fabuli, neboť Řezáč dosazuje příběh do předem daného dějinného schématu.

Zvláštní je v *Nástupu* časové rozvržení zobrazovaných událostí. Téměř třetina knihy, dvanáct kapitol z třiceti osmi, zachycuje první dva dny v Potočné, teprve od

²⁰⁹ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 189.

²¹⁰ NEJEDLÝ. *Za kulturu lidovou a národní*, str. 41.

²¹¹ Srov. PYTLÍK. *Historismus v Řezáčově Nástupu*, str. 139-140.

poloviny románu se místo začíná zalidňovat novými osadníky, zpomaluje se dějová dynamika a dochází k časovým skokům. V tomto momentě se také rozcházejí cesty všech čtyř hlavních aktérů, přičemž každý odchází za svým úkolem, ať už do textilky, hotelu, autodílny či na národní výbor. Obdobné časové rozložení není v rámci budovatelského románu obvyklé. Ať už díla zobrazují události v řádu dní (*Luisiana se probouzí*), měsíců (*Šlo o elektrárnu, Traktor*) či let (*Cesta otevřená, Dívčí pole*), zachovávají určitou chronologickou vyváženost. To dosvědčuje, že Řezáčův *Nástup* není klasickou budovatelskou kronikou, ale víceúrovňovým textem, jehož časová osnova je podřízena dějové atraktivitě.

Zvláštnosti vykazuje *Nástup* i v evokaci předmětného světa. Jestliže jsme výše mluvili o střetu dvou prostředí a s nimi spojených ideologických koncepcí, promítá se tato skutečnost i do konstruování prostoru. Celkový záběr realistické popisnosti se značně redukuje na svět negativních postav. Dochází k přímému spojování vlastností jedinců s povahou věcí. První setkání s přepychem obytných částí textilky zanechává ostatní chladnými, zatímco Trnec se přímo dychtivě kochá honosností, již bude správcovat („*Nadýchl se vůně rozlehlého majetku a už ten první doušek mu dal jistotu*“²¹²) Popisy aristokratické zámožnosti a povrchnosti se potom cyklicky vrací s prostředím spikleneckých schůzek Trnce a Rosmuse: „*Dvě očepečkové Němky je vítali u dveří, na bílé prostřené tabuli se třpytilo stříbro a broušené sklo, zalévané světlem z mohutného barokního lustru.*“²¹³ Jinde jsou detailněji popisovány reálie, na jejichž základě se rozvíjejí ideologické úvahy. Tak je v prostředí bývalého tajemníka Tietzeho neustále věnována pozornost Schopenhauerově podobizně na stěně, aby v zápětí Bagár varoval před zkázonosnou filozofií individualismu. Zmiňovaná teze o vytlačení dějů budovatelských románů do otevřených prostor tedy v *Nástupu* platí jen částečně, a to ve světě kladných postav. V případě negativních figur slouží zhmotnění skutečností jejich intimního prostředí jako charakterové zrcadlo pokřivených povah.

Naproti tomu Bagár se jako předseda správní komise nejčastěji pohybuje v ulicích, výjimečně v úřadě, kde přijímá nově příchozí usedlíky. Sám odmítá přestěhovat se do honosné vily, kde sídlilo německé vedení městečka, a ve své kanceláři tráví i noci. Tento prostor je načrtnut pouze v nejnútnejších obrysech. Například 18. kapitola, jež se z větší části odehrává v Bagárově úřadovně, kam přichází zájemce o půdu Vincenc Postava, se o

²¹² ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 67.

²¹³ Tamtéž, str. 448.

tomto místě zmiňuje pouze jako o „malé, nábytkem přeplněné kanceláři“²¹⁴. Celá kapitola založená na dialogu jako by byla vytržena z prostoru. Nejinak je tomu v otevřeném prostředí, kde jsou naznačeny základní kontury hmotných věcí, ale veškerý záběr je omezen na interakci postav.

Výjimkou z tohoto pravidla jsou lyrické pasáže, jež zahajují některé z kapitol. Příznačně dochází k této lyrizaci prostředí až se zpomalením děje v druhé polovině knihy. Popisy přírody evokují pocity idyly, smíru a rovnováhy. Jako by líčily pokojné soužití lidí a věcí, podobají se utopii, k níž budovatelský román ve své podstatě směřuje: „*Udělal se nečekaně pěkný den a slunce hrálo, jako by se v něm probudila letní bujarost a síla. Provlhlá země se prudce rozvoněla a od zdi Postavova stavení, k níž přistavili stůl se soupisnými archy, dýchalo teplem. Slepice se procházely po trávníku, zdvíhaly hlavy a dívaly se mžouravě do rozsvícené oblohy, jako by nevěřily té pohodě a kráse po tolika deštivých dnech, kdy postávaly pod stříškou kůlny. Kuropěly a pokvokávaly spokojeně. Mír a lahoda, v žilách lenivěla krev sladkou touhou odevzdat se nečinně laskavosti a něže podzimního odpoledne.*“²¹⁵ Touha po nezkaženém člověku a řádu elementárních hodnot odkazuje k literární tradici venkovské idyly, jak ji zachycuje Němcové *Babička* (1855) a Holečkovi *Naši* (1898-1930). V *Nástupu* tento idylický smír narušují škůdci z řad buržoazie, což opět podtrhuje polaritu světa a jeho „pohádkovost“, založenou na střetu „dobra“ a „zla“

Budeme-li zkoumat prostorový záběr v kontextu Řezáčovy předchozí tvorby, musíme v první řadě svou pozornost obrátit opět ke *Slepé uličce*, kde nalezneme zjevné analogie s *Nástupem*. V obou dílech je totiž evokace předmětného světa imanentně spojena se zápornými typy. Gromusové i Rosmusové si libují v přepychu a studeném luxusu, připoutanost k věcem je odcizuje druhým lidem. Tato skutečnost se částečně projevuje i v *Černém Světě* a *Svědčovi*, nicméně v psychologických románech je „úpadkovost“ měšťanské vrstvy zmírněna už tím, že není konstruována na půdorysu kontrastu mezi dvěma společenskými množinami.

Prostorová úsečnost *Nástupu* je dána i absencí objektu, který by usměrňoval a soustřeďoval síly pozitivního vývoje. Prakticky všechny budovatelské romány takový topos obsahují, zpravidla se jedná o továrnu, důl či stavbu, jež zpředměťňuje „nový mýtus“. Tento prvek vyplývá ze základní charakteristiky budovatelského románu, který „*názorně osvětloval funkci, již v řízení socialistického podniku sehrává komunistický a*

²¹⁴ Tamtéž, str. 188.

²¹⁵ Tamtéž, str. 390.

odborářský výbor, postuloval lán jako efektivnější náhradu konkurence, vysvětloval socialistickou soutěž (...) jako nový pobídkový mechanismus namísto odstraněné hrozby nezaměstnanosti.“²¹⁶

V *Nástupu* sice hraje jistou roli textilka, ale o jejím fungování nevíme zhola nic krom toho, že Trnec se jako její správce nezákonně obohacuje a že protěžuje německé dělníky na úkor Čechů. Komunisté sice bojují za znárodnění podniku, přestože se podle zákona do znárodněné sféry nespádá, ale normami, plány ani výkazy se román nezabývá. Ani s poetizací strojů a výrobních mechanismů, jaká se objevuje u Bernáškové, Sedláčka nebo Otčenáška, *Nástup* nepracuje. Proměna stroje v novou kvalitu je konstatována pouze v řeči postav („*Stroj je jako člověk. Nedbej o něho a zakrátko se pokazí.*“²¹⁷), ale i to stačí, abychom si uvědomili odlišnost, s jakou je továrna nazírána ve *Slepé uličce*, kde expresionistické vize činí z objektu vysloveně negativní a odpor vzbuzující jev.

Celkově lze konstatovat, že Řezáč oproti předchozím románům zjednodušuje všechny prvky kompoziční výstavby a dává vyniknout ideovému střetu jako ústřednímu tématu. Zápas dvou sil je potom projektován jednak do dialogů, jednak do akčních scén. Obě složky mají protichůdnou funkci a vzájemně se vyvažují. Zatímco dialogičnost brzdí děj, vyjevuje „metafyzický“ rozměr rozepře a snaží se o výchovu čtenáře, akčnost žene děj kupředu, ukazuje „fyzický“ střet, oslovuje primární očekávání lidového recipienta a soustředí se na emocionální prožitek.

Výrazné využití dramatických postupů se objevilo již ve *Slepé uličce*, ovšem v *Nástupu* se s nimi pracuje mnohem intenzivněji. V souvislosti s postavami jsme se zmínili o „psychologii gest“, dalším dominantním rysem jsou dialogy. Jestliže Řezáč z velké části rezignuje na zobrazování předmětů vnějšího světa, vyplňují většinu kapitol rozhovory postav. Ty spolu s hereckými projevy hrdinů vytvářejí dojem divadelního projevu. Demonstrovat to můžeme na jedné stránce knihy, z níž vyjmeme přímou řeč, a necháme tak vyniknout vizuálnímu rozměru děje: „*Bagár vyzval Tietzeho, aby usedl, posadil se proti němu a nabídl mu cigaretu. Tietze zaváhal, ale pak se naklonil nad tabatěrku a zalovil v ní roztřesenými prsty. (...) / Bagár mu přidržel hořící zápalku a řekl: (...) / Tietze na něho rychle pohlédl a pak sklopil víčka a vypouštěl pomalu hluboký vdech cigaretového dýmu. (...) / Trnec za jeho zády pokročil a pozdvihl samopal, naznačuje posuňkem, co má v úmyslu. Bagár ho zarazil pohledem. (...) / Odvrátil se znechuceně, šel*

²¹⁶ JANÁČEK. *Na frontách práce a víry*, str. 356.

²¹⁷ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 233.

k oknu a odhrnul zprudka záclonu.“²¹⁸ Vypravěč tedy ustupuje do pozadí a dává prostor postavám a jejím činům.

Velká část dialogů má potom čistě didaktický charakter, slouží pouze k utvrzení již platné teze a k jejímu ozřejmění čtenáři. Nejčastěji tyto statické rozhovory zdůvodňují spravedlnost odsunu, dějinnou pravdivost komunistické myšlenky a aktuální politickou situaci, jak se to projevuje v promluvě Bagára se Zdenou:

- *Bála jsem se, že se vám zalíbí ta vila. (...)*
- *O tu se uchází doktor Markov, řekl. Chtěl by z ní udělat soukromé sanatorium.*
- *To není možné, řekla. Něco takového přece nemůžeme připustit.*
- *Mnohým lidem se to nebude zdát tak hrozné, řekl.*
- *Ale vždyť je to nesmysl, rozhorlila se. Copak něco takového můžeme připustit právě tady v pohraničí? (...) Strana přece nemůže něco takového dovolit.*
- *Naše jistě ne, řekl Bagár, ale co ti druzí?*
- *Jsou s námi v Národní frontě a podepsali Košický program. Musí ho plnit právě tak jako my.*
- *Jde o to, jestli to myslili doopravdy.*
- *Ale vždyť to přece slíbili!*
- *Jak to, že my dva se tady hádáme, řekl Bagár, když spolu souhlasíme?*²¹⁹

Jak je vidět z ukázky, zdánlivý názorový střet slouží pouze k rozvinutí společného názoru, zdůrazňuje, na čí straně je „pravda“.

Sovětské vojáky v *Nástupu* vytvářejí jednu z figur antického dramatu: v zdánlivě neřešitelných situacích působí jako *deus ex machina*. Hned na počátku knihy přijíždějí ve chvíli, kdy se čtveřice ocitá v textilce pod těžkou palbou Němců, v polovině románu zachraňují postřeleného Bohouše Klínka, který byl přepaden při transportu nebezpečné nacistky Elsy Magerové, a konečně v závěru jsou to také oni, kdo zajistí odsun Němců z Oudolíčka.

V kontaktu s populárními žánry

Mají-li tezovité dialogy čistě didaktickou funkci, jejich pravým opakem jsou dějové části plné zvratů, přestřelek a honiček. V těchto momentech Řezáč zcela zřejmě využívá postupů populárních žánrů. Sám si byl vědom, jaké požadavky mají na literaturu široké masy, což vyjevuje ústy spisovatele Austa v Rozhraní: „*Jaképak rozpory povah, citů a*

²¹⁸ Tamtéž, str. 48.

²¹⁹ Tamtéž, str. 253-4.

vášní, pan Pecha, procvičený četbou dobrodružných románů, si přeje děj, v němž by to šlo ráz na ráz.“²²⁰ Praktickou schopnost zpracovat dobrodružnou a napínavou látku prokázal již v předválečných detektivkách, které vydával pod pseudonymem R. Nový.

Daniela Hodrová ukázala²²¹, že *Nástup* využívá postupů westernového žánru. Nakolik byla tato souvislost vědomím záměrem a nakolik přirozeně vyplynula z časoprostorového uspořádání a snahy o udržení napětí, lze jen spekulovat. Dojem „westernovosti“ však vzbuzuje již základní dějové rozvržení: čtyři cizinci přijíždějí do zapadlého městečka, načež jsou konfrontováni s jeho obyvateli, jež představují „zlo“. Zdánlivě opuštěné ulice a domy vytvářejí kulisy pro budoucí akci: „*Ulice sledovala jejich cestu vzhůru k poštovnímu úřadu. Záclonky v oknech se zachvívaly a na zahrádkách splývaly postavy zvědavců s kmeny rozkvétajících jabloní. Těch několik lidí, jež vůz zastihl na ulici, začalo ihned někam spěchat. Všichni byli tmaví, jako bys je ukápl tuší na blankytný karton večera.*“²²² Postupně napětí graduje, dochází nejprve k zatčení bývalého starosty Röhliga, potom k přestřelce v opuštěné továrně a zároveň k napadení městského tajemníka Tietzeho. „*To je jako v kovbojce,*“²²³ reflektuje dokonce situaci jeden z hrdinů. Postavy nepřátel jsou načrtnuty pouze několika tahy jako žánroví zlodušci: „*Robustní, odolý, páchnoucí doutníky a koňakem, s řídkým šedivým ježkem na temeni hlavy a dvěma zkříženými jizvami na pravé lici...*“²²⁴

Dynamice děje odpovídá úsečný styl, založený na jednoduchých větách, případně krátkých souvětích: „*Přehraboval se v pytlí se zásobníky. Dvacet. Tolik jsme nefasovali. To buď Antoš nebo Trnec si přidali, když nikdo nekoukal. Ted' se nám hodí- Důkaz pro Trnce, že hrabivost se vyplácí. Nahmatal konzervy. Zapomněli na toho dědku. Když jsme přijeli, kouřilo se u něho z komína. To si jistě vařil večeri. A ted' tam suší hubu.*“²²⁵ Intencím westernového žánru však odpovídá jen první třetina knihy, tedy úvodní dva dny v Potočné. Poté se děj zpomaluje, nicméně i v dalším průběhu knihy se objevují prvky a postupy populární literatury.

Nedlouho po skončené přestřelce dochází k již zmiňovanému postřelení Bohouše Klínka při převozu Elsy Magerové, čímž je vytvořen předpoklad detektivní zápletky. Je pravděpodobné, že pachatelem je někdo z německých obyvatel Potočné, objevuje se

²²⁰ ŘEZÁČ. *Rozhraní II*, str. 153.

²²¹ Srov. HODROVÁ. *Nástup*, str. 78.

²²² ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 43.

²²³ Tamtéž, str. 75.

²²⁴ Tamtéž, str. 83.

²²⁵ Tamtéž, str. 79.

několik podezřelých, ale vyšetřování se nakonec nerozbíhá. K dopadení Elsy Magerové dochází čirou náhodou, když je spatřena v okně jednoho z domů. Její pomocník, pachatel samotného činu, je potom usvědčen až bezděky v *Bitvě*, která je volným pokračováním *Nástupu*. Řezáč tedy detektivní žánr cíleně nerozvíjí, přesto pracuje s tajemstvím, jež projektuje do jednání Němců, kteří se chovají podezřele, znají viníka zločinu, ale pravdu zamlčují. Poslední třetina knihy opět stupňuje napětí: pobíhá noční hon na Němce, kteří se snaží zlikvidovat stáda dobytka, a vyhrocené emoce provázejí i následný odsun.

Z hlediska dějové dynamiky má tedy *Nástup* dva zjevné gradační body, a to ihned v úvodu a poté v samotném závěru. Mezitím sice nechybí okamžiky akce, ale obecně se zvyšuje rétoričnost a hutnost ideologické náplně. K jednoduché polarizaci světa na Čechy a Němce přistupuje politická a morální diferenciaci uvnitř tábora Čechů. Němci se stávají pozadím a „šedou zónou“, která nabývá jasnějších obrysů opět při fyzické konfrontaci.

Další díla velké budovatelské epiky pracují s postupy populárních žánrů mnohem střídměji, otevřenému střetu je zpravidla věnováno pouze několik kapitol. Například v románu *Luisiana se probouzí* dochází k noční vraždě jednoho z komunistických dělníků německým záškodníkem, v *Cestě otevřené* probíhá hon na příslušníky SS ukryté v podzemních šachtách a v *Dívčím poli* je za dramatických okolností objeveno spiklenecké hnízdo reakce. Tyto romány se totiž primárně věnují výstavbě konkrétních podniků, zatímco v *Nástupu* namísto budování probíhá „čistka“ od nacistických agresorů a zároveň ideologický zápas s politickými protivníky. Absenci organizovanosti dosvědčuje i skutečnost, že k založení komunistické buňky v Potočné dochází až v druhé polovině knihy a koordinovanost stranické činnosti je zachycena pouze v krátkých výjevech ze dvou schůzí, na nichž se rozhoduje o osudu továrny na kuličková ložiska a o odsunu Němců. Svou živelností tedy *Nástup* do značné míry vybočuje z norem budovatelské prózy a přibližuje se spontánně vedenému zápasu „dobra“ a „zla“, založenému na ideologické polarizaci světa.

Jásot kritiky a nápady čtenářů

Oficiální kritikou byl *Nástup* přijat s nadšením. Jiří Hájek napsal v Rudém právu, že dílo je „*velkým ideovým a uměleckým vítězstvím naší literatury, které významně posunuje vpřed vývoj naší prosy k mistrovským vzorům sovětského románu*“.²²⁶ Obdobně hodnotil *Nástup* Jan Kristek v Novém životě: „*Řezáč tímto svým románem vytvořil pozoruhodné umělecké dílo, v němž podal sytý a pravdivý obraz naší doby a s úspěchem*

²²⁶ HÁJEK. *Ref. Nástup*. Rudé právo, 24. 6. 1951, str. 5.

typizoval její kladné síly a hrdiny.“²²⁷ Oslavné posudky napsali i Pavel Reiman v Lidových novinách a Jan Štern v Tvorbě. Všichni recenzenti hodnotili dílo především z hlediska „pravdivosti“ dějinného pohybu, řízeného marxistickou dialektikou zápasu dvou tříd. Vyhovovala jim důsledná typizace postav i adorace komunistické strany jako nositelky progresivního historického vývoje, důraz kladli na formativní funkci románu jako aktivního nástroje „posilování a výchovy nových, krásných lidí socialistické epochy“²²⁸.

Výtky byly pouze nesmělé a ztrácely se v záplavě chvály, přesto v nich Řezáč hledal poučení, jak si ukážeme na koncepci *Bitvy*. Reiman upozornil na přemíru přímočaré akčnosti a napínavosti, avšak vzápětí tento postup obhajoval: „Snad se vyskytnou „kritikové“, kteří by mohli Řezáčovi vytýkat romantickou napínavost románového děje. Takovým kritikům by bylo možno odpovědět vtipným výrokem H. Heineho, že v literatuře jsou dovoleny všechny žánry kromě jednoho – nudného“²²⁹ Častější však byly vznášeny připomínky, jež se týkaly úlohy Němců v *Nástupu*. Ti prý neměli být zobrazeni jako nepřátelská masa, nýbrž jako diferenciovaná societa, v níž kromě zřejmých nacistických zločinců žije také proletariát, jehož budoucnost bude spjata s komunistickou stranou, jak ukazuje situace v NDR: „Řezáč jako socialistický spisovatel měl obtížný úkol ukázat, že tomu, co zůstalo zvláště mezi německými dělníky a chudými rolníky demokratického, že právě tomu patří budoucnost“²³⁰ Pouze Jan Štern vznesl drobnou námitku technického rázu, v níž upozornil, že „řadě postav chybí právě to, aby se čtenář mohl podívat do jejich nitra“²³¹. Předpověděl tak úskalí, v němž se ocitne žánr budovatelského románu po sebemenším kulturně-politickém uvolnění, v jehož důsledku se promění estetická měřítko oficiální tvorby.

Nástup si však na rozdíl od ostatních budovatelských románů zachoval svou čtenářskou atraktivitu až do 80. let. Celkem vyšlo 15 knižních vydání, z toho poslední v roce 1985. Naproti tomu další díla tohoto druhu brzy zastarala: *Cesta otevřená* vyšla pouze čtyřikrát, naposledy v roce 1953, Říhova *Dvě jara* dosáhla šesti vydání, poslední v roce 1956, Sedláčkova *Luisiana* vyšla do roku 1953 třikrát, potom se ještě roku 1963 objevilo jedno přepracované vydání, Otčenáškův román *Plným krokem* vyšel pouze dvakrát, v roce 1952 a 1953, Křížovo *Dívčí pole* zaznamenalo tři edice, všechny v 50. letech (1955, 1956, 1959) atd.

²²⁷ KRISTEK. *Ref. Nástup*. Nový život 1951, str. 735.

²²⁸ HÁJEK. *Ref. Nástup*. Rudé právo, 24. 6. 1951 str. 5.

²²⁹ REIMAN. *Ref. Nástup*. Lidové noviny, 10. 6. 1951, str. 4.

²³⁰ ŠTERN. *Ref. Nástup*. Tvorba 1951, str. 460.

²³¹ Tamtéž.

Z tohoto srovnání je zřejmé, že Řezáčův *Nástup* se těšil zcela mimořádné pozornosti. Ta byla dána jak Řezáčovým renomé úspěšného spisovatele předchozí dekády, tak čtenářskou atraktivností díla, neboť, jak jsme se snažili ukázat výše, *Nástup* je daleko více dobrodružstvím „dobra“ a „zla“ než výrobní kronikou socialistického hospodářství.

Na posílení popularity Řezáčova románu se podílelo i Kopeckého ministerstvo informací a osvěty, když 29. března 1952 uspořádalo v Klášterci nad Ohří čtenářskou konferenci věnovanou *Nástupu* a jeho ohlasům. Akce se podle časopisu *Čtenář*²³² zúčastnilo na tisíce lidí, a to jak delegátů vyslaných ze všech okresů republiky, tak běžných čtenářů. Řezáč byl oficiálními řečníky oslavován jako „buditel“ dělného lidu, jehož dílo podněcuje k politické uvědomělosti a zvýšeným pracovním výkonům: „*Tak svazačka JZD v Přezeticích děkuje Václavu Řezáčovi, že píše pro nás, ale také o nás. Vzala si příklad se Zdeny a pracovala tak, že byla navržena na kandidátku strany.*“²³³ Uvědoměli účastníci konference vyzdvihovali v *Nástupu* právě sepětí člověka s KSČ („*Tento úsek se mi líbil proto, že ukazuje svéráznou a chrabrou povahu Galčíka, který, i kdyby mu hrozilo nebezpečí, zůstane tam, kam ho pošle strana, rodná strana všech pracujících.*“²³⁴) a nekompromisní postup proti reakci („*Mně se nejlépe líbil úryvek z 26. kapitoly, kde Bagár pevně a sebevědomě jedná s doktorem Rosmusem, který si myslel, že dostane všechno po německých fabrikantech.*“²³⁵) Je zřejmé, že celá konference měla agitační ráz, proto se příspěvky omezovaly na ideologickou rovinu díla a z ní plynoucí politická hesla.

Publikum dostalo i prostor, aby vyslovalo svá přání a náměty pro další román. Například pionýrský oddíl žádal, aby Řezáč psal o jejich mládežnické organizaci, ženy zase navrhovaly, aby si všímal života dětí, které se po válce v pohraničí narodily, dělníci prosazovali, aby se více zaměřil na poměry v podnicích a továrnách, a další účastníci očekávali, že barvitě vyličí „epochálnost“ únorových dní. Řezáč se snažil těmto požadavkům vyjít vstříc, neboť „lidovost“ pro něj neznamenal pouze jazykovou sdílnost a dějovou atraktivitu, nýbrž i důvěrnost tématu a jeho sepětí se čtenářem. V *Bitvě* se uplatnily snad všechny uvedené motivy, jak si ukážeme v následující kapitole.

²³² Reportáž „*Chceme víc takových knih – Na okraj ústřední čtenářské konference o knize Václava Řezáče *Nástup**“ vyšla ve IV. ročníku *Čtenáře* (1952), str. 163-166.

²³³ *Čtenář*, str. 164.

²³⁴ Tamtéž, str. 166.

²³⁵ Tamtéž.

Exkurs: Dvakrát první den (Povídka z roku 1948 a 18. kapitola Nástupu)

Tento exkurz nebude komparací *Nástupu* s jiným literárním dílem, jak bylo dosud zvykem, nýbrž se zaměří na dva Řezáčovy tematicky totožné texty, na nichž si ukážeme, jak se formovala autorova poetika po únoru 1948. Již v létě 1948 vznikla zmiňovaná povídka *První den*, jejíž upravená verze se stala součástí *Nástupu*, který vyšel na jaře 1951. O srovnání těchto próz se v hrubých rysech pokusil už Jiří Opelík²³⁶, přičemž se zaměřil na motivy, které se v obou textech shodují, respektive doznávají určitý významový posun. My si budeme všimnat nejen styčných bodů, ale i odlišností, v nichž lze nalézt určitý klíč k proměně Řezáčovy metody.

Úvodní motiv obou textů je stejný: do Potočné přijíždí člověk, který má zájem usadit se s rodinou v některém z domků po odsunutých Němcích, navštěvuje proto předsedu Bagára v kanceláři, aby dojednal podrobnosti. Podstatná změna je však v postavě příchozího. Zatímco v *Prvním dnu* jde o pražského dlaždiče Tesku, který se o možnostech života v pohraničí doslechl kdesi v tramvaji, v *Nástupu* se jedná o deputátníka Postavu, jenž před válkou v Potočné pracoval na Rosmusových statcích. Postava tedy přichází na místo, kde kdysi působil jako podruh a v nových podmínkách dostává možnost předvést, jak se chopí práce na vlastním hospodářství. Teska se v pohraničí ocitl spíše náhodou, nejprve zakotvil v Kadani a poté, co zjistil, že jeho dcera dostala z nezdravého prostředí vyrážku, rozhodne se přesunout do hor.

Tesku tedy ženou ryze osobní důvody, kdežto Postavu bezvýchodnost jeho sociálního postavení, neboť pole i s chalupou by jako bývalý deputátník nedostal jinde než v pohraničí. Navíc Postava zdůrazňuje, že již za první republiky snil svůj sen chudého člověka o kousku půdy: „*Po každý, když jsem tady jezdil kolem s dřívím na nádraží, vykládal Postava, rozmachuje se vyhaslou dýmkou a trouse kolem sebe popel, po každý jsem si říkal, že tady bych chtěl jednou hospodařit.*“²³⁷

V *Nástupu* je Postava důsledně typizován jako bývalý bezzemek. Takřka všechny jeho monology se obracejí zpět do doby, kdy musel snášet útlak statkářů. Zdlouhavě vzpomíná, jaká zažil příkoří, jak tvrdě dřel na cizím, a přesto trpěl i s rodinou hladu. Teska na někdejší postavení nestýská, neustále hledí do budoucnosti, možnosti samostatně hospodařit využívá proto, že za mlada pomáhal matce při práci u sedláka, takže má určité zkušenosti.

²³⁶ Srov. OPELÍK. *Proměny Řezáčovy metody*, str. 1-22.

²³⁷ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 195.

Zřejmé odlišnosti jsou i ve fyzickém zjevu, který rezonuje se sociální zakotveností postav. Teska je hřmotný a jednoduchý muž: „*Dvacet sedm let, stoosmdesát pět centimetrů, dvaadevadesát kilo, šije vypečená do hněda, kaštanové vlasy vyžíhané sluncem do světlých odstínů, těžké ruce, bezradné ve chvílích klidu, pomalé myšlenky, docházející však až na konec začaté niti. Z práce kamenem rostou kamenní lidé.*“²³⁸ Na první pohled není oním aktivním hrdinou a tvůrcem nového řádu, jakého postuluje teorie socialistického realismu. Naproti tomu Postava působí archaicky, ale tvrdě a bojovně: „*Pod ostrým bojovným nosem mu skrýval ústa zplihlý vybledlý knír a odrážel se výrazně od vrásčité opálené tváře. Na vestě, dopjaté tak vysoko, že sotva dopřávala místa ohmatanému uzlu černé, ke straně klouzající kravaty, se mu blýskal nad pasem zažloutlý, kdysi snad postříbřený hodinový řetízek. V ústech svíral zčernalou dýmku, po jejímž víčku zbyl jen obrouček kolem ústní hlavičky. Modré oči, jakoby vylouhované světlem, hleděly neústupně.*“²³⁹ Dokáže reflektovat svou někdejší situaci, odnést si z ní poučení o společenské nerovnosti a zároveň o tom poučovat druhé. Jeho figura dotváří škálu typů v celkové koncepci *Nástupu*: vedle dělníků textilky je Postava hlavním pilířem hospodářské obnovy obce, jak evokuje už jeho jméno.

Změna se projevuje i ve stanovisku samotného Bagára. Ten na první pohled pociťuje náklonnost k Postavovi („*Přitahovaly ho jeho poctivé nebojácné oči a zbrázděná tvář, připomínající kámen, vydaný všem změnám počasí, kdyby ovšem kámen ožil a vydával svým vzhledem svědectví o svém nitru*“²⁴⁰), zatímco Tesku zpočátku odbude tvrzením, že dlaždiče v Potočné nepotřebují. Zlom nastává, až když se Teska zeptá Bagára, zda je komunista, a na jeho přikývnutí kontruje: „*Já to říkám proto, že byste se jako komunista neměl vysmívat dělnímu člověku.*“²⁴¹ Bagár se zastydí a omluví se, načež již usmířeně debatují o Teskově dalším osudu. Otázku, zda je Bagár komunista, vznáší i Postava, ale v *Nástupu* pouze stvrzuje a priori předpokládanou pravdu, že každý kladný a tvůrčí hrdina musí být komunistou.

Další fáze povídky, respektive kapitoly přivádí Bagára i příchozího do Oudolíčka, zemědělské osady patřící k Potočné, kde pokračuje jejich rozprava. Zjevné odlišnosti se projevují již v modelování předmětného světa. V povídce *První den* jsme od vstupu na ulici obklopeni krajinou, jejíž popisy prostupují dialogy i řeč vypravěče. Můžeme přesně

²³⁸ ŘEZÁČ. *Tváří tvář*, str. 167-8.

²³⁹ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 187.

²⁴⁰ Tamtéž, str. 188.

²⁴¹ ŘEZÁČ. *Tváří v tvář*, str. 169.

mapovat terén, kterým se oba aktéři ubírají: „*Tady se údolí začalo zužovat, ačkoliv bylo stále ještě dosti široké, aby pojalo do svého klína říčku, silnici i dvě řady domků po jejích stranách. Potočná tu bzučela hlučnou píseň na hřebeni splavu, přes který padala do hlubokého náhonu. Třípatrová bílá textilka pyšně shlížela na stádo přízemních pomocných budov. Cesta zahýbala vzhůru, vzduch nabyl na ostrosti a zprůzračněl.*“²⁴² V *Nástupu* vyplňuje cestu řeč vypravěče, který se zmiňuje o kvalitě půdy a situovanosti Oudolíčka, až se Bagár s Postavou ocitají na místě, kde je zdůrazněna jediná prostorová dominanta: „*Zastavili se na silnici pod posledním horským svahek.*“²⁴³ Kapitola v *Nástupu* tedy do značné míry rezignuje na kresbu prostoru, těžiště je přeneseno na dialogy a ojedinělé vstupy vypravěče, které osvětlují základní místní souvislosti, což souvisí s celkovou dramatickou sevřeností a přímočarostí Řezáčova románu.

V pojetí Oudolíčka dochází také k významotvornému posunu. Zatímco v *Prvním dnu* je toto místo charakterizováno jako zemědělsky nehostinný kout („*Tady je sedlačení špatná vyžírka. (...) Brambory, řídké žito, oves jako psí chlupy, jiného ti země nedá.*“²⁴⁴), v *Nástupu* je jeho úrodnost srovnávána s rovinami („*Tady se jen s malými změnami nebo vůbec bez nich dalo hospodařit tak, jako kdekoliv ve vnitrozemí.*“²⁴⁵) Významový posun odpovídá intencím budovatelského románu: zobecnit místní poměry a vztáhnout je na celou republiku, aby bylo jasné, že budoucnost v zemědělství už nebude patřit statkářům, nýbrž dělníkům, kteří obdělávají půdu vlastníma rukama. Objevuje se tedy příslib šťastného věku, který v povídce chybí.

Zbytek kapitoly v *Nástupu* je omezen na dialog, v jehož závěru Postava přijímá přidělený statek. V *Prvním dnu* navíc Teska s Bagárem scházejí do opuštěného německého příbytku, kde prohlížíjí zničený interiér:

„*Pár sešlapaných a dřavých ženských střevíců ležel na nenalakované selské židli, barvotiskové obrázky svatých a veselé lovecké společnosti (...) pohodil kdosi na pohovku zbavenou potahové látky. Skříňové dveře visely opile, vyrvány z pantů, a na lavici vedle nově vyhlížejících a nepoškozených kuchyňských kamen utkvělo dýnko kamenného hrnku, jehož vršek někdo urazil. Jan Teska zdvihl ulomenou nohu jedné z židlí a šťouchl do dýnka, pokoušeje se shodit je na zem. Nepohnulo se, lpělo na svém místě, přilepené k dřevu lavice záhadnými plesnivými zbytky, které jím prosákly. Na prázdném stole neuvěřitelně spočíval*

²⁴² Tamtéž, str. 170.

²⁴³ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 195.

²⁴⁴ ŘEZÁČ. *Tváří v tvář*, str. 170.

²⁴⁵ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 195.

tvrdý černý klobouk starodávného tvaru, s širokými, vysoko zdviženými okraji. Připomínal vesnickou neděli, poslední chvíli před odchodem do kostela. Jan Teska se prudce odvrátil od tohoto pohledu.

Ani v ostatních místnostech, a byly ještě dvě dole a jedna v podstřeší, nečekala lepší podívaná. Rozvrácené postele, vypáčené, vrávoravé skříně, vykuchané slamníky a sláma navršená na podlahách, rozervané zbytky obnošeného šatstva, papír a papír, podstavec šicího stroje, hlavu někdo odnesl, válce na paličkování krajek, připomínající starodávné rukávnický, a stolky na vysokých štíhlých nohách, jež mohly posloužit jako květinové stojany.²⁴⁶

Obširná citace zdaleka nevyčerpává celou pochmurnou scénérii, která je rozvedena na více než dvou stranách. Na první pohled však pochopíme, proč Řezáč tyto reálie z 18. kapitoly *Nástupu* vyřadil. Zpustošený dům, jenž nese stopy bývalých majitelů a evokuje pocity úzkosti a cizoty, se neslučuje s vizí počátku „šťastného věku“. Idyličnost *Nástupu* tkví právě v nenarušenosti lidských povah, které utváří harmonii s řádem věcí. Poetika „temnoty“ z *Prvního dne* odkazuje ještě k *Černému světlu* a *Svědskovi*, kde deformovanost vnějšího světa souvisela s bezvýchodnou životní situací hrdinů.

První den je obohacen i o jistou míru psychologismu. Teska uhaduje Bagára a přemýšlí o jeho skutečných záměrech: „*Teska stoupal za rychle vykračujícím Bagárem a zápasil s podezřením. Vem si ho, čerta šedivýho, a vyznej se v něm. Hlavu má jak praporek, hubu červenou a vlasy bílé. Napřed mě div nesežral a teď mu jed jako žamputárovi. Co je v tý polívce za chlup?*“²⁴⁷ Není nastolen onen budovatelský pocit absolutní důvěry mezi postavami, což znemožňuje explicitně je zařadit do jednotného tábora „dobra“, jak se to děje v *Nástupu* s příchodem každé kladné figury. Teskův vnitřní monolog je rozvíjen i dále: přemýšlí, jak si bude na zahradě hrát jeho dcera, jak sklídí na podzim jablka nebo jak si pochutnají na čerstvém mléce. Myšlenky pražského dlaždiče se mnohověstevně rozvíjejí, obracejí se i k věcem profánního světa, k jeho drobným radostem, zatímco Postavova řeč se omezuje na minulá příkoří a na budoucí pracovní odhodlání.

Ze srovnání dvou krátkých textů sice nelze zobecňovat proměny Řezáčovy metody během tří poúnorových let, nicméně je patrné, jak vykristalizovala jeho poetika v přímočarý a pevně sevřený útvar. Autor zbavil postavy náznaků psychologizace, odstranil popisnou statičnost a zcela potlačil chmurné obrazy poválečné zkázy. Namísto toho nechal

²⁴⁶ ŘEZÁČ. *Tváří v tvář*, str. 172-3.

²⁴⁷ Tamtéž, str. 171.

vyniknout harmonickému prostředí, v němž se setkávají jednoznační hrdinové jako tvůrci „nového řádu“.

BITVA (1954)

Řezáčův druhý budovatelský román vyšel již za pozměněné politické a kulturní situace. Po smrti Stalina a Gottwalda na jaře 1953 ztratil systém své nejvyšší „kultovní“ opory. V Československu se projevy uvolnění vyskytovaly od konce roku 1953²⁴⁸, veřejným míněním však již předtím otřásla měnová reforma z 30. května 1953, v mezinárodním kontextu zpochybnila stabilitu bloku nepokoje v NDR a v Polsku, v SSSR se zase objevily první náznaky kritiky „kultu osobnosti“ a prosazování principů „kolektivního vedení“. V létě 1953 vyšel z Moskvy impuls, aby i „satelitní“ státy přikročily k revizi dosavadní politické linie. V oblasti kulturní politiky byl tzv. Nový kurs vyhlášen Václavem Kopeckým na zasedání ÚV KSČ v prosinci 1953. Základní teze Kopeckého projevu požadovaly opuštění dogmatismu v umění, návrat k estetickým hodnotám tvorby, slovo měla dostat inteligence jako platná složka při budování socialismu a volalo se také po rehabilitaci zábavné četby.²⁴⁹

V literatuře se postupně začaly objevovat snahy zobrazit psychické stavy člověka, individuální prožitky a rozpory. Mezi budovatelskými prózami výrazněji zobrazoval duševní svět postav již Otčenáškův román *Plným krokem* (1952), který se sice nevymanil ze schematického vidění světa, ale komunistickou věrouku filtroval skrze niterné prožitky hrdinů, jejich sváry a osobnostní dispozice. Otčenášek si tak vytvořil předpoklady k narušení budovatelských stereotypů.

Jelikož jsme o postavách, kompozici, časoprostoru, historismu, ideologii a dalších prvcích výstavby Řezáčova budovatelského románu hovořili podrobně v kapitole věnované Nástupu, budeme se v kapitole věnované *Bitvě* soustředit na jevy, které doznávají určitých změn a významových posunů. Předznamenejme, že *Bitva* se stala pro literární kritiky uměleckým „problémem“. Legitimní tedy je otázka, zda se Řezáčova tvorba dostala do krize vlivem kulturně-politických změn, v jejichž důsledku se proměnila kritéria hodnocení

²⁴⁸ První náznaky uvolnění se projeví již v polovině roku 1952, a to v souvislosti s odstavením Slánského. Spádem generálního tajemníka ztratil mocenský vliv „ultradogmatický“ kulturní aparát sekretariátu v čele s Gustavem Barešem; namísto toho se plně prosadily konkurenční vládní orgány, reprezentované zejména Kopeckým, Štollem a Tauferem. Ti se potom postavili proti sektářství a žádali jisté uvolnění kulturně-politického kursu. Srov. KNAPÍK, Jiří. *K počátkům „tání“ v české kultuře 1951-1952*, str. 176-191.

²⁴⁹ Srov. KNAPÍK. *V zajetí moci*, zvl. 212-233.

„správného“ literárního díla, či zda *Bitva* zaostávala za *Nástupem* co do umělecké kvality a čtenářské atraktivity.

Dějiny jako mohutný obraz třídního boje

Bitva vyšla knižně v roce 1954. Původně měla chronologicky navazovat na závěr *Nástupu*, tedy na podzim roku 1945, kdy se Bagár s Galčíkem účastní manifestačního vyhlášení znárodnovacích dekretů v Praze, kde se dokonce setkávají s Gottwaldem, který oba soudruhy poznává a zvěstuje nové cíle jejich práce: „*Ještě přijdou těžkosti, reakce se jen tak nevzdá*“²⁵⁰ Z jeho slov je zřejmé, že po odsunu Němců se schyluje k nové „bitvě“, tentokrát mnohem závažnější, neboť má definitivně rozhodnout o další vývoji celé společnosti.

Kniha měla původně vyjít již o rok dříve, ale Řezáče vyřadil z práce těžký infarkt. Tato indispozice jej přiměla, aby se vzdal proponované časové kontinuity, vynechal proto rok 1946 a pustil se přímo do líčení událostí roku následujícího, jež přesahují až do února 1948. Vzniklá mezera je z obsahového hlediska znát, neboť se objevuje řada nových tváří a postavy již známé z *Nástupu* se ocitají v odlišných životních situacích: Bagár se stal předsedou národního výboru v Kadani, Galčík povýšil na poslance, Klínek se oženil s Postavovou dcerou atd. V plném proudu jsou nové hospodářské projekty, jakým je zemědělské družstvo, o nichž v *Nástupu* nebyla ani zmínka. Řezáč vypustil již hotové části²⁵¹, aby ulehčil epickému záběru, nicméně i tak má *Bitva* 670 stran, což z ní činí nejrozsáhlejší budovatelský román v české literatuře.

V *Bitvě* je oproti *Nástupu* zřejmá už změna kompoziční techniky. Jestliže *Nástup* se v první třetině knihy držel úzkého hlediska čtyř postav, které spolu vstupovaly na cizí a nepřátelské území, následně se rozvětvil děj, načež závěr se opět nesl ve znamení epické sevřenosti, *Bitva* důsledně pracuje s paralelní kompozicí, kdy se střídají výjevy z různých situací, prostřední a míst. S Bagárem se setkáváme až v 6. kapitole, takže naprosto zaniká předchozí dominance jeho osoby. Řezáč jako by chtěl důsledněji vyhovět požadavkům socialistického realismu a postihnout směr dějinného procesu v jeho celistvosti. Zvyšuje se počet hrdinů (kladných i záporných), a tak *Bitva* dostává charakter mohutného třídního zápasu.

²⁵⁰ ŘEZÁČ. *Nástup*, str. 443.

²⁵¹ Podle reportáže Josefa STRNADA (*Na besedě u Václava Řezáče*, Host do domu, 1, 1954, str. 28-30) měl Řezáč přes sto rukopisných stran věnovaných roku 1946, ale nakonec je odložil a začal psát o roce 1947.

V kompozici zůstávají dramatické prvky, o nichž jsme mluvili v *Nástupu*: drtivou většinu textu tvoří dialogy a i prostor je modelován jako dramatické jeviště, jak je to přímo uvedeno v první kapitole („*Krajina měla dramatický vzhled jako scéna, přichystaná, aby se v ní odehrál poslední akt tragédie.*“²⁵²). Obecně však lze konstatovat, že mizí úsečnost promluv a jejich dynamika. Řeč postav má tendenci sklouzávat k rétorické agitačnosti, jak to předvádí Galčík ve 24. kapitole, kde vede takřka třístránkový monolog o vnitrostátní situaci a plánech reakce.

Také lyričnost se už neomezuje jen na vstupní idylické obrázky přírody, často nabývá naléhavých tónů, které signalizují, že nejen lidé, ale i příroda stojí před zatěžkávací zkouškou: „*Obilí vzešlo, jen zeleni mu valem ubývalo a vymetalo před časem. Stéblům se nechtělo hnát do výšky, tu a tam na jejich spodku počínaly žloutnout lístky a v půdě, vysušované sluncem a větry nepřínášejícími vláhu, se mezi nimi rozlézala síť drobných puklin, nabývajících postupně na hloubce a síle. Vymetané klasy visely na konci neduživých stébel ochablé a ploché.*“²⁵³

Byl-li tématem *Nástupu* příchod Čechů do pohraničí, střet s Němci a jejich závěrečný odsun, v *Bitvě* bychom hledali dominantní téma marně. Dochází ke sporům o budoucnost potravinářského družstva, je zavražděn člověk podezřelý ze zpronevěry, bojuje se znárodnění textilky, zemědělství osadníci se pouští do obdělávání zpustlých polí, nastává problém se suchem, probíhají hádky o pozemky, pašují se potraviny, mezi dětmi se šíří záškrt atd. Řezáč vyšel vstříc požadavkům čtenářů, z nichž některé jsme uváděli v souvislosti s konferencí věnované *Nástupu*, a tak do *Bitvy* zakomponoval dětské hrdiny (pionýry) či podrobněji vylíčil poměry v textilce.

Ideologická absolutizace světa

Jestliže v *Nástupu* zůstával Řezáč u ideologické polarizace světa v rovině postav a z konkrétních politických událostí se věnoval marginálně pouze znárodnovacím snahám, v *Bitvě* je politika determinantou všeho dění. Zvyšuje se míra sepětí událostí v Potočné s vývojem v celém státě, přičemž Řezáč píše o roce 1947 komunistickou optikou. Ústřední antihrdina doktor Rosmus je švagrem ministra spravedlnosti Prokopa Drtiny, který v jeho prospěch manipuluje s justičními orgány, tzv. krčmářskou aféru Řezáč interpretuje jako protikomunistickou provokaci, v odmítnutí Marshallova plánu vidí projev lásky k SSSR, jež nám na oplátku posílá obilí, tlak ostatních politických stran na komunisty vysvětluje

²⁵² ŘEZÁČ. *Bitva*, str. 8.

²⁵³ Tamtéž, str. 281.

jako strach s blížících se voleb atd. Dění v Potočné a v celé republice směřuje k nevyhnutelnému střetu, v místní textilce dokonce cvičí milici, což je pojato jako akt přirozené ochrany demokracie: „*Zbraně v rukou dělníků, pane doktore, povídám mu, to znamená, že demokracie je v bezpečí a že náš průmysl nebude měnit pána.*“²⁵⁴ Postup komunistů je tak pojat jako boj za „pravdu“ a „dobro“.

Sepětí makroprostoru s děním v Potočné se projevuje i prozíravými zásahy shora. To se děje například při koordinaci znárodňovací schůze v textilce či v prosté starosti vedení o osudy jednotlivých straníků. Když Galčík prodělá infarkt, vyřizuje mu pozdravy sám Gottwald, který dokonce úkoluje lékaře, aby nemocného denně navštěvoval.

Dějinná skutečnost je opět aktualizována zkušeností 50. let. Tentokrát se to promítá především do pojmání komunistické strany jako celku. KSČ už není bezvýhradně líčena jako společenství „spravedlivých“, nýbrž se objevují i soudruzi, kteří se snaží škodit zevnitř. V *Bitvě* se zmínky o těchto lidech objevují sporadicky, ale směřují do nejvyšších míst, jak to konstatuje Bagár po návštěvě jednoho z důležitých funkcionářů: „*Chtěl mě zastrašit nebo co? ptal se Bagár dále. Ale proč? I jemu přece musí být jasné, že podaří-li se nám usvědčit Rosmuse z takové věci, jako je krádež státních pozemků, znamená to vyhranou šarvátku, důležitou v celostátním měřítku.*“²⁵⁵ Tyto části jsou přímou reminiscencí na proces se Slánským a jeho skupinou, což odpovídá proměně „nepřítele“ v budovatelských prózách před polovinou 50. let, jak se to projevuje kupříkladu v Křížově *Dívčím poli* (1955). Řezáč však píše „historický“ román, a tak je stále dominantním tématem politický souboj s reakcí.

Provázela-li v *Nástupu* Bagárova rozhodnutí nejistota, v *Bitvě* je z něj pevný a neústupný muž, který již nekrouťí rozpačitě knoflíkem, nýbrž důsledně plní stanovenou stranickou linii. Stejně tak Brendl, v prvním díle poněkud komická figurka poštovního úředníka, se mění v neomylného organizátora a břitkého rétora. Postavy tak jsou „dotvořeny“ do té míry, že se stávají pouhými nástroji dějinného vývoje.

Už Vladimír Nosek si všiml, že Řezáč provedl v knižní verzi románu drobné úpravy, které ještě neobsahuje první časopisecké vydání v Květech. Týkaly se především smrti Galčíkovy ženy, jež byla Bagárovou chlapeckou láskou. Zjevná je již změna jejího jména z Elen na Martu, jako by jí chtěl autor vtisknout punc domácí tradice. Když se Bagár dozvídá o její smrti, propadá se do pochmurných nálad, pochybuje o smyslu života a všeho lidského snažení. Tyto tragické tóny jsou v knize zmírňovány. Kupříkladu zneklidňující

²⁵⁴ Tamtéž, str. 226.

²⁵⁵ Tamtéž, str. 526.

otázka, zda měl Elenin boj za komunistické ideály smysl, když ji nakonec skolila zákeřná choroba, je v definitivní verzi vypuštěna: „*Byla Elen nakonec přece jen poražena, nebo už někdy předtím dosáhla svého největšího vítězství, jehož nikdo z nich nebyl svědkem?*“²⁵⁶ Ačkoliv se v *Bitvě* objevuje několik osobních tragédií, psychika kladných hrdinů, pokud je vůbec zobrazována, se drží životního optimismu, jak jej známe z *Nástupu*.

Řezáč naopak částečně narušuje statickost negativních hrdinů tím, že mezi nimi vytváří typ, který má tendenci ke kvalitativní proměně: Alena Zimová, dcera soudce a národního socialisty, otevřeně mluví o egoismu své třídy („*Možná, že nakonec přijdete také na to, že oni jednají otevřeně a my si vymýšlíme všelijaké podlosti, s nimiž se nedá jít na světlo ani lidem na oči.*“²⁵⁷), dokonce posílá anonymní dopisy na SNB, kde sděluje tajné informace o plánovaných protistátních akcích jejího okolí. Tato postava však neslouží k tomu, aby relativizovala „zlo“, nýbrž jej naopak absolutizuje. Alenin přerod není dokonán, stále lpí na pohodlí a luxusu, s koncem románu však dochází k prozrazení jejích informátorských aktivit a na popud Rosmuse je násilně umlčena. Politické vraždy, intriky, lži a podvody dodávají obrazu nepřátel až démonických rozměrů. Jestliže v *Nástupu* je hlavním antihrdinou Trnec, nicotný zlodějíček a samolibý prospěchář, v *Bitvě* dostávají slovo velcí hráči, v jejichž možnostech je negativně zvrátit celý chod dějin.

Ideologická zbytnělost ovlivňuje i pojetí časoprostoru: většina děje je situována na stranické sekretariáty, schůze, brigády, manifestace či spiklenecké večírky nepřátelských živlů. Projevovala-li se v *Nástupu* epická zkratka, dějovost a napětí, díky nimž do značné míry vybočoval z norem budovatelského románu, *Bitva* se omezuje téměř výhradně na ideologickou konfrontaci protikladných táborů. Dochází sice k vraždě, ale její vyšetřování vyplyne pro nedostatek důkazů do ztracena, ačkoliv viníci jsou všem známi. K ozbrojenému střetu dochází pouze jedinkrát, a to mezi bývalým německým nacistou, jemuž se podařilo vyhnout se odsunu, a českým strážmistrem, přičemž se dochází k zjištění, že útočník měl na svědomí zločin z předchozí knihy.

Ideologickým patosem je poznamenána rovněž intimní sféra lidského života. Například domácí rozprava Bagára s manželkou se zabývá dvouletkou, neutěšeným stavem potravinářského družstva a politickou situací na okrese, a když konečně přijde řeč na důvěrné téma Zdenina očekávaného mateřství, hovor je uzavřen opět politicky motivovaným konstatováním: „*Představ si, že už se najisto dočká komunismu.*“²⁵⁸

²⁵⁶ ŘEZÁČ. *Bitva*. In: Květy, roč. 4, 1954, č. 13, str. 10.

²⁵⁷ ŘEZÁČ. *Bitva*, str. 128.

²⁵⁸ Tamtéž, str. 74.

Rozřešení konfliktů přináší až velké politické finále v únoru 1948. Okamžik Gottwaldova příjezdu na Václavské náměstí je pojat ve své „mytické“ velikosti: „*A pak náhle se zdvihly lidské hlasy s takovou otřesnou silou, že Rosmus téměř odskočil od otevřeného okna. Gottwald přijel.*“²⁵⁹ Poté záporné postavy buď prchají za hranice, nebo mizí ze scény jako životní ztroskotanci. Knihu uzavírá řečnická otázka, jež vlastně podtrhuje celý smysl díla: „*Nám všem se otevřely dveře do nového světa. Kdo nám je otevřel?*“²⁶⁰ Ale optimisticky je dílo ukončeno i v osobní rovině postav, neboť Zdena, poté co na brigádě potratila, zjišťuje, že je opět v jiném stavu - tento symbolický konec se shoduje s nadějným závěrem *Slepé uličky*.

Rozpaky kritiky

Ohlasy *Bitvy* byly dvojího druhu: zcela nekritické, které kladně hodnotily jak obsah, tak formu (Jan Mukařovský v Literárních novinách), a pochvalné, nicméně polemizující především s pojetím kladných postav (Jiří Hájek v Novém Životě a František Buriánek v Rudém právu). Jan Mukařovský konstatoval, že „*i nejvyhraněnější postavy Bitvy jsou tedy živý lidé, nikoliv these*“²⁶¹ a že „*mistrovství Řezáčovo dovedlo se dobrat tak velikého bohatství odstínů*“²⁶². Velká část Mukařovského referátu se však zabývá *Bitvou* z hlediska pravdivosti dějinného vývoje, oceňuje zachycení třídního boje i února 1948 a formální stránku jako by podřizoval těmto aspektům. Recenze Františka Buriánka rovněž *Bitvu* oceňuje jako oslavu nedávné historie, která „*skvěle rozehrává tento velký a dramatický konflikt*“²⁶³ V závěru však částečně zpochybňuje věrohodnost pozitivních hrdinů; Bagár s Galčíkem jsou podle něj zidealizováni do té míry, že „*jejich obraz vyznívá matněji než obraz jejich protivníků*“, ženské hrdinky zase „*vyzařují příliš samozřejmý jas*“.

Nejpodrobněji rozvedl své připomínky Jiří Hájek. I on viděl sílu románu v „pravdivém hodnocení života“, leč ihned v úvodu připomněl, že se změnila kritéria estetického hodnocení literární tvorby: „*V poslední době stalo se přímo jakousi literátskou módou všeobecné volání po „konfliktech vůbec“, po odhalování rozporů a nedostatků našeho života, při čemž se pouhé množství a hloubka „odhalených“ konfliktů a nedostatků*

²⁵⁹ Tamtéž, str. 667.

²⁶⁰ Tamtéž, str. 670.

²⁶¹ MUKAŘOVSKÝ. K novému románu Václava Řezáče. Literární noviny, 1955, str. 6.

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ BURIÁNEK. Ref. *Bitva*. Rudé právo, 30. 1. 1955, str. 5.

*stávala jaksi jediným měřítkem umělecké síly a pravdivosti díla.*²⁶⁴ Jak vidíme, Hájek na podobné požadavky hleděl s despektem, nicméně celá jeho recenze se s nimi vypořádávala. Stejně jako Buriánek si Hájek všiml „problému s kladným hrdinou“, který nedosahuje plasticity záporných postav. Kořeny problému nalézal ve skutečnosti, že hybnou sílu děje netvoří postavy, nýbrž již předurčený dějinný proces sám o sobě. Z toho důvodu stagnuje i dynamika postav: „Řezáčovi hrdinové zůstávají ve výstavbě děje víceméně „nástroji“ k řešení dané společenské problematiky, posouvají tak či onak události a reagují tak či onak na jednotlivé situace, aniž by se sami – v naprosté většině případů – nějak výrazně měnili a obohacovali, aniž by skutečně všestranně lidsky rostli.“²⁶⁵ V závěru pak referát vybídl k řešení těchto nedostatků v budoucím románu s poukazem na Řezáčovu bohatou psychologickou a epickou průpravu.

Jestliže *Nástup* byl přivítán s nadšením, *Bitva* vyvolávala spíše rozpaky. Kromě toho že se v románu projevíly takřka všechny projevy postupující krize budovatelského románu, v porovnání s *Nástupem* vynikají i umělecké slabiny tohoto díla. Řezáč jako by se pokoušel do důsledků splnit všechny dogmatické teze socialistického realismu, vedle toho ovšem vycházel vstříc četným čtenářským požadavkům, čímž se mu nakupilo množství ideologické i tematické materie. Šíře epického záběru, strnulost postav a předvídatelnost dějů potom zbavily román akce a napětí, tedy hlavních čtenářských předností předchozího románu. *Bitva* se oproti *Nástupu*, který se stal „socialistickým bestsellerem“, dočkala pouhých pěti vydání. Po mezeře v 60. letech se poslední objevilo v roce 1972, tedy na počátku normalizační éry.

Exkurs: dvě verze osidlovacího procesu (Nástup a Město na hranici)

V roce 1958, tedy sedm let po prvním vydání *Nástupu*, vyšel rozsáhlý román Karla Ptáčníka (1921-2002) *Město na hranici*. Již obálka knihy upozorňovala na to, že dílo je polemikou s Řezáčovým prvním budovatelským románem. Ptáčník však ve svých vzpomínkách *Život, spisovatelé a já* (1993) odmítá, že by šlo o vědomý pandán: „A nechtěl jsem s Řezáčem polemizovat, jen jsem napsal, jak to v tom našem pohraničí doopravdy bylo – a v tom se s ním kapánek rozcházím. Někde i dost podstatně. Ale spíš úplně, protože já tam strávil deset let života a poznal jsem hraničáře asi tak, jako pak v Praze spisovatele.“²⁶⁶

²⁶⁴ HÁJEK. *Ref. Bitva*. Nový život, 1955, str. 72.

²⁶⁵ Tamtéž, str. 77.

²⁶⁶ PTÁČNÍK. *Život spisovatelé a já*, str. 234.

Dějištěm Ptáčnickova románu je Bruntál, kam autor přišel v roce 1946 a kde působil v různých úřednických profesích. Ve svých pamětech autor popsal, jak bylo ve městě bezdůvodně popraveno čtyřicet pět Němců, jak čeští gardisté znásilňovali, jak noví osídlenci vykrádali německé chalupy nebo jak Rusové holdovali alkoholu a šířili mezi obyvatelstvem strach. Většina těchto událostí našla své místo i v románu, a třebaže je *Město na hranici* místy až naturalistickou výpovědí o skutečných poměrech v pohraničí, Ptáčník přiznává, že mnohé skutečnosti musel zmírňovat. Za všechny stačí uvést, že namísto pětáctyřiceti Němců nechal v románu zastřelit pět. To však nic nemění na tom, že obraz osídlovacího procesu není „mytickou“ událostí zakladatelského rázu, nýbrž bojem o majetek, moc a osobní prospěch, v níž figurují lidé se všemi svými neřestmi a chybami: „*Já na tom Bruntálsku nikde nepotkal Řezáčova Bagára, který už v prvních dnech po válce a pak napořád věděl, co a jak dělat. Já nepoznal takové komunistické spasitele a vůdce, já viděl všude kolem sebe jen lidi, kteří se nahrnuli k hranici, protože chtěli kus pole, barák, byt živnost...*“²⁶⁷

První kapitola Ptáčnickova románu zachycuje příjezd pěti Čechů do německého městečka v květnu 1945. Na korbě nákladního vozu jede stolař Toman, taxikář Kuzmík, penzista Mrázek, hokynář Raclavský a automechanik Kupka. Hned jejich stup do města doprovází střelba, a přestože nemají v kapsách žádné dekryty, začnou spontánně organizovat rozvrácenou správu, kterou dosud vedl samozvaný gardista Garšič, násilník a zloděj. Vstupní část románu tedy probíhá stejně živelně jako u Řezáče, *Město na hranici* však obsahuje navíc *Prolog*, který je stručnou historií města před válkou.

Němci jsou v prologu vyličníci jako plastické societa se svými zvyky a tradicemi. Jednotliví obyvatelé jsou zachyceni při vykonávání profesí a typických činností; nechybí podrobný popis ulic, staveb a krajiny. Vše funguje podle pevného řádu, dokud nezačne sílit národní vědomí Němců: „*Všichni žili vedle sebe po dlouhá léta pokojně a v míru – ale pak, náhle a nepochopitelně, začali se dělit na Němce a na Čechy a začali se lišit nejenom řečí, již se odlišovali odjakživa – ale i pocitem nesnášenlivosti, který pozvolna, ale neúprosně přemohl Němce. A pocitem pýchy, z níž se rodila nenávist.*“²⁶⁸ Postupně události graduji Mnichovem, vlnou válečného nadšení a pokračují líčením rostoucí bídy a konečné kapitulace.

Prolog tedy zachovává časovou kontinuitu a udržuje představu osídleného prostoru, což vede k tomu, že je potlačena ona „mytická“ složka, kterou naopak *Nástup* umocňuje

²⁶⁷ Tamtéž, str. 230.

²⁶⁸ PTÁČNÍK. *Město na hranici*, s. 10-11.

tím, že líčí příjezd osídlenců jako vstup „zakladatelů“ do panenské krajiny „nového bytí“. Prolog slouží i k tomu, aby ukázal, že Němci jsou stejně diferenciovaná skupina jako Češi, že mezi nimi žijí jedinci dobří i zlí, ačkoliv spravedliví jsou v drtivé menšině. Z Němců se proto nestává „šedá masa“, která sleduje dění většinou jen zpoza zatažených závěsů a v noci vylézá se škodit a zabíjet, ale celiství lidé, kteří se musí rozloučit se svými domy, živnostmi a přáteli. Tímto Ptáčník relativizuje Řezáčovu jednoduchou polarizaci světa podle národnostních měřítek, i když se sám snaží zdůvodňovat a ospravedlňovat nutnost odsunu.

Postavy českých osídlenců v *Městě na hranici* postrádají Řezáčovu přímočarou typizaci založenou na sociálním původu a stranickosti. Všeobecná příslušnost ke komunistům je místy až ironizována, jak to ukazuje výjev ze schůze národního výboru, kam vtrhne jeden z nově příchozích s pozdravem „čest práci, soudruzi“, načež ho náhodní svědkové usvědčují z udavačství a kolaborace. Komunističtí funkcionáři nemají Bagárův pronikavý pohled, jímž na první pohled rozliší prospěcháře od upřímného straníka. Ani Ptáčník se však zcela nevymaňuje z dobových schémat: komunisté jsou sice dobří i zlí, ale členové strany národně socialistické a lidové jsou od začátku do konce zápornými postavami.

Zejména na postavách komunistů je patrná snaha problematizovat jejich nitro, každý je zmítán pokušením i pochybnostmi. I zpočátku nejupřímnější straníci se dostanou do situace, která pokřiví jejich osobnost, jak se to děje mechaniku Kupkovi, který se zcela změní poté, co mu národní správa přidělí vlastní autodílnu. Milan Jungmann v Literárních novinách tuto snahu posuzoval jako přehnanou obavu ze schematismu: „*Ptáčník z obavy před schematismem se dostal do druhé, stejně schematické krajnosti: každý stranický funkcionář musí být nějak charakterově poznamenán nebo ho on sám musí nějak „zlomit“*“.²⁶⁹

Někteří hrdinové *Města na hranici* po všech bolestných a dramatických peripetiích nalézají „pravou“ cestu, jiní naopak odpadají od stranického kolektivu; v průběhu děje však zůstávají osudy postav otevřené, můžeme je tedy označit jako postavy dynamické. Naproti tomu v *Nástupu* se vyskytují výhradně postavy statické, jejichž činy i názory jsou předdefinovány a pouze zasazovány do děje.

Město na hranici se *Nástupem* přibližuje i kompozicí. Ptáčníkův román se skládá ze tří knih, jejichž časové rozpětí se pohybuje od května 1945 do parlamentních voleb

²⁶⁹ JUNGMAN. Ref. *Město na hranici*. Literární noviny 1959, str. 4.

v květnu 1946. Prvních sedm kapitol, přibližně čtvrtina románu, však zachycuje pouze tři dny, poté se začne rozšiřovat epický záběr a s tím dochází k časovým skokům, což koresponduje s dílem Řezáčovým. Oba věnovali mimořádný prostor prvním dnům pravděpodobně proto, že naskýtaly možnost rozpracovat situace bohaté na napětí, tajemství a dobrodružné zážitky osadníků v nepřátelském prostředí. S příjezdem dalších obyvatel se však *Město na hranici* rozvětjuje mnohem bohatěji než *Nástup*, kromě prvních pěti příchozích se seznamujeme s množstvím dalších postav, z nichž některé jsou epizodní, většinu však sledujeme po celý román. Dá se říci, že Ptáčník vytváří pestrou koláž osudů, zatímco Řezáč se vesměs drží úzkého hlediska Bagárova, čímž dosahuje sevřenějšího tvaru a dějového spádu.

Ptáčník ve svém románu hojně využívá realistických popisů předmětného světa. Samotné městečko je vyobrazeno s reportážní přesností, místa a budovy jsou stavěny do prostorových souvislostí, k čemuž autor později poznamenal, že v jeho knize můžeme „jako podle baedekra najít cestu od nádraží ke kostelu a k náměstí, kde stojí dodnes stará radnice a staré muzeum, a bezpečně najdete i gymnázium“²⁷⁰. *Nástup* se od obdobných popisů zcela oprošťuje, důraz je položen na slova a činy, přičemž vnější svět se výrazněji zhmotňuje pouze tam, kde nabývá dalšího významu, např. v souvislosti s povahami negativních postav.

V *Městě na hranici* nefunguje jednoduchá polarizace světa jako v *Nástupu*, jak jsme si ukázali již na postavách. Ptáčníkův román je odideologizován také proto, že lokální události nezobecňuje na skutečnost celostátního významu: spory příslušníků jednotlivých politických stran zde mají charakter střetu konkrétních lidí, takže nevyznívají schematicky jako svár „dobrá“ a „zla“. Ani sovětsí vojáci nejsou heroizováni jako nejvyšší míra spravedlnosti, naopak jejich velitelé je musejí omlouvat: „Naši lidé (...) mnoho zažili, a nedivte se, že jsou jako opilí. Teprve teď si uvědomují, co všechno prodělali, a chtějí dohnat ty čtyři roky života.“²⁷¹ Vstup do konkrétní politické strany pro většinu obyvatel představuje pragmatickou volbu, kterou si nakloní konkrétní městské úředníky. Naprosto se vytrácí revoluční patos a nadosobní zanícení, jaké známe z *Nástupu*.

Tato „demytizace“ minulosti umožňuje Ptáčníkovi pracovat s rozmanitou škálou výrazových a motivických prostředků. Na jedné straně můžeme vyzvednout naturalistické scény znásilnění, vražd a sebevražd, na druhé straně projevy některých potřeštěných figurek, které dotvářejí tragikomický kolorit poválečných dní.

²⁷⁰ PTÁČNÍK. *Život, spisovatelé a já*, str. 120.

²⁷¹ PTÁČNÍK. *Město na hranici*, str. 231.

Ani *Město na hranici* se však zcela nevymanilo z určité míry politické apelativnosti. Tato tendence vyvrcholí v závěrečné kapitole nazvané „*Hranice v každém z nás*“. Ta se odehrává v den voleb, kde nejdůležitější postavy zažívají vnitřní přerod, formulují svou životní „filozofii“ a pocítují sounáležitost s kolektivem. Tak to vystihuje i vnitřní monolog komunistického funkcionáře Kováře, který se po volebním triumfu konečně zbavuje nejistoty: „*Jako by sám sobě zmizel a rozplynul se v desítkách a stovkách lidí, kteří po celý dlouhý den přistupovali k urnám a na jejichž věrnost mohl pojednou přísahat.*“²⁷² Konec však zůstává otevřený, neboť vítězství ve volbách upevnilo také pozici prospěchářům a vypočítavcům mezi stranickými činovníky.

Autor věnoval Bruntálu i další dvě knihy trilogie, jejíž součástí jsou kromě *Města na hranici* romány *Noc přichází ráno* (1963) a *Šestapadesátý* (1967), v nichž již zřetelněji vystupují souvislosti velké politiky a každodenního života. Ptáčníkovi se tedy podařilo zachytit úsek dějin pohraničního kraje od jeho osídlení českým živlem v roce 1945 až do 50. let, což původně proponoval i Řezáč. Autor *Bitvy* však ustrnul v schematickém vidění světa, které bylo již před polovinou 50. let opouštěno a kritizováno, proto se namísto posledního dílu trilogie rozhodl zrevidovat dosavadní postupy.

Město na hranici vyšlo v témže roce jako Škvoreckého *Zbabělci* (1958), v nichž je obdobným způsobem demytizována realita květnových dní. Podmínky pro kritickou reflexi nedávné minulosti byly vytvářeny již od poloviny 50. let, jak svědčí četné návraty k válečnému tématu; Ptáčník měl však na rozdíl od Řezáče i mnohaletou bezprostřední zkušenost se životem v pohraničí, což bylo základem jeho tvůrčí metody. Zatímco Řezáč si v duchu koncipoval celé pasáže svých knih, Ptáčník spontánně zachycoval své vzpomínky a zážitky, proto se děje jeho románů neustále proměňovaly a postavy zůstávaly otevřeny, čímž se vymanil z tendenční oslavy komunistické minulost, ji projektoval Řezáč svým *Nástupem* a *Bitvou*.

²⁷² Tamtéž, str. 597.

V. Pokus o revizi tvorby

Postupem času se stále zřetelněji ukazovalo, že praxe budovatelského není schopna naplnit onen ideál, po němž toužila většina teoretiků. Volání po „vnitřních svárech“ vyšel vstříc o rok později Jan Otčenášek, jehož *Občan Brych* (1955) znamenal průlom především novátorským pojetím postavy, která se ke komunismu přihlásí až po složitém vnitřním sváru v průběhu února 1948. Otčenášek se sice nevymaňuje z ideologické polarizace světa, typické pro oficiální tvorbu první poloviny 50. let, nicméně kritika uvítala jeho snahu zkomplikovat stereotypy budovatelských próz.

Neschopnost naplnit kritikou požadovaná měřítká přiměla rovněž Řezáče, aby opustil dosavadní postupy a zamyslel se nad novými perspektivami své tvorby. Prvním krokem bylo odstoupení od původního záměru dokončit pohraniční trilogii – neuskutečněný díl se měl věnovat kolektivizaci vesnice na přelomu 40. a 50. let. Jisté pochyby o možnostech dalších pokračování projevil Řezáč již při práci na *Bitvě*, jak ukazuje rozhovor pro časopis Panorama: „*Všechno záleží na postavě Bagárově. Jestliže se mi podaří dokreslit ho tak, aby nebylo nutno k němu již nic dopovědět, skončím druhým dílem. Žiji s postavami Nástupu již kolik let a rád bych sáhl opět po jiné látce.*“²⁷³ Autor tedy pociťoval, že Bagár jako kladný typ ustrnul a nevyvíjí se, tento problém se však týkal téměř všech kladných hrdinů Bitvy, jak se ostatně shodovaly kritiky.

PÍSEŇ O VĚRNOSTI A ZRADĚ (1956)

Řezáč se v roce 1955 pustil do psaní nového románu s pracovním názvem *Píseň o věrnosti a zradě*, z nějž stihl napsat pouze pár úvodních kapitol. Rukopis je uchován v autorově pozůstalosti v LA PNP, avšak péčí Emy Řezáčové vyšel i tiskem v Československém spisovateli v neprodejné novoroční edici pro přátele nakladatelství. Torzo románu zahrnuje tři kapitoly, jejichž děj je situován do pohraničního městečka Prameny; časové zakotvení není explicitně uvedeno, přesto se z několika zmínek (například o měnové reformě roku 1953) můžeme domnívat, že se příběh odehrává v autorově současnosti. Časoprostorové skutečnosti i název městečka ukazují, že Řezáč chtěl svým způsobem navázat na *Nástup* a *Bitvu*, ne-li s nimi přímo polemizovat. Ze tří kapitol nelze vyvozovat dalekosáhlé závěry, přesto se můžeme pokusit alespoň naznačit, jakým směrem se měla ubírat autorova další tvorba.

²⁷³ STRNAD. *Na besedě s řezáčem*. Host do domu, 1954, str. 29.

Píseň o věrnosti a zradě je situována do lázeňského městečka, kam dojíždějí pacienti z celé republiky. Atmosféra kapitol je protkána ruchem kolonád a všudypřítomným kulturním děním, z něhož nejpůsobivější jsou hudební výstupy tamního orchestru. Již v těchto reáliích je zřejmý odklon od každodenního politického a hospodářského zápasu předchozích budovatelských románů, kde v centru dění stála textilka, továrna na kuličková ložiska, potravinářské družstvo či zemědělská výroba.

V úvodních kapitolách stojí v centru dění doktor Pechar, jehož úvahy se mimo jiné zabývají smyslem umění, především hudby, což ukazuje snahu vrátit se k motivům umění, rozvíjených v psychologických románech. Většina vjemů vnějšího světa je podávána skrze Pecharovy senzitivní prožitky, jež nabývají až básnických podob: „*Kolonáda se ozvala novým hlasem. Neviditelný stav tkal nekonečné metry zvuku. Osnova byla šedivá. Šuměla jak hustý déšť, hučela jako prudký liják, to jak nespočetné podrážky se třely o hlazené žulové desky pod arkádami z litiny a ze skla, o pískem vysypané cesty pod mladým listovým lip a javorů. Outek byl pestrý, vetkávaly ho lidské hlasy a smích.*“²⁷⁴ Lékařova cesta po kolonádě je vyplněna vnitřními monology, hrdina polemizuje se sebou samým, dokonce v myšlenkách oslovuje večer jako svého němeého společníka. Lyrizovaná nedějovost se diametrálně odlišuje od obou předchozích románů. Ačkoliv je vyprávění vedeno ve třetí osobě, Řezáč důsledně míří do nitra postavy, čímž se vrací k introspektivní metodě románů z doby okupace.

Na druhou stranu se postava Pechara ztotožňuje s životem v socialistické společnosti. Ač syn zámožného lékaře, od dětství se přátelil s proletářskými chlapci a pěstoval si odpor ke „snobské buržoazii“: „*Spolčoval jsem se s dětmi textiláků a pořádal s nimi hony na spratky fabrikantů a obchodníků, chodíval jsem s nimi na tramp, když jsem odrostl, jen abych nemusil v naší limusině do Špindlu, do Sedmihorek nebo do Prachovských skal.*“²⁷⁵ Také jeho bezprostřední okolí vykazuje známky stranického kolektivu: aktéři se většinou oslovují „soudruhu“ a padne i několik zmínek o jejich stranické činnosti.

Řezáč se zjevně snažil vytvořit typ psychologického románu s budovatelskou tematikou. Ostatně už volba inteligenta jako jednoho z hlavních hrdinů spojovala *Píseň o věrnosti a zradě* s *Občanem Brychem*. Vzdělaný a uměnímilovný lékař otvíral nové obzory duševního života, což „jednoduché“ postavy dělníků a rolníků z *Nástupu* a *Bitvy* neumožňovaly.

²⁷⁴ ŘEZÁČ. *Píseň o věrnosti a zradě*, str. 8.

²⁷⁵ Tamtéž, str. 24.

Řezáčovu práci přerušila nemoc, kterou uspíšil i II. sjezd Svazu československých spisovatelů konaný 22. - 29. dubna 1956. Sjezd se nesl ve znamení bilancování, rozvinula se rozsáhlá diskuze o dopadech kulturní politiky po únoru 1948, přičemž vrchu nabyli odpůrci oficiální stranické linie. Ve zvláště kritickém tónu se nesly známé příspěvky Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, které požadovaly tvůrčí svobodu a obhajovaly umlčované a perzekuované spisovatele. Vzniklá atmosféra ovlivnila i volby do nového ústředního výboru Svazu československých spisovatelů. Podoba nového vedení neodpovídala předběžné dohodě mezi Svazem a stranickými orgány: překvapením bylo nezvolení Jiřího Tautera a právě Václava Řezáče do předsednictva. Řezáč bral tento neúspěch jako osobní prohru, zanedlouho jej srdeční slabost upoutala na lůžko a 22. června 1956 zemřel.

Závěr

Shrneme-li Řezáčův tvůrčí vývoj, musíme zdůraznit několik etap. V předválečné, kterou reprezentují povídky pro děti a dva romány, je kladen akcent na sociální problematiku. Dětské prózy tuto skutečnost transponují do vlastností postav, u nichž se projevují charakterové vady, odvozené ze sobecké touhy po majetku, nebo naopak smysl pro spravedlnost a silné sociální citění. Prózy *Kluci, hurá za ním!* (1933) a *Poplach v kovářské uličce* (1934) jsou založeny na lidské solidaritě, která vytváří předpoklad pro vítězství dobra a potrestání zla.

Řezáčův románový debut *Větrná setba* (1935) se potom obrací k individuálnímu prožitku chlapeckého dospívání v průběhu první světové války. V této výrazně autobiografické próze je sociální rovina částečně upozaděna, namísto ní dominují zjištěné nálady a erotické touhy. Můžeme vysledovat zřejmou návaznost *Větrné setby* na romány citové výchovy, zejména na Šrámkův *Stříbrný vítr* (1910), ale i prvky expresionistické poetiky, jejichž prostřednictvím je reflektována deziluze z všeobecného zmaru. Bezútěšnost ztraceného mládí a narušenost mezilidských vztahů jako by předjímalý atmosféru Řezáčova druhého románu.

Slepá ulička (1938) se řadí do proudu sociálních románů 30. let, přesto můžeme tvrdit, že v ní Řezáč zpracoval téma, k němuž inklinoval již v knihách pro děti a které vyrůstalo z osobité touhy po spravedlivém společenském řádu. Dílo se vyjadřuje k aktuální společenské situaci a hodnotí ji jako čas krize, a to společenské, ekonomické i individuální. Slepá ulička je konstruována jako síť paralel mezi osudy továrnické a dělnické rodiny; ve výstavbě díla se projevují také prvky dramatické kompozice, a to jak v rovině postav, u nichž je kladen důraz na dialogy, gesta a mimiku, tak v koncepci celých kapitol, v nichž se dodržuje jednotu místa, času a děje. Přes zjevnou sociální typizaci se hrdinové spontánně rozvíjejí a nechávají se unášet svými emocemi a touhami, čímž se vymaňují z údělu své třídní zakotvenosti. Závěr románu východisko nenabízí, přesto je zřejmé, že autor stojí na straně chudých, jimž narozením dítěte dopřeje zachovat kontinuitu života, zatímco odcizené manželství továrníka končí bezdětně.

Zlom v Řezáčově tvorbě přinesla okupace Československa a s ní spojené omezení publikačních možností. Autor odložil koncepci chystaného sociálního románu, neboť nechtěl kritizovat demokracii první republiky v době, kdy společnost tonula v mnohem závažnější krizi. Namísto toho se rozhodl pro ponor do lidského nitra ovládaného zlem a pokušením. Šílenství války a smrti tak přenesl do individuálních prožitků člověka.

Tuto novou etapu tvorby zahájil Řezáč románem *Černé světlo* (1940), v němž vypravěč s analytickou přesností odkrývá své nitro, aby odhalil podstatu a fungování zla. Psychoanalytické sondy sice primárně míří do duše hlavní postavy, ale charakterové vady najdeme takřka u všech členů vyšší měšťanské vrstvy konce 19. věku, do jejíhož prostředí je román situován. Proto musíme konstatovat, že Řezáč neupouští od společenské kritiky, pouze ji staví do individualizované roviny života upadající vrstvy, v jejímž prostředí nachází kořeny krize, která umožnila vzestup fašismu.

Druhý okupační román *Svěddek* (1942) se odehrává taktéž před první světovou válkou, tentokrát však Řezáč rozehrává drama s množstvím aktérů, kteří tonou ve specifických traumatech a depresích. Tímto širším záběrem autor opouští koncept klasické psychologické prózy a přibližuje se alegorizujícím motivům životní volby v podmínkách společenské krize. Jestliže v *Černém světě* byly postavy typizovány sociálně i biologicky, ve *Svědkově* jsou určujícím faktorem lidského jednání pudy a vrozené dispozice jedinců. Z hlediska kompoziční výstavy se vytrácí sevřená epická forma, namísto toho je rozehrána celá řada dějů, kterými prostupují lyrická líčení i realistické drobnokresby. Nesourodost těchto prvků prozrazuje příznaky tvůrčí nejistoty, sám Řezáč považoval *Svědka* za svůj nejslabší okupační román.

Naopak vrcholným dílem válečného období je *Rozhraní* (1944), vedle *Větrné setby* Řezáčovo nejautobiografičtější dílo. Nápaditost se projevuje již volbou paralelního syžetu, který rozvíjí osudy spisovatele a jeho literární postavy. Tento román znamenal odklon od temných stránek lidské existence ke kolektivnímu rozměru lidského bytí, představující impuls k rozvoji plodné tvůrčí činnosti. Kromě toho, že Řezáč v *Rozhraní* využívá postupů moderní světové prózy (Hamsun, Gide), rozvíjí i domácí tradice (Olbracht, Čapek). Optimistické vyznění díla zdánlivě představuje přelom v Řezáčově tvorbě, avšak vyplývá z aktuálního politického vývoje a tematicky navazuje na předchozí psychologické prózy.

Skutečný zlom pro Řezáče nastal s koncem války, kdy se přihlásil k politice komunistické strany a aktivně pracoval v kulturně-politických orgánech. V letech 1945 a 1946 napsal několik povídek s okupační tematikou, v nichž je patrný nový ideologický náboj, nicméně do února 1948 Řezáč marně hledal patřičné formy uměleckého vyjádření v podmínkách socializující se společnosti.

Centralizace moci v rukou jedné strany po únoru 1948 znamenala proměnu struktury literárního diskursu. Do popředí se dostala formativní funkce umění, která měla přispívat k výchově člověka v socialistické společnosti. Řezáč se s tímto pojetím ztotožnil, čímž se zařadil do proudu oficiální literatury 50. let. *Nástup* (1951) byl přijat jako vzorové

dílo budovatelského žánru. Řezáč jím vytvořil komunistickou verzi kolonizace pohraničí v roce 1945. Hojným využitím prvků populárních žánrů, dějovostí a napětím se však vymyká z „výrobních“ norem budovatelských románů počátku 50. let.

Úskalí schematického pojmání světa se naplno projevilo v *Bitvě* (1954), k jejímuž rozporuplnému hodnocení přispěla i změna kulturně-politického kontextu. Řezáč se ve svém druhém budovatelském románu snažil zachytit historický proces jako mohutný zápas dvou tříd, proto také znásobil počet postav a zhustil ideologickou náplň díla, přičemž omezil dějový spád, akci a napětí.

Cestu z tvůrčí krize Řezáč spatřoval v návratu k psychologickým postupům tvorby, jak ukazuje torzo románu *Píseň o věrnosti a zradě* (1956). Předčasná smrt však ukončila spisovatelovu tvůrčí dráhu.

Řezáčův tvůrčí vývoj je podle našeho názoru kruhový: v budovatelských románech, zejména v *Nástupu*, se vrací k formálním metodám, s nimiž pracoval ve *Slepé uličce* (typizace postav, potlačení role vypravěče, dramatické postupy), ovšem dodává jim nový ideologický náboj, kterým schematizuje děj i jeho aktéry. *Svědék*, *Černé světlo* a *Rozhraní* tvoří do jisté míry svébytnou etapu, i když ani z těchto próz není vyloučen sociální podtext.

Literatura

Beletrie

- BERNÁŠKOVÁ, Alena. *Cesta otevřená*. Praha : Československý spisovatel, 1950.
- ČAPEK, Karel. *Povětroň*. Praha : Fr. Borový, 1940 (15. vydání).
- DRDA, Jan. *Městečko na dlani*. Praha : Fr. Borový, 1940.
- GIDE, André. *Penězokazi. Deník penězokazů*; [přel. Josef Heyduk] Praha : Odeon, 1968.
- HAMSUN, Knut. *Hlad*; [přel. Milada Lesná-Krausová]. Praha : SNKLHU, 1959.
- HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. Praha : Jos. Vilímek, 1937.
- HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Jos. Vilímek, 1939 (2. vydání).
- HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha : Melantrich, 1946 (1. čsl. vydání).
- JANÍK, Jan. *Traktor*. Praha : Československý spisovatel, 1949.
- OLBRACHT, Ivan. *Podivné přátelství herce Jesenia*. Praha : Fr. Borový, 1919.
- OLBRACHT, Ivan. *Žalář nejtemnější*. Praha : Fr. Borový, 1916.
- OSVALD, Ivan. *Vzbouření na vsi*; [podle námětu Václava Řezáče a scénáře Ivana Osvadla a Josefa Macha]. Praha : Práce, 1949.
- PTÁČNÍK, Karel. *Město na hranici*. Praha : Československý spisovatel, 1958.
- PUJMANOVÁ, Marie. *Lidé na křižovatce*. Praha : Fr. Borový, 1937.
- ŘEZÁČ, Václav. *Bitva*. Československý spisovatel : Praha, 1954.
- ŘEZÁČ, Václav. *Čarovné dědictví*. Praha : Fr. Borový, 1946 (2. vydání).
- ŘEZÁČ, Václav. *Černé světlo*. Brno : Knihovna Lidových novin, 1940.
- ŘEZÁČ, Václav. *Nástup*. Praha : Československý spisovatel, 1951 (3. vydání).
- ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní I, II*. Brno: Knihovna Lidových novin, 1944.
- ŘEZÁČ, Václav. *Píseň o věrnosti a zradě*. Praha : Československý spisovatel, 1956.
- ŘEZÁČ, Václav. *Slepá ulička*. Praha : Fr. Borový, 1938.
- ŘEZÁČ, Václav. *Svědék*. Brno : Knihovna Lidových novin, 1942.
- ŘEZÁČ, Václav. *Tváří v tvář*. Praha : Československý spisovatel, 1956.
- ŘEZÁČ, Václav. *Větrná setba*. Praha : Družstevní práce, 1935.
- SEDLÁČEK, Karel František. *Luisiana se probouzí*. Praha : Československý spisovatel, 1952.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Melantrich, 1944.
- ŠRÁMEK, Fráňa. *Stříbrný vítr*. Praha : Grosman a Svoboda, 1911 (2. vydání).

Dobové dokumenty, rozhovory, recenze, paměti

LA PNP. *Fond Václav Řezáč.*

České umění jde s lidem. Práce 11. 4. 1948, str. 4.

BENEŠOVÁ, Božena. *Ref. Větrná setba.* Panorama, 1935, str. 4.

BURIÁNEK, František. *Ref. Bitva.* Rudé právo, 30. 1. 1955, str. 5.

ČAPEK, Jan Blahoslav. *Ref. Slepá ulička.* Naše doba 1939-40, s. 120-121.

FUČÍK, Bedřich. *Ref. Černé světlo.* Akord, 1940/41, str. 62-65.

HÁJEK, Jiří. *Ref. Bitva.* Nový život, 1955, str. 72-77.

HÁJEK, Jiří. *Ref. Nástup.* Rudé právo, 24. 6. 1951, str. 5.

Chceme víc takových knih – Na okraj ústřední čtenářské konference o knize Václava Řezáče Nástup. Čtenář, 1952, str. 163-166.

JUNGSMANN, Milan. *Ref. Město na hranici.* Literární noviny 1959, str. 4.

JUNGSMANN, Milan. *Ref. Tváří v tvář.* Rudé právo, 7. října 1956, str. 6.

KRISTEK, Jan. *Ref. Nástup.* Nový život, 1951, str. 725-735.

MACHONIN, Sergej. *Poznámky k některým zásadám socialistického realismu (Nad sovětským vydáním Ažajevova románu daleko od Moskvy).* In: Z dějin českého myšlení o literatuře II (1948-1958): antologie k Dějinám české literatury 1945-1990; [red. Michal Příbáň]. Praha : ÚČL, 2002. ISBN 80-85778-36-X, str. 238-262.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Ref. Bitva.* Literární noviny, 1955, str. 6.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za lidovou a národní kulturu.* In: Z dějin českého myšlení o literatuře I (1945-1948): antologie k Dějinám české literatury 1945-1990. Praha : ÚČL, 2001. ISBN 80-85778-34-3, str. 33-48.

NOVÁK, Bohumil. *Ref. Rozhraní.* Kritický měsíčník, roč. 6, 1945, str. 27-31.

Od slov k činům: sjezd československých spisovatelů 4.- 6. března 1949;
[red. Oldřich Kryštofek, Jan Noha]. Praha : Orbis, 1949.

POLÁK, Karel. *Ref. Svědek.* Kritický měsíčník, 1942, str. 275.

PTÁČNÍK, Karel. *Život, spisovatelé a já.* Praha : Trizonia, 1993. ISBN 80-85573-23-7.

REIMAN, Pavel. *Ref. Nástup.* Lidové noviny, 10. 6. 1951, Příloha Kulturní neděle, str. 4.

ŘEZÁČ. *Bitva.* In: Květy, roč. 4, 1954, č. 13, str. 10.

ŘEZÁČ, Václav. *Kolem mé knihy.* Panorama, 1935, str. 4.

ŘEZÁČ, Václav. *O pravdě umění a pravdě života* [red. Jiří Opelík].
Praha : Československý spisovatel, 1960.

ŘEZÁČ. *Pravda neleží na dlani.* Práce, 7. 9. 1946, str. 3.

SEZIMA, Karel. *Ref. Slepá ulička.* Lumír, 1939/40, str. 207-208.

SEZIMA, Karel. *Ref. Větrná setba.* Lumír, 1935/36, str. 471-472.

Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů; [red. Miroslav Kouřil]. Praha : Orbis, 1948.

SMETANA, Jaroslav. *Ref. Cesta otevřená.* Literární noviny, 1950, str. 27.

STRNAD, Josef. *Na besedě u Václava Řezáče*. Host do domu, 1954, str. 28-30.

ŠTERN, Jan. *Ref. Nástup*. Tvorba 1951, str. 459-460.

ŠUP, Josef. *Ref. Slepá ulička*. Kritický měsíčník, 1939, str. 183-185.

Účtování a výhledy: sborník prvního sjezdu českých spisovatelů;
[red. Jan Kopecký]. Praha : Syndikát českých spisovatelů, 1948.

Václav Řezáč o svém novém románu. Literární noviny, 1951, str. 40-41.

Sekundární literatura

ČERNÝ, Václav. *André Gide*. Praha : Triáda, 2002. ISBN 80-86138-11-9.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc : Votobia, 2000.
ISBN 80-7198-456-6.

GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. Praha : Československý spisovatel, 1958.

HODROVÁ, Daniela. „Nástup“. In: Kolektiv. *Česká literatura 1945-1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : SPN, 1992. ISBN 80-04-23973-0, str. 70-80.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*.
Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*.
Praha : Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-85917-03-3.

HODROVÁ, Daniela. „Žárnový půdorys tzv. Budovatelského románu. In: Hrzalová, H. - Pytlík (red.). *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha : ÚČSL, 1979, str. 121-143.

HOLÝ, Jiří. „Václav Řezáč, jeho dílo a román Rozhraní“. In: *Český jazyk a literatura* 51/2000-1, č. 9/10, str. 209-213.

HRABÁK, Josef. *Čtení o románu*. Praha : SPN, 1981.

JANÁČEK, Pavel. „Na frontách práce a víry: Budovatelský román v české literatuře padesátých let“. In: *Slovenská literatúra* 49/1952, č. 5, str. 355-374.

JANÁČEK, Pavel. *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*.
Brno : Host, 2004. ISBN 80-7294-129-1.

JANOUSEK, Pavel. „Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)“. In: *Studie o dramatu*. Praha : ÚČL, 1993. ISBN 80-85778-04-1, str. 72-142.

JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989. Díl I. 1945-1948*.
Praha : Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1527-3.

JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989. Díl II. 1948-1958*.
Praha : Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1528-0.

KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha : Evropský kulturní klub, 1993. ISBN 80-85212-24-2.

KNAPÍK, Jiří. „K počátkům „tání“ v české kultuře 1951-1952“. In: *Česká literatura* 48/2000, č. 2, str. 176-191.

- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha : Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X .
- KUPCOVÁ, Helena. „Vývojový román“. In: Mocná, D.- Peterka, J. (a kol.). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X, str. 681-686.
- MACURA. „Továrna: dvojí mýtus“. In: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha : Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1669-0, str. 281-316.
- MOCNÁ, Dagmar. „Psychologický román“. In: Mocná, D.- Peterka, J. (a kol.) *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X , str. 554-560.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. „Václav Řezáč, klasik českého psychologického románu“. In: *Český jazyk a literatura* 31/1980-1981, č. 9, str. 409-411-
- MOLDANOVÁ, Dobrava. „Zrození psychologického románu z románu ztracených iluzí“. In: *Česká literatura* 35/1987, č. 1, str. 30-45.
- NOSEK, Miroslav. „K otázkám typizace ve vývoji Řezáčovy prózy“. In: *Česká literatura* 4/1956, č. 3, str. 236-263.
- OPELÍK, Jiří. „Historický román o současnosti“. In: *Host do domu* 9/1962, č. 2, str. 79-79.
- OPELÍK, Jiří. „Nedosažený cíl“. In: Opelík. *Milované řemeslo*. Praha : Torst, 2000. ISBN 80-7215-116-9, str. 230-241.
- OPELÍK, Jiří. „Olbrachtův „vídeňský“ román Žalář nejtemnější“. In: Opelík. *Milované řemeslo*. Praha : Torst, 2000. ISBN 80-7215-116-9, str. 84-99.
- OPELÍK, Jiří. „Proměny Řezáčovy metody (Od Rozhraní k Nástupu)“. In: *Česká literatura* 10/1962, č. 1, str. 1-22.
- OPELÍK, Jiří. „Román lidských množin“. In: Mukařovský a kol. *Dějiny české literatury IV*. Praha : Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3, str. 382-422.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard : imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha : Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.
- PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha : PedF UK, 2006. ISBN 80-7290-244-X.
- PYTLÍK, Radko. „Historismus v Řezáčově Nástupu“. In: *Česká literatura* 20/1972, č. 2, str. 131-149.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*; [přel. Vanda Pickettová]. Brno : Host 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973.
- Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha : Libri, 2001. ISBN 80-7277-068-3.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*; [přel. Bohumil Mathesius]. Praha : Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika Prózy*; [přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová]. Praha : Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.
- VÁCLAVEK, Bedřich. *Tvorbou k realitě* [3. svazek sebraných spisů]. Praha : Svoboda, 1946.

Resumé

Poetika románů Václava Řezáče byla ovlivňována dobou a literární tradicí. V prvním románu *Větrná setba* (1935) se autor vrací k zážitkům první světové války, dílo je ovlivněno poetikou expresionismu a romány citového zrání. Druhý román *Slepá ulička* (1938) se řadí do proudu sociálních románů. Autor zde píše o paralelních osudech dvou rodin v době hospodářské krize; nenachází naději pozitivního vývoje. Z formálního hlediska hojně využívá dramatické postupy. Protektorátní cenzura přiměla Řezáče ke změně poetiky, což se projevilo ve třech psychologických románech. Tyto romány na sebe logicky navazují. V *Černém světle* (1940) se pátrá po kořenech zla, ve *Svědkoví* (1942) dochází ke konfrontaci se zlem a v *Rozhraní* (1944) je objevena nová naděje. Po válce se Řezáč angažoval v komunistické straně, což ovlivnilo i jeho umělecké názory. Nová ideologická náplň se poprvé projevila v povídkách s válečnou tematikou, kde jsou postavy determinovány svým třídním původem. K radikální změně Řezáčovy poetiky však došlo až po únoru 1948, jak ukazuje rozdíl mezi románem *Nástup* (1951) a povídkou *První den* (1948). *Nástup* patří mezi budovatelské romány, ale zároveň se jim vymyká mírou využití postupů populárních žánrů. Další román *Bitva* (1954) už upadá do ideologického schematismu a projevuje se na něm všeobecná krize žánru. V románovém torzu *Píseň o věrnosti a zradě* (1956) se Řezáč pokusil zkombinovat postupy psychologického a společenského románu. Podle našeho názoru byl Řezáčův vývoj kruhový, *Nástupem* se vrací k některým formálním postupům *Slepé uličky*, i když jim dává jiný ideologický náboj.

Summary

The poetics of Vaclav Řezáč's novels were immensely influenced by literary tradition and time period he lived in. In *Větrná setba* (1935), his first novel which follows the footsteps of expressionist poetics and novels of emotional growth, the author reflects his notions from the First World War. His second writing, *Slepá ulička* (1938), follows the legacy of social novels. There, the author depicts parallel destinies of two families during the economic crisis, for which he sees no hope whatsoever. From formal point of view, Řezáč used to love dramatic notions. It was, however, the censorship of the Protectorate which made Řezáč change his characteristic poetics; this can be traced in three consequential psychological novels of his. In his work *Černé světlo* (1940), Řezáč aims to reveal the roots of evil, whereas in *Svěddek* (1942) he confronts it. Finally, the novel called *Rozhraní*

(1944) promises some hope for the future. Indeed, after the Second World War, Řezáč took part in the Communist Party, which inevitably influenced his artistic viewpoints as well as his work. New ideology could be traced in his war stories, where characters are predestinated by their social status. Nevertheless, Řezáč's radical change wasn't to come sooner than with the Communist coup of February in 1948. A clear ideological shift can be seen from his short story *První den* (1948) to his novel *Nástup* (1951). *Nástup* belongs to the so called constructors' novels. It is quite unusual novel due to the use of popular genres, though. Another novel, *Bitva* (1954), fits nicely within ideological schema and reveals the overall crisis of such genre. In his unfinished novel *Píseň o věrnosti a zradě* (1956) Řezáč tried to combine structures of psychological and social novel. It is believed that Řezáč's evolution was rather cyclical; his novel *Nástup* in a way refers to some techniques of his previous work *Slepá ulička*, although with quite different ideological message.

Klíčová slova:

Česká literatura, Václav Řezáč, sociální román, psychologický román, budovatelský román.