

UNIVERZITA KARLOVA  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce  
Jakub Cepník

**Člověk proti lidu, lid proti člověku**

Vztah jedince a společnosti v románech Jiřího Weila Moskva-hranice a  
Dřevěná lžice

**Man against Mankind, Mankind against Man**

The Relationship between the Individual and Society in Jiří Weil's Novels  
Moskva-hranice and Dřevěná lžice

Praha 2020

vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

## **Poděkování**

Chci tímto poděkovat doc. PhDr. Danielu Vojtěchovi, Ph.D. za jeho podporu, přátelský a vstřícný přístup, za množství podnětů a zpětnou vazbu, vždy důkladnou a pohotovou navzdory ztíženým podmínkám uplynulých měsíců.

Poděkování patří rovněž prof. Miroslavu Petříčkovi, Dr., jehož přednášky o J.-L. Nancym byly pro mě důležitou inspirací.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. prosince 2020

Jakub Cepník

## **Abstrakt**

Tématem práce je vztah jedince a společnosti ve dvojici románů Jiřího Weila ze třicátých let – Moskva-hranice a Dřevěná lžíce. Tento vztah je zkoumán jednak na pozadí soudobých proudů marxistické estetiky, jednak vlastním rozbohem obou knih. Práce se skládá z teoretické části, interpretační části a typologie románových postav. Výchozí interpretační tezí je výzva Růženy Grebeníčkové, aby byly Weilovy romány čteny nikoliv jako svědectví o historické realitě v SSSR, ale především jako svébytná literární díla. V teoretické části jsou představeny dvě literární koncepce, jejichž vliv je ve Weilových románech patrný: umělecké pojetí sovětské avantgardní skupiny LEF a socialistický realismus Bedřicha Václavka. Práce shrnuje programové teze obou těchto proudů, zkoumá jejich implikace pro vztah jedince a společnosti. Pozornost je věnována rozdílnému pojetí skutečnosti v obou koncepcích: lefovské pojetí klade důraz spíše na přítomnost, socialistický realismus spíše na budoucnost. V interpretační části je proveden strukturní a naratologický rozbor obou románů. Ukazuje se přitom, že v různých vrstvách románů se hojně uplatňuje princip juxtaopozice. Interpretace dále zkoumá vztah jedince a společnosti s důrazem na pojmovou opozici společenská funkce – lidskost. Variantou takového vztahu je i komunismus, chápaný v duchu francouzského filosofa J.-L. Nancyho jako imanence společenství ve společenství. Naznačený interpretační rámec je poté užit pro vytvoření typologie románových postav. V ní vychází najevo kompoziční důležitost postav Rudolfa Herzoga a Tonyho Strickera. Ti představují dva ideály a zároveň dvě různá pojetí skutečnosti, která však zanikají s jejich smrtí. Jako románové východisko po zániku obou ideálů se nabízí ironický postoj románového hrdiny, o kterém píše György Lukács v Teorii románu. Práce dospívá k tomu, že Weilovy romány je možné chápat jako polemiku s komunismem a totalitarismem v širokém smyslu.

**Klíčová slova:** Jiří Weil, Moskva-hranice, Dřevěná lžíce, Novyj LEF, Bedřich Václavek, György Lukács, Růžena Grebeníčková, SSSR, literatura faktu, socialistický realismus, komunismus, formalismus, společenství, totalita, individuum, skutečnost

## **Abstract**

The topic of the thesis is the relationship between the individual and society in two novels written by Jiří Weil in 1930's – Moskva-hranice and Dřevěná lžíce. This relationship is observed in the context of the Marxist aesthetics of that time and also through literary analysis of both novels. The thesis consists of a theoretical part, an interpretative part and typology of the characters. The primary proposition is an appeal of Růžena Grebeníčková to read the novels not as a testimony of the historical reality in USSR, but as distinctive literary works. In the theoretical part, two conceptions of literature are introduced, the influence of which is evident in Weil's novels: the artistic conception of Soviet avant-garde group LEF, and the socialist realism of Bedřich Václavek. The thesis summarizes the artistic programme of both conceptions, examining their notion of the relationship between the individual and the society. Extra focus is given to a different concepts of reality in both conceptions. While the LEF emphasizes the present, socialist realism gives more weight to the future. The interpretative part presents a structural and a naratologic analysis. It turns out that juxtaposition is frequently used in various layers of the novels. The interpretation also observes the relationship between the individual and society, emphasising the opposition between societal function and humanness. Communism is considered one variant of such relationship, understood according to a French philosopher J.-L. Nancy as the immanence of community to community. This interpretation framework is then used to establish a typology of the characters of the novels. This typology underlines the importance of characters Rudolf Herzog and Tony Stricker. They represent two ideals and, at the same time, two different concepts of reality. Both ideals perish when the characters die. As a way out after the perishing of both ideals, the novel offers an ironic attitude, as introduced by György Lukács in his Theory of Novel. The thesis concludes that Weil's novels can be interpreted as a polemic with communism and totalitarianism in a broader sense.

**Key words:** Jiří Weil, Moskva-hranice, Dřevěná lžíce, Novyj LEF, Bedřich Václavek, György Lukács, Růžena Grebeníčková, USSR, literature of fact, socialist realism, communism, formalism, community, totality, individuum, reality

## Obsah

1. Úvod	8
2. Teoretická část	12
2.1. Skupina LEF a její koncepce umění a literatury	12
2.2. Socialistický realismus Bedřicha Václavka	19
3. Interpretační část	27
3.1. Charakteristika románů	27
3.1.1. Ztvárnění času	27
3.1.2. Vyprávěcí situace	32
3.1.3. Epizodická vyprávění	36
3.1.4. Prostředky rytmizace	42
3.2. Vztah jedince a společnosti	46
3.2.1. Společenská funkce a lidskost	46
3.2.2. Totalita a komunikace	47
3.2.3. Společnost a společenství	52
4. Typologie postav	58
4.1. Ri	58
4.2. Jan Fischer	59
4.3. Rudolf Herzog	62
4.4. Alexandr Alexandrovič	66
4.5. Lída Raisová	69
4.6. Tony Stricker	71
5. Závěr	77
6. Bibliografický seznam	83
6.1. Prameny	83
6.2. Literatura	85

## **Seznam zkratk**

MH Moskva-hranice

DL Dřevěná lžíce

VS vyprávěcí situace

## 1. Úvod

Když na podzim 1937 vyšel román Jiřího Weila nazvaný *Moskva-hranice* (dále jako MH), vyvolal v československém tisku mohutnou odezvu. V následujících měsících vyšlo bezmála dvacet recenzí, mnohé z nich silně názorově vyhocené, a nakladatelství Družstevní práce se stalo „předmětem útoků“ ze strany rozhořčených čtenářů.<sup>1</sup> Téměř všichni recenzenti na román pohlíželi v první řadě jako na výpověď o soudobé realitě v SSSR. V této základní perspektivě se shodovali komunističtí i nekomunističtí kritici, přestože jejich hodnocení bylo jinak diametrálně odlišné: Komunisté román strhali coby lživý protisovětský pamflet, zatímco ostatní recenzenti pokládali svědectví za věrohodné a vyjadřovali zneklidnění nad tím, co se v zemi sovětů odehrává. Oběma stanoviskům bylo společné, že románu coby svébytnému literárnímu dílu věnovaly jen malou pozornost. Vzhledem k tehdejší společenské a politické situaci to bylo pochopitelné.<sup>2</sup>

Uměleckou stránkou díla se tak i nekomunističtí recenzenti zabývali spíše okrajově. Většinou knihu charakterizovali jako román dokumentární či reportážní, někteří přitom vytýkali autorovi nedostatek kompozičního úsilí nebo přílišnou popisnost (Soldan 1937). Výjimku mezi recenzenty představoval komunistický kritik a literární teoretik Bedřich Václavek. Ten byl sice k románu kritický, avšak na rozdíl od ostatních komunistů se neuchýlil k odsudkům ani vulgaritám, navzdory výhradám předpokládal u Weila kladný vztah vůči SSSR a dokonce připustil, že kniha přísluší k proudu socialistického realismu. Především však Václavek jako jeden z mála soudil, že téma románu není prvoplánově politické, nýbrž obecně lidské (Václavek 1938: 11).

O necelé tři dekády později literární historička Růžena Grebeníčková varovala před tím, aby byla MH čtena pouze jako historické svědectví. V článku *Weilova Moskva-hranice* z roku 1964 poznamenala: „*Historický okamžik dílo odsoudil, historický okamžik mu zase právo na existenci vrací. [...] Co bylo jednou špatné, může být stejně tak jindy dobré, může odpovídat potřebě chvíle tak, jako bylo v jinou*

---

<sup>1</sup> Weilův román *Moskva-hranice* a útok na dp, in *Panoráma*, 1938, č. 3., 2. března, s. 70-71.

<sup>2</sup> Jak dnes víme, v době vydání románu zbýval necelý rok do uzavření mnichovské dohody. Sovětský svaz v očích mnohých představoval jedinou naději proti sílící hrozbě nacistického Německa. Postoje jeho příznivců i odpůrců se ještě vyostřovaly pod vlivem zpráv o politických procesech, které z Moskvy prosakovaly. O tehdejší napjaté diskuzi mezi československými levicovými intelektuály viz Pfaff, Ivan: *Česká levice proti Moskvě 1936-1938*, Praha, Naše vojsko 1993.



*chvíli nevhodné.*“ (Grebeníčková 2015d: 366). Hodnocení poplatné dobové ideologii – ať už pozitivní nebo negativní – má však za následek, že dílo jako takové je přehlíženo. Grebeníčková konstatuje, že kniha byla doposud otevřeně nebo implicitně hodnocena jako „*dílo umělecky slabé, nedotvořené, špatně napsané*“, soudilo se o ní, že je to „*vlastně jen reportáž*“ (tamtéž: 367), což je však podle ní projevem hlubokého nepochopení.

Grebeníčková zřejmě jako první upozornila na to, že MH byla ovlivněna pojetím literatury prosazovaným ve dvacátých letech sovětským avantgardním uskupením LEF. Tato skupina ve svých programových prohlášeních kategoricky odmítala uměleckou fikci a prosazovala umění založené výhradně na čistém zobrazování skutečnosti. MH podle Grebeníčkové není reportáž, nýbrž text s promyšlenou kompozicí a slohem, který v meziválečné československé literatuře představoval periferní jev a zůstal kritikou nepochopen. Zároveň Grebeníčková soudí, že rámec lefovské teorie byl v MH v jistém smyslu překonán, neboť v knize je přítomen moment hledání, problematizace, nejednoznačnosti, tj. konstitutivní rys románového žánru, lefovci kategoricky odmítaného. V těchto úvahách se Grebeníčková odvolává k maďarskému teoretiku románu Györgymu Lukácsovi.

Od doby, co byl článek *Weilova Moskva-hranice* publikován, uplynulo bezmála šedesát let, přesto je jeho interpretační výzva aktuální i dnes. Víme sice mnohem více o Weilových avantgardních kořenech, přesto bývají MH a její pokračování *Dřevěná lžíce* (dále jako DL) stále charakterizovány v první řadě jako svědectví o zločinnosti komunistického režimu. Např. v *Panoramatu české literatury* z roku 2015 se o MH píše: „*Román byl spolu s francouzským Gidovým cestopisem Návrat ze Sovětského svazu jedním z prvních uměleckých ztvárnění vzniku a tvrdého prosazování Stalinovy diktatury.*“ Dále čteme, že demokratická kritika na rozdíl od té komunistické „*dokázala ocenit autentičnost Weilova svědectví.*“<sup>3</sup> Román se podle příručky vyznačuje kombinací beletristických postupů a reportážních záběrů.

Hodnocení tohoto druhu možná nejsou věcně nepravdivá, dominantním akcentem na politickou rovinu v recepční historii obou románů však redukuje umělecké dílo na doličný materiál. Přitom přehlížejí nejen uměleckou svébytnost textů (v citované

---

<sup>3</sup> Machala, Lubomír (ed.): *Panorama české literatury 1* (Do roku 1989), Praha, Knižní klub 2015, s. 279.

příručce např. není ani zmínka o vlivu avantgardní estetiky), ale zejména opomíjejí významovou nejednoznačnost Weilových knih.

Schematická hodnocení Weilových románů se objevují od doby jejich vydání až dodnes. Některá budí dojem, jako by vznikla převrácením někdejších příkrých odsudků komunistické kritiky. Např. Antonín Měšťan ve své exilové syntéze *Česká literatura 1785-1985*, vydané v Kanadě roku 1987, zřejmě přebírá terminologii z recenze komunisty Julia Fučíka. Fučík v recenzi tvrdí, že MH „*jest ,klíčový román‘, to jest román, v němž pod literárně změněnými jmény se pohybují skutečné, existující osoby, a mají probíhat skutečné, udávší se události.*“ Vzápětí ale dodává, že Weil ve svém „klíčovém románu“ „*ne umělecky zpracovává skutečnost, nýbrž vědomě ji falšuje.*“ (Fučík 1938: 34). Měšťan označení *klíčový román* rovněž užívá: „*[Weil] na rozdíl od neinformovaných horlitelů znal dobře sovětskou skutečnost, což se projevilo v klíčovém románu Moskva-hranice. Kvůli němu byl vyloučen z komunistické strany,<sup>4</sup> neboť nechtěl zavírat oči nad bezprávním stalinských čistek a procesů.*“<sup>5</sup> Oba se tedy shodují v názoru, že kniha je svědectvím; pouze podle Fučíka jde o svědectví lživé, zatímco podle Měšťana o svědectví odvážné a pravdivé. Měšťanovy formulace nepřímou naznačují, že hlavním přínosem MH bylo odhalení špatnosti sovětského režimu. Označení *klíčový román* tuto schematickou interpretaci podtrhuje – implikuje, že forma románu má být jen zástěrkou pro kritiku. K tomu je možno dodat, že sám Weil se po vydání MH jednoznačně vyslovil v tom smyslu, že jeho kniha vůči Sovětskému svazu nemá být nepřátelská (Weil 1937).

Nechci ani v nejmenším zpochybňovat, že by ve Weilových románech nebyla obsažena polemika s totalitarismem. Nesouhlasím však s výkladem, podle něhož je hlavním přínosem Weilových románů negativní hodnocení komunismu. Domnívám se, že polemika, která je ve struktuře románů obsažena, je obecnější a má spíše charakter otázek než odpovědí – tyto otázky jsou neméně živé i dnes. Dvojice Weilových románů ze třicátých let vyžaduje pozornější čtení a toho můžeme dosáhnout jedině tím, že k nim budeme přistupovat jako k literatuře a neomezovat je na historický dokument. K takovému čtení chci v této práci přispět.

Jako interpretační klíč pro četbu obou románů jsem zvolil téma vztahu jedince a společnosti. To samozřejmě s tématem komunismu souvisí, neboť komunismus ve

---

<sup>4</sup> Tato informace je mylná. Weil byl vyloučen z KSČ již roku 1935, dva roky před vydáním MH. Srov. např. Kittlová, Markéta: *Jiří Weil mezi Ruskem a Čechami*, Praha, 2009. Diplomová práce. FF UK. S. 24.

<sup>5</sup> Měšťan, Antonín: *Česká literatura 1785-1985*, Toronto, Sixty-Eight Publishers 1987, s. 255.

své teorii představuje jednu variantu takového vztahu. Téma pocítuji jako palčivé i v souvislosti s debatou o naší socialistické minulosti, která se v českém mediálním prostoru vede. Domnívám se, že k hlubšímu porozumění mechanismům totality je zapotřebí nezaujímat předem černobílé soudy a namísto toho nepředpojatě zkoumat možné realizace vztahu jedince a společnosti, jak jsou reprezentovány nejen v historických pramenech, ale např. i v beletrii. Dvojice Weilových románů ze třicátých let představuje v tomto směru cenný materiál.

Jak napsal francouzský filosof J.-L. Nancy ve svém eseji *Nečinné společenství*, „...je třeba prohlásit [...] že komunismus již nemůže být naším nepřekročitelným horizontem. Ve skutečnosti již takovým horizontem není, ale nikoli proto, že bychom nějaký horizont překročili. Spíš je vše zasaženo rezignací, jako by zmizení, nemožnost či zavržení komunismu vytvořily nový nepřekonatelý horizont. Tato převrácení jsou obvyklá: nikdy nevedla ke změně ničeho. Je třeba pustit se těchto horizontů samotných.“ (Nancy 2019: 18).

## 2. Teoretická část

### 2.1. Skupina LEF a její koncepce literatury a umění

LEF bylo avantgardní uskupení působící v Sovětském svazu ve dvacátých letech. Vydávalo časopisy *LEF* v letech 1923-1925 a *Novyj LEF* v období 1927-1928. Označení *LEF* je zkratka pro *Levyj front iskusstv* (Levá fronta umění). Mezi přispěvatele obou periodik patřili např. Vladimír Majakovskij, Viktor Šklovskij, Osip Brik, Sergej Tretjakov, Nikolaj Čužak a Jurij Tyňanov, ale také Isaak Babel nebo filmaři Dziga Vertov a Sergej Ejzenštejn. Jiří Weil o LEFu napsal v časopiseckém článku z roku 1927:

*[L]evá fronta umění v SSSR je přední sovětskou uměleckou organizací. Není a nebyla podporována oficiálními kruhy, musila si raziti cestu za úporných bojů. Vykonalas však pro revoluční kulturu více, než všechny manifesty tzv. „proletářských spisovatelů“ [...]. LEF vzniká z ohnisek umělecké levice – z divadla Meiercholdova a jeho herecké školy, z Vchutemasu, ze školy futuristů, z konstruktivistů, z moderní školy filologů „Opojaz“ aj. Třebaže sdružuje básníky a spisovatele dosti rozličných směrů, je pevnou organizací, jejíž vliv sahá daleko za hranice SSSR.<sup>6</sup>*

Z úryvku je patrná bojovná rétorika, která je charakteristická i pro texty lefovců samých. Mezi vlivy formujícími lefovský program, které Weil jmenuje, pokládám za nejdůležitější futurismus (futuristické hnutí se formovalo již v letech před revolucí roku 1917) a formalismus, reprezentovaný v uvedeném výčtu filologickým kroužkem OPOJAZ. Weil článek napsal krátce poté, co začal vycházet *Novyj LEF*, s ročním odstupem od zániku původního periodika *LEF*. Ačkoliv mezi uměleckými programy obou periodik není ostrý předěl, lze v jejich stanovisku registrovat proměnu. Koncepce, kterou souhrnně označujeme pojmem *literatura faktů*, byla důsledněji rozpracována teprve v *Novém LEFu* (k němu se také ve svých studiích odvolává R. Grebeníčková); ve své stati odkazují proto výhradně na články z této druhé fáze lefovského působení.

---

<sup>6</sup> Weil, Jiří: Vznik LEFu, in *RED* (Revue svazu moderní kultury Devětsil), 1927, č. 2, listopad, s. 83-85. S. 83.

Jak vyplývá ze studií R. Grebeníčkové (2015b, 2015c) nebo M. Drozdy (1968), zásadním a určujícím rysem lefovského programu byla snaha oprostit umění od fikce, fabulace a iluzí a zachytit realitu v její autenticitě. Realita a fikce stojí v tomto pojetí ostře proti sobě. Slovy jednoho z hlavních lefovských teoretiků O. Brika, „[j]e to boj faktů proti uměleckým výmyslům, boj skutečnosti proti uměleckým schématům, která tuto skutečnost zkreslují a deformují.“<sup>7</sup> Domnívám se, že velkou část tezí a názorů prosazovaných členy LEFu lze odvodit z této ústřední myšlenky.

Lefovci se vymezovali vůči literární tradici, nebo přesněji vůči veškeré tradici umění. Tradiční žánry a zejména umělecké konvence a klíše kategoricky odmítali a odsuzovali. Jak se zdá, v tomto směru pro ně byla důležitou oporou formalistická východiska: Lefovci poukazovali na to, že umění (beletrie, film, divadlo...) používá konvencionalizované postupy, které jsou považovány za realitu, přičemž jde o pravý opak, o něco umělého, iluzorního. Tyto postupy jsou ryze materiální, technické.

Uvádí se, že LEF chtěl tradiční umělecké žánry nahradit reportáží, korespondencí, memoáry, novinovými články atd. Drozda upozorňuje na to, že lefovci se jako jediná literární skupina dvacátých let pokusili „vytvořit nový systém žánrů ve všech druzích umění“ (Drozda 1968: 42). Grebeníčková zdůrazňuje, že nešlo o pouhé povýšení určitých slovesných útvarů na úroveň vysokého umění, nýbrž o dalekosáhlé a radikální přehodnocení veškerých uměleckých norem: „...literatura faktu nedobývala právoplatné místo reportáži, nýbrž vedla vyhlazovací zápas proti uznávaným literárním žánrům, prostě a jednoduše likvidovala román a beletristickou prózu.“ (Grebeníčková 2015c: 24). Pro ilustraci radikalismu, s nímž lefovci odmítali vše tradiční, možno uvést poslední odstavec statě *Literatura budování života* lefovského teoretika N. Čužaka: „*Revoluce literární formy je nezbytným úkolem dne. Naši mladí se dusí scholastickými přístupy. Není možné pokračovat ve zvětšování rozporu mezi činným vědomím a mrtvými způsoby ovlivňování člověka. Pouze boj se zpátečnictvím a fetišismem nás vyvede ze slepé uličky. Pouze úplné svržení mrtvé estetiky upevní vzestup mistrovství života.*“<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vlastní překlad. „Это - борьба факта против творческой выдумки, это - борьба реальной действительности против художественной схемы, искажающей и деформирующей эту реальную действительность.“ (Brik 1927b: 50).

<sup>8</sup> Vlastní překlad. „Революция литературной формы - неотвратная задача дня. Молодежь наша задыхается от схоластических подходов. Продолжение разрыва между действенным сознанием и мертвыми приемами воздействия на человека невозможно. Лишь борьба с прошлячеством и фетишизмом выведет из тупика литературу. Только полное свержение мертвых эстетик закрепит продвиг живого мастерства.“ (Čužak 1928: 19).

Lefovci kritizovali staré umělecké formy hlavně pro jejich odtrženost od života. Tradiční umění podle nich vytváří iluzorní realitu, sféru existující pro sebe samu, která odvádí pozornost od reality skutečné, a tím vede člověka k pasivitě. Brik sarkasticky kritizuje zvyk odpočívat u fikční literatury – vidí v něm buržoazní přežitek z dob carského Ruska: „*Maloměšťák nemá rád fakta, jeho život je moc bídný a ubohý na to, aby stálo za to dlouho v něm setrvávat. Proto si maloměšťáci odjakživa vytvářeli jinou heroickou realitu, v níž fakta nejsou skutečná, ale tisíckrát velkolepější.*“<sup>9</sup> Takový přístup k umění kritizuje také Čužak. Všimá si přitom, že „*[p]říměrný čtenář [tradiční literatury] potřebuje dvě věci: odpočinek a zapomnění.*“<sup>10</sup> Oba kritici pokládají únik do iluzorní reality za cosi nežádoucího, životu nepřátelského, co vede člověka k nečinnosti. Jak podotýká Brik, „*[t]akovou idealizovanou skutečnost [dějstvitelnost] je možné jediné prožívat; jednat [dějstvovat] v ní přirozeně nelze, a pro aktivního člověka to, v čem nemůže jednat, neexistuje.*“<sup>11</sup> Lefovci chtějí, aby umění podněcovalo člověka k aktivitě. Pokud tak nečiní, je jen škodlivou iluzí.

Z toho je již patrný utilitární akcent lefovského programu: Umění má sloužit životu, napomáhat jeho budování. Grebeníčková považuje „výměnu položek literárního a životního faktu“ za společný rys evropských avantgard, přičemž poukazuje na to, že prostupování života a umění je obousměrné: vnášení životních faktů do umělecké tvorby jde ruku v ruce s tím, že život sám se stává uměním (Grebeníčková 2015c: 23). Programové rušení rozdílu mezi oběma sférami může být ilustrováno pojmem, který Čužak používá pro označení své vlastní koncepce literatury: *literatura budování života (literatura žizněstrojeňa)*. V Čužakových článcích se také objevuje spojení *živý fakt (živoj fakt)*, které naznačuje, že cosi materiálního (literární fakt, literární materiál) je naplněno životem, stává se živým (Čužak 1928).

Jak bylo řečeno, hlavní ambicí lefovců bylo zachycení skutečnosti v její autenticitě prostřednictvím prostého zachycování fakt. Tato metoda vychází podle Drozdy

---

<sup>9</sup> Vlastní překlad. „*Мещанство не любит фактов, слишком бедна и убога его жизнь, чтобы стоило долго на этой жизни останавливаться. Поэтому мещанство, испокон века создало себе иную героическую действительность, в которой все факты не реальны, но в тысячу раз пышней реальных.*“ (Brik 1927a: 33).

<sup>10</sup> Vlastní překlad. „*Обывателю-читателю нужны две вещи: отдых и забвение.*“ (Čužak 1928: 17).

<sup>11</sup> Vlastní překlad. „*Такую идеализованную действительность можно только переживать; действовать в ней, естественно, нельзя, а для активного человека то, в чем он не может действовать, не существует.*“ (Brik 1927a: 33).

z postupů vynalezených již dříve futurismem (Drozda 1968: 13). Aby bylo dosaženo autenticity, skutečnost musí být nejprve zbavena hierarchie, musí být zrušen (z futuristického hlediska umělý) řád starého světa. Hierarchie však nemá být nahrazena hierarchií novou, nýbrž pozornost má být upřena na skutečnost samu: na předměty, na fakta, na přítomnost. Tím dochází k oproštění věci. Jednotlivé „holé věci“ jsou potom kladeny vedle sebe na principu juxtapozice. Nemají být mezi nimi konstruovány žádné spoje, nemá docházet k žádné syntéze, nýbrž fakta mají stát zkrátka odděleně vedle sebe – a je už věcí recipienta, aby jednotlivé úryvky, záběry, situace mezi sebou konfrontoval. *„Ve světě osvobozených věcí je všechno paralelní, současné, všechno závisí ne na podřazenosti, ale na souřadnosti, juxtapozici.“* (tamtéž: 14). Tato juxtapoziční metoda je patrna např. z filmových montáží D. Vertova nebo z povídek I. Babela.

Metodu, kterou lefovci prosazovali, lze přiblížit příkladem fotografie. Ta představuje jakýsi prototyp zachycování skutečnosti a autoři z okruhu LEFu jí věnovali množství článků a teoretických statí. Brik ve článku *Proti „tvůrčí“ osobnosti* prohlašuje, že o mechanické reprodukování skutečnosti by nikdo ani nestál; každé podání faktu musí být podřízeno určitému účelu (Brik 1928). Přitom zdůrazňuje, že nikdy nejde o „pouhé fotografování“ (*prостоje фотографирование*), nýbrž vždy o „tvůrčí přetváření“ (*творческоje pretvorenije*). Každé zachycení faktu je totiž v jistém smyslu interpretací, je podáno z určitého hlediska, tudíž nevyhnutelně přetváří skutečnost. K tomu Brik dodává:

*Výrazem „pouhé fotografování“ se poukazuje na mechanickou povahu fotoaparátu, který prý jen slepě fotografuje vše, co se mu namane před objektiv. Člověk by se prý neměl podobat tomuto mechanickému aparátu a měl by vědomě, s jasným cílem a jasným směřováním vybírat a vyprávět fakta a děje. To všechno je nesporné. Je nesporné, že člověk nemůže podávat fakta jinak než ze svého hlediska. Je nesporné, že nesmí být mechanickým přenašečem fakt a dějů. Ale je naprosto chybné činit z toho závěr, že by měl předělávat fakta a děje po svém.*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Vlastní překlad. *„Выражение „простое фотографирование“ имеет в виду механичность фотографического аппарата, который-де слепо фотографирует все, что ему попадает под объектив. Человек не должен-де уподобляться этому механическому аппарату, а должен сознательно, с определенной целью, с определенной установкой выбирать и пересказывать факты и события. Все это бесспорно. Бесспорно, что человек не может не пересказывать факты со своей особой точки зрения. Бесспорно, что человек не должен быть механическим передатчиком фактов и событий. Но совершенно неверно делать отсюда вывод, что человек должен посвоему переиначивать факты и события.“* (Brik 1928: 12).

Samo zachycení skutečnosti je tudíž výsostně tvůrčím aktem a cokoliv by umělec k takto zachyceným faktům přidával, bylo by deformací, fikcí, iluzí. V jiném článku Brik prohlašuje, že když malíř portrétuje deset různých osob, jsou si všechny tyto podobizny něčím podobné, zatímco namaluje-li deset malířů tutéž osobu, portréty se liší. Jako příklad uvádí postavy z Babelových povídek: *„Když Babel píše o oděských banditech a o Rudé armádě, tak se oděští banditi podobají rudým kavaleristům, přestože jde ve skutečnosti o úplně jiné lidi. Ale protože o nich píše zrovna on a protože Babel je skvělý spisovatel – tak se postavy, o kterých píše, podobají jedna druhé.“*<sup>13</sup> Z tohoto provokativního prohlášení vychází najevo paradox lefovského programu: Brojí proti kamufláži, imaginaci a uměleckým výmyslům všeho druhu a horují za čisté zachycování skutečnosti – avšak samo zachycení faktu je pro ně čímsi osobitým, uměleckým. Na tento paradox lefovského programu naráží opakovaně Drozda i Grebeníčková: *„Lefovské úvahy o odestetizování umění, formulace literatury faktu atp. se [...] děly v rovině výrazně estetické, tj. důsledně v kontextu umění jako takového...“* (Drozda 1968: 26); *„Strohé nestylizované výřezy životní, fakta, zprávy, snímání faktické podoby věci apod. umožňují [...] ryzí aisthesis, čistý vjem objektu: jeho vymanění ze všech příměsí, iluzivních deformací, umělecké ornamentiky, nevlastních zřetelů znamená návrat k pravé a estetické zkušenosti.“* (Grebeníčková 2015b: 34).

Můžeme shrnout, že činností umělce má být podle lefovců zachycovat fakta a stavět je juxtaopozičně vedle sebe. Tím, že nejsou vztahy mezi jednotlivými fakty pojmenovány, dochází paradoxně ke zdůraznění významového napětí. Sama volba faktů nemá být ovšem ničím nahodilým; volba a zřetězení jednotlivých prvků musí být odvozeny ze skutečnosti samé, z přirozených vztahů mezi individuálními věcmi, jevy, osobami. Zde vstupuje do popředí marxistický aspekt lefovského umění: pomyslným klíčem pro určení těchto vztahů je práce; vztahy, které lefovcé zajímají, jsou vztahy výrobní.

Funkce výrobních vztahů je zřetelná v programových tezích prosazovaných S. Treťjakovem. Ten se ve článku *Výrobní scénář* (Treťjakov 1928: 29) pozastavuje nad tím, že ve filmovém průmyslu stále panuje „idealistická estetika se svým kultem

---

<sup>13</sup> Vlastní překlad. *„Когда Бабель пишет о Конной Армии и об одесских бандитах - у него одесские бандиты похожи на конную армию, а на самом деле это совершенно разные люди. Но так как о них пишет все тот же Бабель и так как Бабель прекрасный писатель - то все персонажи, о которых он пишет, похожи друг на друга.“* (Brik 1927a: 32).



iracionalismu a inspirace“, takže se má za to, že scénáristou nebo kameramanem může být kdokoliv.<sup>14</sup> Treťjakov ostře kritizuje autory scénářů, kteří pouze fabulují, aby se zavděčili publiku, a vůbec je přitom nezajímají fakta.<sup>15</sup> Dokládá to na příkladech až kuriózně směšných zápletek ze soudobé sovětské kinematografie. Hlavní chybu vidí v tom, že scenáristi ignorují materiál (tj. fakta, skutečnost) a že diváky zajímá pouze fabule (tj. fikce, výmysl). V budoucím filmu by podle Treťjakova měla fabule zcela zaniknout. Jako kompromisní řešení pro soudobou kinematografii staví svůj koncept tzv. výrobního scénáře (*proizvodstvennyj scenarij*). V něm sice ještě jakási fabule je, ale je zcela podřízena materiálu. Jak by měl takový scénář vypadat, ukazuje Treťjakov na příkladu scénáře o životě v oblasti Zakavkazska. Z dnešního pohledu bychom takový film zřejmě považovali za druh dokumentu. Scenárista se podle Treťjakova má stát průzkumníkem, má si rozdělit zkoumanou oblast podle výrobních sektorů a systematicky v nich sledovat typické výrobní konflikty. Tyto konflikty se musí stát klíčovými konflikty fabule. „*A tak když se kvůli nějakému polámanému kolu, kvůli výkopu kanálu, kvůli použití nějakého nového, intenzívnějšího způsobu opracování vytváří atmosféra, v níž mohou začít praskat připravené svatby, vytvářet se neuvěřitelné lidské kombinace, téct krev atd., a když se zdá nemožné vyjmout tyto výrobní momenty bez organického poškození celého scénáře, jen tenkrát máme co činit s výrobním scénářem.*“<sup>16</sup> Z úryvku je patrný důraz na organické propojení faktů, soustředěného k práci, lidské aktivitě, k přeměně světa. Zdá se, že práce pro Treťjakova představuje organizační princip, který – v souladu s marxistickou doktrínou – propojuje jednotlivce s jeho produktem, resp. jednotlivce s celkem. Organické propojení zde není ideálem, jehož má být teprve dosaženo v budoucnu, nýbrž skutečností, která je vždy již zde. Umělec má zachycovat organickou jednotu skutečnosti jako cosi přítomného.

Lefovci odmítali představu básnického nitra coby nežádoucí iluzi odtrženou od reality. Brik se v již citovaném článku *Proti „tvůrčí“ osobnosti* vymezuje proti teorii kreativity (*teoria tvorčestva*) spočívající v představě, že by fakta a události měly být

---

<sup>14</sup> Je nutno poukázat na důraz, který Treťjakov klade na správné zvládnutí filmařské techniky; scenáristou podle něj nemůže být kdokoliv, psaní scénářů je práce, která má své zavedené postupy a techniky, a ty musí scenárista ovládat. Tento profesionalismus (Drozda 1968: 22) je příznačný rys lefovského stanoviska.

<sup>15</sup> Užívá pro ně posměšné označení *specfabulisty*; jde o slovní hříčku ze slov *specialist* ‚specialista‘ a *fabulist* ‚fabulátor‘.

<sup>16</sup> Treťjakov 1928: 34, překlad podle Drozda 1968: 45.

přeměněny prizmatem umělcovy duše. Uštěpačně přitom poznamenává, že vlastní individualita je pro takové umělce patrně natolik hodnotná, že je nic nemůže přimět k tomu, aby se zkusili podívat na skutečnost i z jiného pohledu. Důsledkem takových představ podle něj mohlo být třeba to, že se přátelé „*neodvažovali léčit Jesenina z jeho pití, protože se báli, že se uzdraví a přestane psát verše*“.<sup>17</sup> Čužak zastává názor, že básnická imaginace má být nahrazena racionálním, dialektickým pohledem: „*Stará estetika proměňovala, prosvětlovala život (‘mystifikační’ forma estetiky), obarvovala jej třpytkami ‚svobodné’ imaginace. Nová nauka o umění (slovo estetika je načas zahodit) předpokládá proměnu skutečnosti prostřednictvím její přestavby (‘racionální’ podstata dialektiky podle Marxe)*“.<sup>18</sup> Z podobných prohlášení je zřejmé, že lefovský program byl silně antiindividualistický.

Drozda si všímá posunu v úloze individua, ke kterému došlo mezi předrevolučním sovětským futurismem a vlastní lefovskou koncepcí. V raném futurismu mělo individuum funkci pořádacího principu, skrze nějž byl sjednocován dehierarchizovaný svět. S revolucí však do koncepce vstupuje princip kolektivního úkolu:

*Osobnost jen naplňuje vývojové potřeby literatury, tedy potřeby obecné, kolektivní, a tak se přímo nabízí možnost podložit imanentní zákonitost sociologicky jako věc zájmu nové společnosti, dělnické třídy a stejně tak odsoudit volání po umělecké individualitě jako tendenci třídně cizí socialistickému umění. [...] Jestliže je [...] porevoluční skutečnost sjednocována kolektivním úsilím, tak je už sama o sobě plně reprezentativní, nepotřebuje nic, čím by byla „transcendována“, v čem by byl obsažen přesah přes její hranice; kryje se s totalitou. Tím se vyřazuje subjekt jako nositel transcendence... (Drozda 1968: 51-52)*

Předpokladem lefovského pojetí je tedy neosobní zákonitost ve vývoji společnosti i umění. Tato zákonitost je nutností i cílem, takže dosažení cíle se paradoxně jeví jako nevyhnutelné. Projevy uměleckého individualismu jsou něčím nežádoucím a zároveň nutně odsouzeným k zániku.

---

<sup>17</sup> Vlastní překlad. „*Приятели Есенина не решались лечить его от запоя, потому что боялись, что он выздоровеет и перестанет писать стихи.*“ (Brik 1928: 13).

<sup>18</sup> Vlastní překlad. „*Старая эстетика преображала-просветляла жизнь (‘мистифицированная’ форма диалектики), расцвечивая ее блестками ‘свободного’ воображения, - новая (слово ‘эстетика’ пора бы и отбросить) наука об искусстве предполагает изменение реальности путем ее перестройки (‘рациональная’ сущность диалектики по Марксу)*“ (Čužak 1928: 15).

## 2.2. Socialistický realismus Bedřicha Václavka

Bedřich Václavek (1897-1943), literární vědec a kritik, patřil vedle Kurta Konráda nebo Eduarda Urxe mezi přední teoretiky českého socialistického realismu třicátých let. Kromě řady svých dalších aktivit byl také iniciátorem a zakládajícím členem skupiny *Blok*<sup>19</sup> a jedním z vedoucích redaktorů jejího skupinového čtvrtletníku *U* (uváděného rovněž jako *U-Blok*), vycházejícího v letech 1936-1939. Skupina i čtvrtletník měly sdružovat autory hlásící se ke koncepci socialistickému realismu.

Václavek jako literární teoretik prošel názorovým vývojem, který mohou zkratkovitě ilustrovat názvy kapitol z Chvatíkovy monografie (Chvatík 1962): *Období proletářské poezie*, *Období umělecké avantgardy*, *Období přechodu k socialistickému realismu*, *Období socialistického realismu*.

Jedním z důležitých mezníků Václavkovy tvorby byla jeho cesta do Moskvy v roce 1930 a následná účast na II. mezinárodní konferenci proletářských spisovatelů v Charkově. Pod vlivem těchto událostí Václavek přehodnotil některá dosavadní stanoviska ovlivněná uměleckou avantgardou a přihlásil se k programu proletářské literatury. Sám o svém obratu napsal:

*Odjížděl jsem již do Sovětského svazu vnitřně na změnu, kterou jsem prodělal, připraven. Právě tím, že jsem v knížce Poezie v rozpacích na jaře před tím důsledně domyslel teorii ‚čistého umění‘, dostavily se mi těsně po dopsání knihy četné pochybnosti. [...] V Moskvě jsem vyslechl u Asejeva debatu s Brikem a slyšel jsem, jak LEF, nám velmi blízký, se sám zlikvidoval a vplynul do velkého proudu proletářské literatury.<sup>20</sup> [...] A tu jsem po dlouhé a intenzivní, často bolestné duševní práci nahlédl, jak sektářsky úzké a intelektuálsky výlučné bylo stanovisko [...]*

<sup>19</sup> Mezi zakládající členy patřil rovněž Jiří Weil.

<sup>20</sup> O tomto setkání s O. Brikem a N. Asejevem, členy někdejší skupiny LEF, nedlouho předtím rozpuštěné, napsal Václavek krátkou reportáž. Můžeme ji číst jako doklad o tom, že osobnosti Brika a Asejeva, ale i jejich odvrát od lefovského programu, na Václavka silně zapůsobily: „Když si rovnám v pozdní noční hodině na stále ještě živých moskevských ulicích dojem z tohoto večera, vystupuje mně plasticky před oči tvář LEFu. Skupina nejlepší inteligence, která brzy pochopila a postavila se plně na půdu revoluce. Bystrých intelektuálů, kteří viděli v otázkách literárních často víc než jiní. A přece jen intelektuálů, kteří zcela nesplynuli, ale zachovali si své rezervy. Vnitřně rychle rostoucí proletářská literatura postavila znova před ně pro intelektuála vždy znova se opakující otázku proletariátu. Vyhnuli se nebezpečí intelektuálského sektářství, zaujavše v důsledku svého kladného poměru k revoluci pozitivní stanovisko i k proletářské literatuře. Jí jistě prospěje i jejich nesporná bystrost a kritičnost.“ (Václavek, Bedřich: Večer mezi bývalými lefisty, in *Naše cesta* 2, 1931, č. 6-7, duben, s. 80-82; též in: B.V.: *Tvorba a společnost*, Praha, Československý spisovatel 1961, s. 153-156. S. 156).

„devětsilácké“, které jsem i já, s menšími obměnami, zastával, a jak mnohem širší, revolučně velkorysejší a reálnější je koncepce proletářské literatury, jak ji vytvořili v SSSR a jinde.<sup>21</sup>

Pojem socialistický realismus coby název programové koncepce se v sovětském prostředí objevil poprvé roku 1932, ačkoliv koncepce sama se předtím již delší dobu vyvíjela; Václavek posléze toto označení přejal (Chvatík 1962: 132). Svě vlastní pojetí socialistického realismu – sovětskou koncepcí ovlivněné, avšak nikoliv identické – rozvíjel v řadě článků a knih. My zde čerpáme především z programové stati *K tvůrčí situaci v současné české literatuře*, která se objevila v prvním čísle čtvrtletníku *U* roku 1936, a z úvodní kapitoly Václavkovy knihy *Tvorbou k realitě*, vydané o rok později, jež se na uvedeném článku částečně zakládá.

Centrální pojem, který se ve Václavkově pojetí objevuje, je skutečnost. Aby jej Václavek objasnil, odvolává se k Leninově teorii odrazu; míní jím „objektivní skutečnost, která je dána člověku v jeho pocitech [...] a která existuje nezávisle na nich“ (V. I. Lenin, cit. podle Václavek 1937: 8). Skutečnost má dvě stránky: přírodní a společenskou, přičemž umění zobrazuje hlavně druhou z nich. Obě stránky skutečnosti mají procesuální, dynamický charakter; skutečnost a subjekt jsou propojeny v dialektickém vztahu. Subjekt může být se skutečností v rozporu nebo ve shodě; tato stadia se střídají podle schematu dialektické triády teze–antiteze–syntéza (tamtéž).

Představa dialektického pohybu, hlavní pilíř Hegelovy a Marxovy filosofie, je charakteristická i pro Václavkovo myšlení o literárním a uměleckém vývoji. Václavek chápe jeho jednotlivé etapy tak, že na sebe v dějinné dialektice reagují; nová etapa neguje etapu předcházející, až se nakonec obě spojí v syntéze. V kontextu české literatury např. označuje Václavek jako tezi revoluční literaturu po první světové válce; poetismus je její antitezí a socialistický realismus představuje syntézu (Václavek 1936: 45-49). Syntetické umění budoucnosti má být pak završením celého uměleckého vývoje.

Pro Václavkovo (a možná obecně pro celé marxisticko-leninské) pojetí skutečnosti je charakteristická ambivalence mezi zaměřením k přítomnosti a k budoucnosti.

---

<sup>21</sup> Václavek, Bedřich: Odpověď Josefu Horovi, in *Čin* 3, 1932, č. 33, 14. dubna, s. 778-779; též in: B.V.: *Tvorba a společnost*, Praha, Československý spisovatel 1961, s. 163-165. S. 164-165.

Všimáme si jí u některých Václavkových formulací. Když Václavek píše o syntetickém umění, nemusí být vždy jednoznačné, zda jím míní spíše něco, co existuje již dnes, nebo umění, které má teprve přijít. Tohoto napětí si můžeme všimnout např. v obrazech: „[s]ynthetické umění budoucnosti, které se dnes proboují“ (Václavek 1937: 13), „[nové synthetické umění], které je cílem přítomnosti a uměním budoucnosti“ (tamtéž: 15) a dokonce „[synthetické umění] přítomnosti a budoucnosti“ (tamtéž: 14). Syntetické umění budoucnosti představuje pro Václavka úběžník, k němuž veškerý vývoj směřuje a který má teprve nastat, avšak vzniká již nyní, v přítomnosti. Václavek píše: „Nelze [...] snít jen o příští svobodě básníkově v beztrždní společnosti. Svobody dosáhne básník již dnes jedině tím, když se svobodně začlení do řad těch, kteří bojem o novou společnost posunují vpřed společenský vývoj...“ (tamtéž: 11). Implicitní imperativ směřuje tedy do přítomnosti, vybízí k tomu, aby byl člověk aktivní již dnes. K tomu, aby se jednotlivec mohl v souladu s pobídkou začlenit do řad hybatelů společenského vývoje, musí však nejprve přijmout perspektivu vítězství socialismu – tedy takový pohled na dějinný vývoj, který předpokládá určitou událost v budoucnosti. Tato událost je brána jako něco historicky nevyhnutelného, je tudíž pro Václavka objektivní skutečností, a jako takovou ji lze buď akceptovat, nebo před ní zavírat oči.

Zdá se, že není možné Václavkovo pojetí skutečnosti prostě ztotožnit buď s přítomností, anebo s budoucností; představa dialektického běhu dějin zahrnuje obojí (stejně tak minulost). Avšak životní perspektiva, k jejímuž zaujetí je člověk nabádán, se opírá především o budoucnost; jak již bylo řečeno, jde o perspektivu vítězství socialismu, které má teprve fakticky nastat. Václavek píše: „Jde mu [socialismu] o přípravu svobodného a zákonného růstu osobnosti pro příští svět...“ (tamtéž: 13). Přítomnost je tedy v jistém smyslu neustálou přípravou na budoucnost, je vnímána (a hodnocena) pouze prizmatem této budoucnosti. Výchozím bodem (pro člověka i pro umění) není to, co nyní je, ale spíše to, co má přijít v budoucnu. Domnívám se, že v tomto akcentu na budoucnost se Václavek zásadně liší od přístupu, jaký prosazoval např. LEF.

Umění má ze skutečnosti vycházet a skutečnosti se držet: „U našich básníků vidíme [...], že autor, rozchází se se skutečností, ztrácí půdu pod nohama; že jeho dílo planí ideově i umělecky. Kde ji však hluboce proniká, vytváří dílo pevně založené, pevně sklenuté a také umělecky plnokrevné.“ (tamtéž: 8). Václavek se na tomto místě, podobně jako na mnoha dalších, vymezuje vůči takovému umění, které

se skutečnosti vzdaluje; k tomu podle něj dochází např. tehdy, když umělec obrací pozornost do oblasti fantazie a snů nebo metafyziky a náboženství.

Být věrný skutečnosti pro Václavka neznamena skutečnost pouze kopírovat. To dělá mechanický materialismus, který Václavek pokládá za překonaný. Píše: „*Umění socialistického realismu nefotografuje. Usiluje detaily, empiricky načerpané, básnicky zevšeobecniti.*“ (tamtéž: 14). Za metaforou o fotografii tušíme polemický osten namířený možná i proti lefovcům a jejich požadavku čistého zachycování faktů. Zevšeobecnění, o němž tu Václavek mluví, má být dosaženo pomocí typizace. Typizace, jeden z ústředních pojmů koncepce socialistického realismu, bývá Václavkem označována také jako „konkrétní zevšeobecnění“ nebo „konkrétní abstrakce“ (tamtéž: 9). Spočívá v tom, že jednotlivina v uměleckém díle vystihuje podstatu většího množství jednotlivin existujících ve skutečnosti; jejím prostřednictvím mají vyniknout hlubší souvislosti a vztahy, které se těchto jednotlivin týkají.

Co se týče umělecké formy,<sup>22</sup> Václavek zastává názor, že umění socialistického realismu jakožto syntéza předcházejících etap uměleckého vývoje může přebírat z těchto období různé formální prostředky a postupy. Takto může čerpat např. z období uměleckých avantgard; naopak jiné umělecké prostředky už mohou být zastaralé a překonané (to Václavek soudí např. o formálních prostředcích realismu 19. století; z něj si chce ponechat pouze snahu o věrnost realitě; srov. Václavek 1936: 51). Celkově se zdá, že stran konkrétní umělecké formy je Václavek ve svém programu poměrně benevolentní: „*Je samozřejmé, že tato syntéza bude věcí života, dýšící vývojem, a že – zejména na začátku – se bude projevovati nejrozmanitějšími básnickými formami.*“ (tamtéž: 49). Teprve v budoucnosti by syntéza v umění měla vést k jednotnému slohu, o němž Václavek píše, že jeho podobu zatím neznáme.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Užíváme zde tohoto pojmu, neboť jej užívá sám Václavek. Opozice forma-obsah je samozřejmě problematická. My se jí zde nebudeme podrobněji zabývat, sledujeme pouze funkci, kterou ve Václavkově estetice tato dichotomie má.

<sup>23</sup> V článku *O novou synthesesu v umění* z roku 1932 Václavek uvádí, že budoucí syntéza se nemá týkat pouze sjednocení různých uměleckých odvětví a forem, ale má dojít i k syntéze umění a života: „*Promítneme-li perspektivy, které k ní ukazují [k syntéze života a umění] do daleké budoucnosti, můžeme vyjádřiti naději, kterou budí, poněkud paradoxní větou, že umění přestane býti uměním, protože veškeren život se povznese na úroveň svobodné, suverenní tvorby. K nové syntéze umění a života nedojde tím, že se umění ‚sníží‘ k životu, ale že se život veškeren povznese k umění.*“ (Václavek, Bedřich: *O novou synthesesu v umění*, in *Žijeme* 1, 1932, s. 340-341. S. 341.). Tyto věty jsou možná ozvukem starší avantgardní koncepce. Nabízí se srovnání s LEFem, který také prosazoval stírání rozdílů mezi uměním a životem. R. Grebeníčková považuje „výměnu položek literárního a životního faktu“ za společný rys rozličných avantgardních hnutí (Grebeníčková 2015c: 22-23).

U umění dneška je však pro Václavka důležitější jeho obsah, téma; jemu musí být forma podřízena (Václavek se tím vymezuje proti pojetí umění pro umění). Oním tématem má být dialektický proces probíhající mezi jedincem a skutečností, tedy účast člověka na celkovém společenském procesu. Úloha subjektu v uměleckém díle představuje pro Václavka klíčovou otázku; není přitom vždy jasné, zda subjektem míní spíše umělce-autora nebo vnitrotextové subjekty (vypravěče, postavy). Domnívám se, že má na mysli zřejmě obojí, resp. je pravděpodobné, že pro něj mezi oběma variantami není tak ostrý rozdíl jako pro současnou literární vědu; důležitost úlohy umělce-autora ovšem na více místech akcentuje.<sup>24</sup> Václavek uvádí, že je-li úloha subjektu v díle přeceněna, je výsledkem subjektivismus bez dostatečné opory v realitě – což je podle něj chyba –, a naopak je-li podceněna, dospívá dílo k mechanickému materialismu, k pouhému kopírování objektivní reality – což je také chyba. Mezi subjektem a skutečností má být dosaženo rovnováhy, „dialektické jednoty“, která zahrnuje jednotu i rozpor (Václavek 1937: 11-12). Této jednoty má být dosaženo tím způsobem, že je subjekt aktivní, že se zapojí do společenského procesu. Aktivitu subjektu Václavek prosazuje na mnoha místech. Soudí, že pouze aktivitou se člověk může vymanit z osamění a individualismu a že pouze na základě společenské aktivity mohou vzniknout umělecká díla pravdivě zobrazující skutečnost.<sup>25</sup> Lze říci, že aktivita je pro Václavka jediným způsobem poznání skutečnosti; skutečnost nelze poznávat pasivním či nezainteresovaným přihlížením. Když Václavek píše o aktivitě, nemusí být vždy jasné, v jak širokém smyslu aktivitu míní. Jestliže ji specifikuje jako účast na společenském procesu a jestliže tento společenský proces chápe jako dějinnou dialektiku s očekávaným vrcholem vítězství socialismu, pak aktivita zřejmě znamená účast na budování socialismu. I kdybychom tuto odpověď brali jako jednoznačnou, zůstává ovšem otázka, do jaké míry Václavek lpí na konkrétní podobě takového budování. Václavek uvádí, že aktivitou je již sama umělecká tvorba (tamtéž: 10). Na více místech potom píše, že básník má být „dělníkem lidství“.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Ostatně je nesporné, že Václavek coby kritik bere osobu autora a jeho životní zkušenosti v potaz; o tom svědčí např. i jeho recenze MH (Václavek 1938).

<sup>25</sup> Zřejmě z toho důvodu dává Václavek přednost slovu *tvorba* před slovem *umění* (srov. Václavek 1937: 5); tvorba totiž zdůrazňuje aktivitu, zatímco umění ve svém základním významu označuje pouze lidskou schopnost, potenci.

<sup>26</sup> Tato kolokace se kromě citovaných programových statí objevuje i ve Václavkově recenzi MH, kde je použita pro označení Petra Jilemnického, autora knihy *Kompas v nás*, která je v recenzi s MH srovnávána (Václavek 1938: 12).

V článku *Básník a společnost* publikovaném roku 1933 v časopise *Index* se Václavek vyjadřuje k anketě pořádané časopisem na dané téma. Vyslovuje se přitom proti názoru, že by umělec mohl být na společnosti jakkoliv nezávislý, že by mohlo existovat čisté umění:<sup>27</sup> „*Jen básník, který žije v iluzi, že jest nezávislý na společnosti, může se ohrazovati proti tomu, že na něj společnost vznáší – ať přímo či nepřímo – nějaké nároky. Těmto nárokům se stejně nevyhne; slouží jim, jenže nevědomky. Jsa zapředem v celé soustavě názorů společnosti vládnoucí, vyslovuje je, aniž si to uvědomuje. Jeho poznání je ovlivněno touto společností, je zkreslené, nesprávné.*“ (Václavek 1933/61: 189). Vztahu ke společnosti se tedy člověk nemůže žádným způsobem zříci. Pouze vědomým, aktivním zapojením ovšem může najít vztah správný, dosáhnout dialektické jednoty. Aktivní účast na společenském procesu je pro Václavka také jediným způsobem, jak dosáhnout svobody; svobodou přitom míní svobodu od osamění individualismu: „[Umělec n]ebude musiti ani zapíratí svou individualitu. Jde naopak o osvobození osobnosti od otročení jí samé...“ (Václavek 1936: 50).

Můžeme si položit otázku, zda poznání společenského procesu (z Václavkova hlediska poznání skutečnosti, z nemarxistického pohledu přijetí dogmatu o vzestupném vývoji dějin) musí předcházet aktivitě, nebo naopak aktivita má předcházet tomuto poznání. Takto ostře formulován je problém samozřejmě paradoxní: kdo nerozpozná proces (nebo z hlediska nemarxisty nepřijme dogma), patrně nemá důvod vyvíjet aktivitu ve smyslu budování socialismu; avšak poznání procesu je podle Václavka podmíněno právě aktivitou. Pojmeme-li aktivitu šířeji jako jakékoliv jednání, ať uvědomělé nebo neuvědomělé (pro což nám může být oporou shora citovaná pasáž o vztahu básníka a společnosti), můžeme říci, že je aktivita vlastně nevyhnutelná. Vztah mezi aktivitou a poznáním pak můžeme chápat ve Václavkově pojetí jako dialektický proces.

Zdá se, že Václavek je v epistemologických otázkách optimistický. Soudí, že objektivní společenský proces je „*podstatně totožný s jeho [básníkovým] procesem vnitřním, není nic cizorodého jeho životu vnitřnímu. Ač působí na básníka [...], zároveň naň působí básník svou nejvlastnější prací básnickou.*“ (Václavek 1937: 10). Tyto pasáže mohou mimoděk připomenout úvodní kapitulu *Teorie románu* Györgyho

---

<sup>27</sup> Přitom sám ještě o několik let dříve, před svým obratem k proletářské literatuře, koncepci čistého umění zastával (viz str. 19-20).



Lukácse, v níž se hovoří o ztracené životní totalitě řeckého eposu: „Svět je širý, a přece jako vlastní dům, neboť oheň, který plane v duši, je téže podstaty jako hvězdy...“ (Lukács 1967: 95). Ještě výrazněji se projevuje Václavkův optimismus v následujícím úryvku. Václavek soudí, že pro poznání objektivního společenského procesu stačí, aby si básník sám nenasazoval klapky na oči a rozhlédl se okolo sebe: „...kdo se dnes takto svobodně rozhlédne po světě kolem sebe, ten najde v něm své místo. Ten uvidí, že není sám, že jest součástí celkového společenského procesu, v němž plní určitou funkci. [...] Poznává, jakou funkci jest mu plniti. [...] Celé jeho vidění světa a lidí pak teprve bude opravdu komplexní, pravdivé, tj. odpovídající skutečnosti.“ (Václavek 1933/61: 190). Takové pojetí světa vsutku odpovídá Lukácsově životní totalitě: podstata je zcela imanentní životu. Zároveň nás může upoutat, že Václavek zde hovoří o místě člověka v celku jako o *funkci*. Jde tedy o představu světa, v němž každá jeho součást má svou určenou funkci a tuto svou funkci může rozpoznat.

Takové funkcionální pojetí lidství může budit dojem něčeho neosobního, ba nelidského. Nicméně Václavek prohlašuje, že středem pozornosti socialistického realismu má být člověk: „Člověk ve vsí své rozmanitosti i ve svých protikladech, které nechceme zvětšit, nýbrž překonat, jest středem jeho pozornosti.“ (Václavek 1936: 50-51).<sup>28</sup> Pro toto zaměření na člověka užívá na několika místech označení „socialistický humanismus“ (např. Václavek 1938: 13). Mezi individuem a společenstvím má být dosaženo jednoty: „Úlohu jedince ve společenském dění nutno [...] chápati jakožto dialektický protiklad biologické konstanty jednotlivé osobnosti a společenského celku; v uměleckém tvoření jakožto dialektický protiklad básnickovy subjektivity a objektivního dění, jehož vyrovnáním se teprve dosahuje jednoty: jednotlivce a celku, subjektu a objektu.“ (Václavek 1936: 51-52). Můžeme shrnout, že pro Václavka je úloha jedince ve společnosti jednoznačně dána jakožto jeho systémová funkce; s ní se má člověk snažit splynout, sjednotit prostřednictvím vlastní aktivity. V souladu s těmito myšlenkami se dá očekávat, že kdesi v neurčité budoucnosti, až dojde k očekávanému vítězství socialismu, bude jednotlivec se svou funkcí zcela identický (o lidskosti a funkci v kontextu MH a DL viz oddíl 3.2.1.).

---

<sup>28</sup> Zde možno citovat také obdobné prohlášení jiného českého teoretika socialistického realismu, Kurta Konráda: „Možno říci, že nejdůležitějším znakem socialistického realismu je jeho orientace na člověka v celé jeho rozmanitosti, na společenského člověka v celé jeho perspektivě.“ (Chvatík 1962: 327).

Ještě dodávám, že vztah jedince ke světu a k životu nemá být podle Václavka veskrze kladný; nejde o to, aby jedinec celý svět miloval. Přisvědčující vztah k životu, v němž bylo dosaženo syntézy, musí totiž (dialekticky) zahrnovat jak lásku, tak nenávisť: „*Láska k životu se dnes nemůže obejít bez nenávisti k těm, kdož jej utlačují.*“ (Václavěk 1937: 10).

### 3. Interpretační část

#### 3.1. Charakteristika románů

##### 3.1.1. Ztvárnění času

Analýza ztvárnění času v MH a DL musí vzít v potaz čas příběhu a čas textu, a zejména jejich vzájemný poměr. Nejprve se zaměřím na čas příběhu a pokusím se jej přesněji vymezit.

Za mezníky prvotního narativu<sup>29</sup> můžeme pokládat cestu Ri do Moskvy (začátek MH), Herzogův pohřeb (konec MH), Tonyho nástup na cestu do Kazachstánu (začátek DL) a Tonyho pohřeb (konec DL). Tyto události je možné s větší či menší přesností umístit na časovou osu: Ri se vydává na cestu do Moskvy zřejmě někdy koncem září 1933 (v 9. kapitole MH je řečeno, že Riin pobyt v SSSR trvá už měsíc, a tato kapitola je časově zařazena na konec října 1933; MH: 77 a 82). Herzogův pohřeb se odehrává nejspíše někdy na počátku roku 1935: musí totiž následovat v blízkých měsících po vraždě S. M. Kirova, k níž došlo začátkem prosince 1934,<sup>30</sup> zároveň lze předpokládat časovou blízkost s Fischerovým odjezdem do Almy-Aty v březnu 1935. Poslední zmíněný časový údaj odvozují z toho, že Fischerova cesta na východ se odehrává současně s cestou Tonyho (potkávají se po cestě na stanici Arys; DL: 71) a začátek Tonyho cesty můžeme stanovit zcela přesně: Tony nastupuje do vlaku v noci ze 7. na 8. března 1935 (první den Tonyho cesty je totiž Mezinárodní den žen; DL: 28). To je tedy zároveň počátek DL; mezi časy příběhů obou románů je patrně jen velmi krátká proluka; romány na sebe bezprostředně navazují. Tonyho pohřeb, tedy mezník vyznačující konec DL, probíhá v listopadu 1936 (Tony strávil na Balchaši pouze jednu zimu a poslední kapitola se odehrává v listopadu; DL: 196). Celkové časové rozpětí ústředního narativu obou románů je tedy něco málo přes tři roky.

---

<sup>29</sup> Termínem prvotní narativ označují souhrn hlavních dějových linií. Termín původně pochází od Gérarda Genetta, já jej přebírám od Shlomith Rimmonové-Kennanové (viz *Poetika vyprávění*, Brno, Host 2001, s. 55.).

<sup>30</sup> Předpokládáme-li shodu událostí fikčního světa románu s historickou realitou, došlo k ní 1. prosince 1934; v MH je ovšem uvedeno datum 2. prosince (MH: 231). Je otázka, co je příčinou této diskrepance. Může jít samozřejmě pouze o nepřesnost. Jiná věc je, jak s těmito fakty nakládat při četbě románu. Nabízí se čtení, v němž budeme považovat „chybně“ uvedené datum za signál odchylky fikčního románového světa od historické reality, bez ohledu na autorův skutečný či domnělý záměr.

Ke ztvárnění času ve vyprávění můžeme obecně říci, že má do jisté míry statický, fotografický charakter. Toto tvrzení je třeba upřesnit a rozvést: vnější pohyb je ve vyprávění zachycen často v dílčích momentech, snímcích, aniž by přitom byl zdůrazněn a opsán jeho průběh. Podstatná vrstva děje se odehrává spíše v reflexích a úvahách postav a v dialozích, málokdy se děj soustřeďuje do dynamického popisu vnějších událostí. (To souvisí i s tím, že ve vyprávění převažuje personální vyprávěcí situace, viz oddíl 3.1.2.) Neplatí to samozřejmě vždy, ale domnívám se, že taková tendence je ve vyprávění přítomna, vzdor tomu, že motiv pohybu (např. v podobě chaotického hemžení lidí na ulicích nebo v podobě rozličných výjevů práce, budování, výstavby) se v obou románech objevuje nezdědky; na úrovni vyprávění bývá však realizován spíše ve formě jednotlivých snímků, „fotografií“ nežli jako průběh, dynamický vývoj.

Tendence ke staticčnosti se projevuje i v celkové struktuře textu: Lze říci, že jednotlivé kapitoly představují časové sondy, které bývají přichyceny k časové ose příběhu vždy v jednom bodě, přičemž reflexe postav, vzpomínky a epizodická vyprávění se okolo tohoto bodu proplétají. Tyto sondy jsou uspořádány v chronologickém pořadí, kopírují v zásadě posloupnost času příběhu.<sup>31</sup>

V textech MH a DL můžeme rozlišit několik forem ztvárnění času. Navrhuji pro ně následující pracovní typologii:

1) Události a děje sledující prvotní narativ; forma ztvárnění času je u nich singulativní.<sup>32</sup> Jak již bylo řečeno, děj se často odvíjí prostřednictvím reflexí a úvah postav a rovněž v dialozích.<sup>33</sup>

2) Shrnutí určitých delších nebo kratších období v čase příběhu, v nichž se mísí singulativní a iterativní forma.

---

<sup>31</sup> Odchytkami od prvotního narativu jsou analepsy. Nejdelší analepsi z obou románů představují 2.-5. kapitola MH, které tvoří jakýsi exkurz do minulosti.

<sup>32</sup> S. Rimmonová-Kenanová rozlišuje následující formy vztahu mezi událostmi příběhu a vyprávěním: forma singulativní pro události, které se odehrály jednou a ve vyprávění se objevují také jednou, forma iterativní pro události, které se odehrály vícekrát, ale ve vyprávění se objevují pouze jednou, a forma repetitivní pro události, které se odehrály pouze jednou, leč ve vyprávění se objevují vícekrát. Srov. Rimmonová-Kenanová, S.: *Poetika vyprávění*, Brno, Host 2001, s. 64-65.

<sup>33</sup> Zvláštním případem tohoto typu jsou scénická zobrazení, v nichž je děj líčen dynamicky, takže čas příběhu a čas textu se navzájem přibližují. Takových scénických pasáží v románech nenajdeme mnoho. Můžeme mezi ně zařadit např. scénu, kdy Fischer předává zásilku neznámé ženě během své tajné mise v Berlíně (MH: 226-229).

3) Ztvárnění všednodennosti nebo rutiny některé z postav, forma je zde iterativní (nepopisuje jednu konkrétní událost).

4) Vzpomínka, tedy vlastně nepravá analepse,<sup>34</sup> která se odchyľuje od chronologie prvotního narativu; její forma ztvárnění je většinou singulativní.

5) Epizodická vyprávění, která mohou fungovat jako samostatný vyprávěcí celek. Těm se věnuji podrobněji v oddíle 3.1.3.

Tuto typologii bych rád ilustroval analýzou konkrétního úseku textu: použiji pro tento účel 14. kapitolu MH (MH: 151-161). Kapitolu by šlo schematicky rozdělit do několika nestejně dlouhých úseků:

A) popis Janova úřadu a jeho běžného pracovního dne,

B) příběh Brazilce, který byl pro kritiku pravidel úřadu vyloučen ze strany,

C) Janovy úvahy o práci,

D) Fischerovo setkání s Herzogem,

E) případ Kleinmichelové, která byla vyloučena z úřadu pro nedochvilnost, ale díky Fischerově a Herzogově intervenci byla opět přijata,

F) Fischerovo spřátelení s Herzogem,

G) Herzogova osobní historie,

H) Fischerem iniciovaná Herzogova návštěva u Ri.

V úseku (A) převládá iterativní forma (typ 3). Stojí za povšimnutí, jakým způsobem je zde popis úřadu a jeho denní rutiny uspořádan: nejprve je popsáno okolí budovy a její vnější vzhled, poté vrátnice, schodiště, kancelář a následně časový rozvrh pracovního dne. Popis může ve čtenáři evokovat dojem, jako by Fischer (nebo snad čtenář sám) do úřadu přicházel, procházel budovou a započínal pracovní den. Není zde však žádná zmínka, která by signalizovala jednotlivou událost v prvotním narativu, tedy Janovu aktuální přítomnost v úřadě. U části (B) je obtížné určit, zda jde o Fischerovu vzpomínku (typ 4), nebo o pravou (autorskou) analepsi. I vyprávěcí perspektiva se zde pohybuje na hraně mezi vnitřní a vnější; děj se každopádně odehrává v blíže neidentifikovaném čase před aktuálním úsekem prvotního narativu.

---

<sup>34</sup> Vzpomínky nacházíme v pásmu postav: obvykle v polopřímé řeči nebo dokonce v řeči přímé, je-li vzpomínka vyprávěna některou postavou. „Nepravou“ nazývám tuto analepsi proto, že sám moment vzpomínání (nebo vypravování vzpomínky) můžeme vnímat tak, že se odehrává v aktuálním čase příběhu. Naproti tomu pravá analepse by byla projevem autorského vypravěče, který „ví víc“ než jeho postavy. To samé bude platit o nepravé a pravé prolepsi. Za nepravou prolepsi můžeme pokládat očekávání, obavy a naděje postav.

Úsek (C) bychom zřejmě označili jako typ (2), poněvadž je zde shrnuta Janova reflexe určitého problému, jeho myšlenky však nemůžeme zakotvit v jednom konkrétním bodě v čase, nýbrž se týkají obecně celého období Janova dosavadního působení v úřadě. Úsek (D) pak tvoří v podstatě jediná věta („*Na chodbě se setkal Jan s Herzogem.*“; MH: 154), která působí dojmem, že jde o typ (1), tedy o událost v prvotním narativu, přestože v předchozích úsecích kapitoly není nic, nač by věta mohla navázat (doposud byla forma ztvárnění času v kapitole iterativní, nebo se vyprávění časově odchylovalo od prvotního narativu) a naopak v její blízké následnosti není nic, čím by mohl prvotní narativ pokračovat. Úsek (E) je totiž opět analepsí nebo snad Fischerovou vzpomínkou. Úsek (F) možno považovat za příklad typu (2): shrnuje určité období iterativní formou. Úsek (G) bychom snad mohli pokládat za epizodické vyprávění, tedy typ (5), byť nemá jasně identifikovatelného vypravěče a ani není zcela zřejmé, zda je zde perspektiva vnější nebo vnitřní (Fischerova). Odehrává se každopádně v čase předcházejícím prvotnímu narativu, jde tedy o analepsi. Až závěrečný úsek (H) můžeme pokládat za typ (1), jedinečnou událost v prvotním narativu.

Mezi prostředky ztvárnění času ve vyprávění patří také užití gramatických časů. Sémantika gramatických časů a především rytmus jejich střídání přispívá k vytváření dynamiky vyprávění.

Souhrnně můžeme říci, že v obou románech tvoří většinu finitních slovesných tvarů tvary přítomného a minulého času. Tvary budoucího času jsou méně časté, i když nikoliv výjimečné. Budoucí čas v obou románech bývá užito pro vyjádření očekávání postav, pro jejich naděje nebo obavy, a pak také pro rozhodnutí a předsevzetí, jež si postavy umiňují; všechny uvedené případy spadají tedy do vnitřní perspektivy postav. Co se týče distribuce přítomných a minulých tvarů, můžeme si povšimnout rozdílu mezi oběma romány. V MH můžeme je dominantním a zároveň bezpříznakovým časem vyprávění minulého času. Užití přítomného není sice neobvyklé, nicméně ve většině případů je příznakové, lze pro něj najít nějakou motivaci. Nejčastěji je zřejmě motivováno signalizací vnitřní perspektivy postav, bývá užito v polopřímé nebo neznačené přímé řeči. Dále bývá přítomný čas užíván v situacích, které můžeme nazvat momentky: mímím tím vytvoření obrazu uprostřed vyprávění v minulém. Jako příklad takového užití může posloužit třeba tato pasáž z MH:

*Na Divadelním náměstí bylo nejvíce lidí, v parku před divadlem byl obrovský model Bělomořského průplavu, osvětlený reflektory a žárovkami, dav naplnil náměstí tak, že stěží mohly projet tramvaje a autobusy. [...] Robert vypravoval Ri o průplavu, stavěli jej trestanci, vězňové za vedení GPU, řekl jí řadu číslic, mluvil o údernících, bývalých zlodějích a politických záškodnících, kteří vykonali toto dílo [...]*

*Ri mrzne v davu a tahá Roberta za rukáv, prosí ho, aby se již přestal dívat na dřevěný model a statistiky, chce do tepla, jiným lidem je snad lépe, hřeje je radost. Robert se směje, navrhuje, aby se šli ohřát do kavárny Metropol. Ri uviděla opět uklánějícího se vrátného s dlouhým šedivým plnovousem. (MH: 84)*

Motivací pro přechod do prézentu zde může být jednak zachycení momentky-obrazu uprostřed vyprávění, jednak i přítomnost krátkého úseku v polopřímé řeči.

V průběhu MH užití prézentu postupně přibývá. To souvisí zřejmě s určitou gradací děje, zejména ve třetí knize románu. Ale už kapitola 19 na konci druhé knihy, pojednávající o Fischerově rekreaci v Soči, je v prézentu (dokonce celá). Zde mohou vyvstat širší souvislosti sémantiky užití gramatických časů. Prézens by zde mohl být motivován v rovině příběhu celkovou proměnou rytmu prožívání postav při jejich přechodu od každodenního plnění plánu, tedy vlastně od zaměření na budoucnost, do jakéhosi bezčasí rekreace, kde člověk naopak žije pouze přítomností. Tuto tezi uvádím jen jako ilustraci toho, že i gramatický čas se může podílet na konstituování pestré škály významů. Užitím prézentu je také doprovázeno zpomalení tempa vyprávění: např. v pasážích zachycujících průběh Fischerovy tajné mise v Berlíně, kdy se tempo vyprávění zpomaluje, je rovněž užito prézentu.

V DL je proporce užití gramatických časů odlišná. Prézens je v DL oproti MH výrazně frekventovanější, což zřejmě souvisí s častým uplatňováním vypravěčského postupu juxta pozičního kladení současností vedle sebe, např. formou prokládání dvou i více dějových linií. Např. hned v prvních dvou kapitolách románu je prokládána dějová linie Tonyho a linie Alexandra Alexandroviče; prézentem tedy román začíná. Pro zdůraznění současnosti je prézens patrně vhodnější než préteritum. Nabízí se opět i širší souvislost: postavy v DL přicházejí o svůj plán a jsou tak nuceny žít přítomností, ačkoliv v poněkud jiném smyslu než rekreanti v Soči. V kontextu prézentního vyprávění je naopak préteritum časem, který je užíván příznakově. Vývoj užití gramatických časů v průběhu románu je pak v DL přesně

opačný než v MH: v průběhu vyprávění prezentu spíše ubývá a častěji se objevuje préteritum.

Rozbor distribuce gramatických časů v textech obou románů by samozřejmě bylo možno rozvést a bylo by vhodné podepřít jej i přesnějšími daty o frekvenci a střídání jednotlivých tvarů. Zde nám jde spíše o letmý nástin, který si neklade za cíl podat přesná statistická data, nýbrž spíše jen ukázat, že i tuto stránku textu je možné podrobněji zkoumat.

### 3.1.2. Vyprávěcí situace

Vyprávěcí situaci obou románů lze charakterizovat jako personální:<sup>35</sup> je pro ni tedy charakteristický modus zobrazení, vnitřní perspektiva a neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav. V průběhu románového vyprávění samozřejmě dochází k několika odchylkám a posunům ve vyprávěcí situaci, jsou jimi třeba vložená epizodická vyprávění, která tvoří samostatné vyprávěcí celky a jejich VS je většinou autorská, případně se jedná o VS 1. osoby (o těchto vyprávěních viz oddíl 3.1.3.). Další prvek dynamizace VS představují některé pasáže v DL, v nichž jsou vedle sebe kladeny paralelně probíhající momenty z velké výstavby odehrávající se napříč Sovětským svazem:

*Z moskevských nádraží vyjíždějí vlaky na sever, na jih, na západ a na východ, ve městě Komsomolsku na Amuru je již ráno, sekery se zasekávají do věčné tajgy. Nedopalky dlouhých papiros tvoří hromádky v popelníčcích, pod stoly se válejí prázdné krabičky cigaret Deli, Zefýr, Severní Palmyra a Kavkaz.*

*Země, jednadvacet miliónů čtverečních metrů řízených jedinou vůlí strany, začíná nebo končí svůj pracovní den. (DL: 81)*

---

<sup>35</sup> Využívám zde typologii vyprávěcích situací Franze Karla Stanzela. Je možno přehledně ji schematizovat do tzv. typologického kruhu: 3 osy protínající se v jeho středu se nazývají modus (tvořící opozici vypravěč – reflektor), perspektiva (opozice vnitřní – vnější) a osoba (identičnost – neidentičnost existenciální oblasti vypravěče a postav). Na obvod kruhu pak můžeme umístit 3 nejtypičtější VS: VS personální (jejímž hlavním konstituentem je poloha modu reflektora), VS autorská (jejímž hlavním konstituentem je poloha vnější perspektivy) a VS 1. osoby (hlavní konstituent je poloha identičnosti). Viz Stanzel, F. K.: Revidovaná verze typických vyprávěcích situací, in *Teorie vyprávění*, Praha, Odeon 1988, s. 63-99.



Zde, podobně jako u několika obdobných pasáží v DL, které však tvoří pouze zlomek celého textu, snad můžeme hovořit o VS autorské. Celkově vzato však lze říci, že personální VS je v obou románech nejen převládá, ale její uplatnění v románu by mohlo být pokládáno přímo za její učeňnicový příklad.

Vyprávěcí subjekt zůstává v naprosté většině textu skryt. Vypravěč (jakožto vnitrotextový subjekt) neví více, než vědí postavy. V textu románů se nikdy neseťkáváme s autorskými prolepsemi,<sup>36</sup> ani s autorským komentářem jednání nebo prožívání postav. Úseky náležící do pásma vypravěče jsou vždy nehodnotící.

Zaměříme-li se na typy promluv, které se v textu vyskytují, shledáme, že značnou část vyprávění tvoří polopřímé, případně neznačené přímé řeči. Pro ilustraci může posloužit krátký úsek z MH. Jan se zde loučí s Ri před svým odjezdem na tajnou misi do Evropy:

*A přece musil Fischer mluvit. Promluvil teprve tehdy, když se ráno probudili, když nastal čas k odchodu. Zítřejšího rána bude již v Evropě, v tvé vytoužené Evropě, Ri, na kterou se snažíš zapomenout. A možná, že ji uvidí naposled, Ri i Evropu, je nutno říci toto slovo dříve, než překročí hranice, i když přináší smutek a zoufalství, snad byla tato jejich noc poslední. (MH: 222)*

Celý úsek je exemplární ukázkou vnitřní perspektivy. Pouze o druhé větě můžeme říci, že náleží do pásma vypravěče. Všechny ostatní věty lze pokládat za řeč polopřímou. Míšení signálů pásma vypravěče a pásma postav se nápadně projeví zejména ve třetí větě, kdy zasahuje i do užití osobních zájmen: o Fischerovi se mluví ve třetí osobě (signál pásma vypravěče), zatímco oslovení Ri je v gramatické osobě druhé (signál pásma postav). Takové míšení promluv je pro sloh obou románů velmi typické. V mnoha případech by patrně bylo obtížné jasně stanovit, která věta náleží do pásma vypravěče a která do řeči postav; pásma se navzájem prostupují a leckdy splývají.

V MH i DL se na několika místech vyskytuje sebeoslovení postav v gramatické druhé osobě (duformě). V MH jsou všechny tři dějové linie (Herzog, Fischer, Ri)

---

<sup>36</sup> Za jediný náznak autorské prolepse v MH, v textu obou románů naprosto ojedinělý, pokládám větu v 17. kapitole MH: „Avšak Fischer netušil, že protrhl hradbu mlčení kolem Minkina a že nastoupil boj, z něhož již není útěku.“ (MH: 186).

takovýmto sebeoslovením ukončeny, čímž je dosaženo i určitého formálního završení a symetričnosti kompozice.<sup>37</sup>

V DL je poslední kapitola románu uzavřena větou v ichformě, která navazuje na předchozí úvahy ve vnitřní perspektivě Jana Fischera týkající se jeho návratu domů. Poslední věta románu zní: „*Je to má země, do které se vracím.*“ (DL: 197) Můžeme samozřejmě větu pokládat za neznačenou přímou řeč a součást Fischerovy vnitřní perspektivy, tedy pásma postav. Lze ji ale také vnímat jako signál míšení pásma vypravěče s pásmem postav, případně přímo za promluvu náležející pásmu vypravěče (který až doposud zůstal skryt, ale zde na úplném závěru se jakoby odhaluje a identifikuje se s postavou Fischera).

Vnitřní perspektivu můžeme charakterizovat tak, že hledisko, z něhož čtenář nazírá děj, je umístěno vždy v nějaké postavě – reflektorovi. V MH nalzáme reflektory zejména dva – Ri a Fischera. Proporce jimi reflektovaných pasáží je zhruba vyrovnaná (pasáže náležející Ri jsou zřejmě o malý kus delší, ale rozdíl není nijak markantní). Je zde ještě reflektor třetí, Herzog, jím reflektované pasáže ale tvoří jen velmi malou část, pouze dva několikastránkové úseky kapitol.<sup>38</sup> Rozložení reflektorů tedy proporčně nekoresponduje se strukturou tří knih, z nichž se román skládá (kniha první: Ri, kniha druhá: Jan Fischer, kniha třetí: Rudolf Herzog).

V DL jsou pak ústřední reflektori čtyři: Fischer, Tony, Lída a Alexandr Alexandrovič. Pasáže každého z nich zabírají zhruba podobný prostor, ačkoliv Fischerovy jsou zřejmě oproti ostatním mírně delší a Tonyho naopak mírně kratší; nejde však o rozdíl zásadní. Vedle nich je zde ještě několik reflektorů epizodických, jejichž pasáže tvoří pouze několik vět nebo odstavců: je mezi nimi např. Alexandrova manželka Marcela.

Pokud jde o MH, u všech pasáží v celém románu lze celkem jednoznačně stanovit, kterému z reflektorů ten který úsek náleží. To tak docela neplatí pro DL. Zde nacházíme několik úseků, v nichž reflektora nemůžeme jednoznačně určit. Mám na mysli např. začátek kapitoly 15, kde nastává v čase příběhu jaro, jež s sebou přináší

---

<sup>37</sup> Všechny tři duformové odstavce uzavírající linie jednotlivých postav najdeme v předposlední kapitole (MH: 262, 264 a 265). Fischerova linie tím de facto ještě zcela uzavřena není, neboť do ní spadá i následující, poslední kapitola. Tu můžeme však vnímat pouze jako jakýsi epilog; vlastní děj románu vlastně končí již kapitolou předposlední.

<sup>38</sup> Kromě toho je ve velmi krátkém úseku v kapitole 11 (MH: 114 a 117) reflektorem Polja, moskevská přítelkyně Roberta a Ri, což je ale v celku románu zanedbatelné.

konec mrazů a hladovění (DL: 158-160). Tento úsek nelze přiřadit žádné konkrétní postavě, a přesto čtenář pociťuje, že nejde ani o čistě autorskou VS; vyprávění zde tíhne spíše k vnitřní perspektivě, pouze ne individuální. „*K táboru přitrhli kazachští kočovníci, nyní již mohou vyjít z oáz a pustiti se přes poušť, přes jarní travnatou step do vysokých hor Ťan-šanu na letní pastviště džejlau. Cinkání rolniček velbloudů je slyšet častěji a cesta, kterou není možno nazývat silnicí, je opět vyježděna, skvrny oleje znečišťují jarní kazachstánskou půdu.*“ (DL: 158) Např. v tomto krátkém úseku si můžeme povšimnout náznaku vnitřní perspektivy: za reflektora prvního souvětí bychom snad mohli označit kazašské kočovníky. Obrat „je slyšet cinkání rolniček“ pak implikuje přítomnost kohosi, kdo zvuk slyší, jde tedy o rovněž o náznak vnitřní perspektivy: hledisko se nachází jakoby v centru, a nikoliv vně dění. Můžeme tedy shrnout, že reflektorem zkoumaných pasáží není nikdo konkrétní, nýbrž vlastně jakýkoliv pracovník balchašského tábora. Nebo opatrnější formulace: vyprávěcí situace je zde na hraně autorské a personální. Obdobných pasáží můžeme v DL nalézt ještě několik.

Co se týče reflektorů, MH a DL se neliší pouze jejich počtem, ale především rytmem jejich střídání. V MH střídání reflektorů není tak časté. V první knize (kapitoly 1-12) je reflektorem pouze Ri.<sup>39</sup> Ve druhé knize (kapitoly 13-19) pak převažují pasáže s vnitřní perspektivou Fischerovou, ačkoliv je zde i několik pasáží s perspektivou Ri. Dochází-li ke střídání reflektorů, je to pouze jednou nebo dvakrát v rámci jedné kapitoly, s výjimkou kapitoly 16, kde je na několika stranách reflektorem Herzog a perspektivy se zde poněkud prolínají. Ve třetí knize (kapitoly 20-25) je pak reflektorem pouze Fischer, s výjimkou předposlední kapitoly, kde se perspektivy postupně vystřídají v pořadí Herzog-Fischer-Ri.

V DL naproti tomu dochází ke střídání reflektorů výrazně častěji. V 1. a 2. kapitole se objevuje nový vyprávěčský postup, kdy jsou dvě dějové linie – tedy pasáže se dvěma různými reflektory, v tomto případě Alexandrem a Tonym – střídavě přepínány, takřka prokládány jedna druhou. Obdobný postup pak najdeme ještě v kapitole 16, kdy je pasážemi reflektovanými Fischerem prokládán epizodický příběh Ibrahima Sultana-zadeho. V kapitolách 3, 8, 18 a 20 je jediným reflektorem Fischer, ve všech ostatních kapitolách je pak reflektorů více a jejich perspektivy jsou často střídány. Toto střídání reflektorů je vlastně jedním z prostředků dynamizace vyprávěcí situace.

---

<sup>39</sup> Až na krátký úsek s náznakem Fischerovy reflexe ve 12. kapitole. (MH: 128).

Obecně můžeme říci, že vyprávěcí situace v DL je oproti MH rozmanitější a dynamičtější. Kromě častého střídání reflektorů můžeme zmínit ještě několik zvláštností z hlediska VS, které v DL nacházíme. První z nich je užití scénického dialogu, tedy dialogu, v němž se téměř nevyskytují věty z pásma vypravěče a který je v podstatě celý tvořen pouze přímou řečí.<sup>40</sup> Takový dialog zde nacházíme jeden: jde o rozhovor Tonyho a vedoucího dílny Savvou v kapitole 16 (DL: 175-176). Další zvláštností jsou apostrofy, které nacházíme v pásmu vypravěče na dvou místech románu. Signalizují, že brzy po nich bude následovat epizodické vyprávění. Jednou z nich je apostrofa ve 2. kapitole, kterou jsou uvedeny historky vyprávěné ve vězeňském vagóně jedním z trestanců, bývalým spekulantem Heršem Volfovičem: „*Poslyšte příběh Herše Volfoviče o jeho pobytu mezi valutčíky, jak jej vypravoval zlodějům cestou k jezeru Balchaš do čertovy země Kazachstánu před stanicí Kazaň, když trestanecký vlak stál na vedlejší koleji.*“ (DL: 20). Jedná se v rámci obou románů o ojedinělé místo, neboť zde vlastně vystupuje do popředí hlas vypravěče, který jinak zůstává po celou dobu skryt.

### 3.1.3. Epizodická vyprávění

V obou Weilových románech se vedle hlavních dějových linií – totiž příběhů tří ústředních postav v MH a čtyř v DL – setkáváme s celou řadou dalších, menších příběhů. Bylo by zavádějící označovat je jako vedlejší dějové linie (toto označení by se hodilo možná pro některé z nich), neboť v mnoha případech jde o příběhy, které jsou od hlavního děje určitým způsobem odděleny, mají samostatnou fabuli; po formální stránce se to může projevit např. tak, že nenáleží do pásma vypravěče, nýbrž do pásma postav.

O těchto dílčích příbězích můžeme souhrnně říci, že spoluvytvářejí celkový kolorit vyprávění a zároveň kolorit románového světa. Světy obou románů jsou doslova zaplněny postavami s leckdy pozoruhodnými příběhy. Mnohé z nich můžeme číst i jako určitou variaci na klíčové téma vztahu jedince a společnosti.

---

<sup>40</sup> Na Stanzelově typologickém kruhu by patrně šlo o VS konstituovanou pólem neidentičnosti na ose osoby.

U některých těchto dílčích příběhů je akcentován nebo obnažen vlastní moment vypravování. Nejčastěji se to děje tím způsobem, že jsou příběhy vyprávěny některou z postav. Takovýchto epizodických vyprávění nalezneme v obou románech několik, od jednoduché anekdoty až po poměrně rozsáhlý syžet pohádkového charakteru. Začnu od těch nejjednodušších.

Viktor Šklovskij se ve své *Teorii prózy* zabývá různými typy výstavby novel.<sup>41</sup> Hovoří o novele prstencovitého typu, která je vlastně jen rozvedením určitého elementárního motivu, např. anekdoty nebo slovního vtipu, a jako taková musí mít rozuzlení, aby mohla být pocíťována jako ukončená (Šklovskij 2003: 64-66). V tomto duchu bych chtěl užít pojmů uzavřený a neuzavřený syžet: uzavřený syžet má zápletku a rozuzlení, v neuzavřeném rozuzlení chybí.

Příklad z MH: Na jednom z večírků v bytě Roberta a Ri vypráví Robert a Tony několik historek o moskevských zlodějích (MH: 145-146). První z nich je o milicionáři, jemuž zloděj ukradl revolver, druhá o děvčátkách, která vykrádají domácnosti vydávající se za zástupce školy, a třetí o inženýrovi, jemuž zcizí veškerý majetek jeho domnělá přítelkyně. Všechny tři příběhy mají v podstatě ráz anekdoty. První zmíněná historka není uzavřeným syžetem, je spíše něčím, co by Šklovskij označil jako obrázek: je zde zápleтка, ale nikoliv rozuzlení. Další dvě historky za uzavřené syžety označit můžeme (ačkoliv u historky o kradoucích holčičkách to je mírně nejednoznačné). V obou případech je rozuzlením vlastně zjištění, že příslušné osoby (děvčátka navštěvující byty, inženýrova přítelkyně) jsou zloději. Jedná se tedy o samostatně fungující (byť velice jednoduché) příběhové jednotky. Všechny tři příběhy mají jasně identifikovatelného vypravěče: u prvních dvou je jím Tony, v případě třetí Robert. S tím souvisí dynamizace vyprávěcí situace, kterou tato vyprávění v celku románu spoluvytvářejí. Ačkoliv převažující vyprávěcí situací v obou románech je VS personální, v tomto případě jde o VS autorskou; je zde patrna vnější perspektiva. Uvedené historky se mezi sebou liší tím, jak jsou po formální stránce do románu začleněny, jaké typy promluv je tvoří. První a třetí historka jsou tvořeny polopřímou řečí, pohybují se tedy na hraně mezi pásmem vypravěče a pásmem postav. Vzhledem k tomu, že postava je v tomto případě zároveň vypravěčem, vzniká zde napětí: není jasné, zda máme jako vypravěče vnímat vypravěče románu (tedy implicitní podávající subjekt skrytý za textem) nebo vypravěče historky (tedy

---

<sup>41</sup> Šklovskij zde užívá termínu *novela* poměrně široce: zdá se, že jím míní jakýkoliv jednoduchý syžet, který může fungovat sám o sobě, bez ohledu na délku nebo konkrétní formu ztvárnění.

románovou postavu: Tonyho nebo Roberta). Druhá historka je tvořena řečí přímou, nenajdeme v ní ovšem žádné prvky kontaktu s posluchači, které by akcentovaly samotný fakt vyprávění.

Drobných epizodických příběhů je v MH více. Jedním z nich je vyprávění dělníka Koubka, jež Fischer vyslechne v bufetu klubu zahraničních dělníků (MH: 189-190). Koubek, bývalý pracovník truhlárny v Lugansku, vypráví o tom, kolik obíhání úřadů je zapotřebí, aby člověk sehnal rakev pro zemřelého. Vyprávění je tvořeno přímou řečí a zabírá jeden celý odstavec. Jde o uzavřený syžet, který by mohl fungovat i sám o sobě, nezávisle na okolním rámci, přestože v celku románu může nabývat aktualizované významy. Ohledně jeho struktury můžeme konstatovat, že se skládá ze dvou paralelních částí, vlastně dvou menších historek: první z nich je historka o ženě, která musí tři dny zařizovat na úřadech, aby pro jejího zemřelého muže mohla být zhotovena rakev. Druhá historka pojednává o jiném nebožtíkovi, členovi družstva tesařů, pro něhož vyrobili rakev jeho kolegové, aby se tak obíhání úřadů vyhnuli. Jde tedy o výstavbu, kterou Šklovskij označuje jako metodu paralely (Šklovskij 2003: 74). Uzavřenost syžetu vyplývá ze spojení těchto dvou historek dohromady: jde vlastně o dva alternativní způsoby řešení problému; můžeme snad říci, že první část představuje zauzlení a druhá rozuzlení, v tom smyslu, že druhé nabízené řešení problému je na pozadí toho prvního originální a nečekané (Šklovskij by snad řekl, že jde o ozvláštňení). První část vyprávění nás pak může zaujmout sama o sobě pro svou strukturu, která nápadně připomíná výstavbu některých pohádek: žena jde nejprve do truhlárny, tam ji pošlou k desátníkovi, desátník ji pošle na ředitelství atd., až žena skončí opět v truhlárně. Jde o stupňovitý typ výstavby syžetu, přičemž jednotlivé stupně způsobují dějovou retardaci (Šklovskij 2003: 34). Schéma připomíná typ pohádky, který bychom snad mohli označit jako pohádku se zpětným rozmotáváním: jednotlivé stupně jsou v ní absolvovány nejprve ve směru tam a poté ve směru zpátky. Mám na mysli např. pohádku o kohoutkovi a slepičce, kterou Šklovskij uvádí mezi příklady stupňovité stavby (Šklovskij 2003: 44). Slepíčka běží k moři pro vodu, aby zachránila dávičího se kohoutka, moře po ní však požaduje kel od kance, kanec chce zase žalud od dubu atd., až nakonec slepička uspěje, když se jí podaří získat groš „tam, kde se dělají groše“ a musí pak všechny členy znovu oběhnout v opačném pořadí, aby nakonec získala od moře vodu a zachránila tak

kohoutka.<sup>42</sup> Kromě podobnosti s uvedenou pohádkovou figurou nás Koubkovo vyprávění může zaujmout tím, že jde o vyprávění skazové, tj. je v něm zdůrazněn vlastní moment vypravování, vytvořena iluze kontaktu mezi vypravěčem a posluchačem. Zaprvé zde nacházíme prvky přímého kontaktu s posluchačem („*A nyní si představ*“) a předjímání posluchačových očekávání („*Stalo se, že také umřel člověk. Nu, to je věc obyčejná, lidé se rodí a umírají [...] Jenže u nás nebylo tak snadné umřít.*“). Zadruhé se ve vyprávění objevují prvky hovorového jazyka: nespisovné výrazy („*ženská*“), nespisovné vazby („*My jako, že ano, rakev bychom udělat mohli*“), hovorové obraty („*To se rozumí*“) nebo frazémy (pracovat na akord), zkrátka jazykové charakteristiky, které implikují i určité sociální zařazení mluvčího. Zajímavé je, že morfologické tvary jsou naopak plně spisovné, což bychom patrně u živého vyprávění neočekávali: navzdory puncu autentického vypravování si tedy historka uchovává i formální blízkost k pásmu vypravěče. Ostatně stačilo by několik malých zásahů a odebrání uvozovek, aby se přímá řeč proměnila v polopřímou (podobně jako je tomu např. u třetí z trojice výše uvedených zlodějských anekdot).

Historka o shánění rakve je jediným vyprávěním v MH, které můžeme bez výhrad označit za skaz. V románu se sice objevují i další epizodická vyprávění artikulovaná některou z postav, ale u žádného z nich již nenacházíme ani explicitní prvky kontaktu s posluchači, ani nápadné projevy svérázu mluvené řeči. Např. vyprávění partorga Tronina o tom, jak byl za občanské války z oděské věznice osvobozen Grigorij Kotovskij (MH: 98-99),<sup>43</sup> je sice uvedeno jako přímá řeč, ale zrušení uvozovek by zde patrně nezpůsobilo žádnou markantní změnu čtení, neboť se v daném úseku neobjevují signály mluvené řeči. To můžeme brát jako doklad prostupnosti a rozvolněného přechodu mezi pásmem vypravěče a pásmem postav, které je pro oba romány charakteristické.

Celkově vzato v DL je oproti MH větší dynamika vyprávěcích situací, je zde užito širší spektrum vyprávěcích postupů a figur, a to platí i pro množinu epizodických vyprávění, které v DL nacházíme. Zatímco v MH byla jednotlivá epizodická vyprávění

---

<sup>42</sup> Nutno podotknout, že struktura historky o shánění rakve na rozdíl od této pohádky není zcela symetrická. Jistou tendenci ke zpětnému rozmotávání v ní však vysledovat lze. Šla by znázornit schématem: A (truhlárna) → B (desátník) → C (ředitelství) → B → D (prorab) → C → E (předseda závodního výboru) → F (výpravna) → B → A.

<sup>43</sup> Toto krátké vyprávění může připomenout povídky Isaaka Babela – jednak prostředím Oděsy, častým dějištěm Babelových próz, jednak juxtapozičním kladením kontrastních jednotlivostí pro ztvárnění namnoze extrémních výjevů z doby revoluce a občanské války, a to bez toho, aby je vypravěč jakkoliv explicitně hodnotil. Babel patřil, jak vzpomíná Jaroslava Vondráčková, mezi Weilovy oblíbené autory (srov. J.V.: *Mrazilo-tálo* (O Jiřím Weilovi), Praha, Torst 2014, s. 13).

včleněna do syžetu románu zpravidla vždy naráz na jednom místě a jejich začátek byl předem signalizován (např. uvozovací větou, šlo-li o přímou řeč některé z postav), v DL se setkáváme jak s případy, že je epizodický příběh rozdělen na více částí, jimiž je „prokládán“ hlavní děj (např. příběh Ibrahima Sultana-zade, DL: 167-171), tak i s případy, kdy včleněné vyprávění není nijak předem uvedeno nebo signalizováno (příběh o jezdcí džigitovi, DL: 151-152). Jindy se naopak setkáváme s tím, že je epizodický příběh dopředu ohlášen vypravěčem románu formou apostrofy, takže vypravěč, skrývající se jinak po celou dobu za textem, vystoupí na chvíli do popředí (příběh rybky gambusie, DL: 39-40).

V DL také najdeme několik vyprávění, která můžeme označit jako skazová. Nejdelším a zřejmě nejvýraznějším z nich je příběh manapa Šabdana a jeho koně Čorbara (DL: 107-114), který je zároveň nejdelším epizodickým vyprávěním v obou románech vůbec (nepočítáme-li ovšem vzpomínky – tedy vlastně analeptické pasáže – náležející hlavním postavám). Šabdan je bývalý manap, kmenový předák, který ztratil své postavení poté, co bolševický generál Rappaport se svým koněm porazil v koňských závodech jeho věhlasného koně Čorbara. Šabdan svůj příběh vypráví Fischerovi již jako trestanec, nedobrovolný pracovník výstavby kombinátu u jezera Balchaš. Tento uzavřený syžet je tvořen přímou řečí rozdělenou na několik úseků, z nichž dva ústřední zabírají každý přes dvě strany. Charakter skazu se zde projevuje hned několika způsoby: samotný fakt vyprávění je akcentován už tím, že je hned na začátku reflektován Šabdanem jakožto vypravěčem („*Povím ti ten příběh, cizinče, když jsi o něm nikdy neslyšel.*“). Šabdan spolu s tím obhájí i důvěryhodnost svého příběhu s odkazem na možné svědky („*Všichni ti to potvrdí.*“), což rovněž může navodit dojem živého kontaktu mezi narátorem a posluchačem. V průběhu vyprávění se pak Šabdan několikrát obrací na Fischera jakožto posluchače („*Kdybys znal jezero Issyk-kul, věděl bys, kde je Ton.*“), klade řečnické otázky („*Copak se může vyrovnat orel koni?*“) atd. Máme-li vedle těchto rétorických postupů upozornit i na specifika manapova projevu, můžeme snad zmínit množství cizích, patrně kyrgyzských názvů, které vypravěč zpravidla ihned překládá („*...již nikdo nepořádal toje, hostiny...*“). K iluzi živého vyprávění přispívá i to, že mezi jednotlivými úseky Šabdanovy přímé řeči se nacházejí pasáže v polopřímé řeči reflektující podávaný příběh z perspektivy Fischera. Na rozdíl od výše uvedených příkladů epizodických vyprávění, v nichž jsme označili VS jako autorskou, u



Šabdanova příběhu můžeme hovořit o VS 1. osoby. To opět přispívá k celkové dynamizaci vyprávěcí situace v románu.

Ve vyprávění na první pohled zaujmou figury, tropy a vypravěčské postupy, které mohou odkazovat k pohádkovému žánru. Ostatně i Fischerovi, fiktivnímu adresátu vyprávění, připadá, že příběh zní jako pohádka (*„...příběh byl dlouhý, ačkoli i zajímavý. Avšak zde na staveništi Balchašstroje [...] zněl jako pohádka, jako vymyšlený příběh.“*; DL: 112). Mezi zmíněné tropy a figury patří např. charakteristické přívlastky, můžeme snad říci epiteta, které se navíc někdy ve vyprávění opakují (*„Rappaport, kterého šajtán zatratí“*), dále anafory (*„Smáli se i Sart-Kalmaci, pojídači živých zvířat, smáli se Dungané, Číňané, kteří nejezdí nikdy na koních, smáli se Uzbeki, kteří jezdívají po dvou na jednom oslu, smáli se i členové mého rodu, kteří se vždy přede mnou třásli.“*; DL: 113), opakování slov při jejich rozvíjení pomocí přívlastků (*„Odsud nemůžeš vidět hory, vysoké hory.“*; DL: 109) a další typy figur založených na opakování a symetrii. Tendence k rytmičnosti, která je přítomná v celém textu našich dvou románů, je v těchto pasážích ještě výrazně umocněna. Za skvělou ukázkou stupňovité výstavby pokládám moment vyprávění, kdy Šabdan rozpoznává, že kůň blížící se do cíle není Čorbar, nýbrž kůň Rappaportův:

*Již je vidět v dálce, jak se blíží kůň, jak sjíždí po krkolomné stezce, ale snad jsou mé oči již staré, snad se mi zakalily? To není přece Čorbar, to není jeho krok, to není trysk mého Čorbara, to nejsou nohy mého Čorbara, které se tak lehce dotýkají země, to není hřívá mého Čorbara se stužkami, které do ní vpletly mé ženy. To je cizí kůň, ruský kůň, a jede na něm Rappaport s čepicí, na níž září rudá hvězda.* (DL: 113)

Kromě toho, že jde o další ukázkou anafory (ba dokonce tří po sobě následujících anafor), je to také příklad tautologického paralelismu, opakování synekdoch s ekvivalentním významem, které zde funguje jako prostředek retardace tempa vyprávění. Tato figura může znít výrazně pohádkově. Ačkoliv pohádkový charakter vyprávění je ze všech uvedených znaků zřejmý, rozuzlení syžetu (Šabdanova prohra a jeho degradace z manapa na kulaka a poté dokonce na trestance) příliš pohádkově nevyznívá, čímž však zároveň epizoda nabývá aktualizovaného významu ve vztahu k celku románu a ke klíčovému tématu role jedince ve společnosti.

Epizodických vyprávění je v DL více. Za zmínku stojí ještě krátký příběh jezdce džigita a jeho koně Konur-ata (DL: 151-152). I ten je svým námětem a charakterem vyprávění blízký pohádce, najdeme v něm ozdobné přívlastky a figury založené na opakování. Od předchozího příběhu se liší tím, že nemá identifikovatelného vypravěče: není vyprávěn žádnou postavou, je organicky včleněn do okolního vyprávění a objevuje se v textu románu bez předchozí signalizace. Vzdor tomu i v něm nacházíme prvky blízké skazu („*Měl koně – takového nenajdeš v celé stepi – byl to kůň Konur-at.*“; DL: 151). Je to tedy další doklad dynamizace vyprávěcí situace: personální VS se zde mění v autorskou, a to dokonce bez přechodu z pásma vypravěče do pásma postav.

Věnoval jsem uvedeným epizodickým příběhům větší míru pozornosti především proto, abych na jejich příkladě ukázal, jakými prostředky je v románech vytvářen rytmus vyprávění, jak se v nich proměňuje a vyvíjí vyprávěcí situace. Pozoruhodný je i způsob, jakým jsou tyto jednotlivé epizody do celku románu včleněny. Domnívám se, že je zde možné hovořit o metodě juxtapozice – zmíněné příběhy se v románu objevují, aniž by byly ze strany vypravěče nějak hodnoceny a aniž by byly explicitně stavěny do vztahu s liniemi hlavních postav. Někdy jsou příběhy hodnoceny nebo reflektovány postavami v jejich vnitřní perspektivě (např. zmíněná Fischerova reflexe Šabdanova vyprávění). Stanovení vztahu mezi epizodickými vyprávěními a ústředními dějovými liniemi je ovšem už věcí čtenáře. Domnívám se, že možným pojítkem může být již zmiňovaný vztah jedince a společnosti.

#### **3.1.4. Prostředky rytmizace**

Obecně vzato princip rytmizace spočívá v opakování stejných nebo podobných prvků v časové nebo prostorové následnosti. Za prostředky rytmizace můžeme pokládat i jevy, které jsme již probrali výše: střídání prvotního narativu, analepsí a epizodických vyprávění, střídání reflektorů, střídání gramatických časů. Už z toho můžeme vyvodit, že rytmus vyprávění je mnohavrstevný, opakování a symetrii nacházíme v různých rovinách textu.

Výraznou tendenci k rytmičnosti nacházíme v MH a DL na úrovni syntaktické. Pokud bychom měli souhrnně charakterizovat syntaktickou výstavbu obou románů,

můžeme konstatovat, že jsou pro ni typická dlouhá souvětí s velkým množstvím parataktických spojení. Při výstavbě souvětí i nadvětných celků se často uplatňuje syntaktický paralelismus. Toho si můžeme povšimnout např. v následujícím úseku: „*A když nastal konec dlouhého pracovního dne, byla Ri šťastná a unavená. Fyzická únava se již nejevila jako podráždění, nýbrž jako blažené vypjetí všech sil, byla bezmocná, ale zároveň její hlava pracovala jasně, nemohla se ani hýbat, ale zároveň chtělo se jí smát a žertovat. Všechno kolem bylo přátelské, všichni jí pomáhali v neviditelné pospolitosti, byli s ní spojeni prací.*“ (MH: 122). Druhé souvětí uvedeného úseku se skládá vlastně ze tří asyndeticky spojených větných celků, které jsou konstruovány symetricky s využitím odporovacího vztahu. I následující (třetí) souvětí úryvku je tvořeno asyndetickým spojením tří větných celků, navíc se zde uplatňuje symetrie v podobě opakování úplnostního zájmena. Pavel Eisner ve své recenzi MH z roku 1937 charakterizuje sloh románu jako „paratakticky pádivý“ (Eisner 1937).

Dalším namátkou zvoleným příkladem syntaktického rytmu mohou být čtyři odstavce z 15. kapitoly DL, v nichž je shrnut vztah Lídy k práci (DL: 161): první odstavec končí větou „*Nefňukat a nevypínat se.*“, druhý začíná i končí „*Nevypínat se.*“, třetí začíná i končí „*Nefňukat.*“, poslední je pak uzavřen větou „*Nevypínat se a nefňukat.*“. Jde tedy vlastně o rozložení a opětovné složení původní věty, navíc s prvkem chiasmu, neboť pořadí dvou členů je na konci prohozeno.

Velmi často se v obou románech objevují výčty věcí, jevů, událostí; z hlediska syntaktického jsou členy těchto spojení obvykle spojeny paratakticky, asyndeticky. Obecně lze jejich vztah považovat za juxtapozici. Juxtapozicí rozumíme kladení prvků vedle sebe, při kterém není jejich vzájemný poměr explicitně pojmenován nebo signalizován. U výčtů, které se v románech objevují, je vztah uváděných prvků často prostorový nebo časový (jde o jednotlivosti, které se buď nacházejí ve vzájemné prostorové blízkosti, nebo se odehrávají v též moment); pak jde o juxtapozici syntaktickou, avšak řekli bychom, že sémanticky o čistou juxtapozici nejde. „Čistou juxtapozicí“ zde míníme takové kladení prvků, kde je jejich souvislost spíše vnitřní, kde vztah mezi nimi je konstituován právě až tím, že jsou vedle sebe kladeny.

Krátkým příkladem výčtu prvků spojených prostorovým klíčem je popis okolí závodu Kaučuk, kde se Jan Fischer účastní schůze: „*Továrna, hřbitov, klášter, baráky, nemocnice, nové domy Usačevky.*“ (MH: 165). O několik stran dále je pak popsán výhled z okna Janovy kanceláře: „*Okna kanceláře vedou do starého*

*klášterního dvora, ve dvoře je ještě zbytek kaple předělaný na jakousi malou kovodělnou dílnu. Jak divně působí komín trčící vedle byzantské věžičky!“ (MH: 172).* Zde nejde formálně o výčet, ale vidíme zde kontrastní spojení dvou členů (komín – věžička kostela): mohli bychom jej pokládat za příklad juxtaopozice, ačkoliv ve Fischerově vnitřní perspektivě je vlastně vztah mezi nimi tematizován.

Juxtaopoziční kladení současností se objevuje obzvláště často v DL. Bývají zde vedle sebe postaveny výjevy z práce a velkého budování probíhající paralelně na různých místech Sovětského svazu, případně bývají juxtaopozičně konfrontovány „obrázky“ ze života hlavních postav.

*[Tony a vedoucí Savva s]edí u dřevěného stolu a pijí vodku. Vedoucí vzpomíná na Leningrad a Tony na Vídeň, noc plyne na Balchaši, studená noc po pekelné výhni kazachstánského dne. Noc plyne nad baráky spících zlodějů a spekulantů, unavených prací, noc zastihne Fischera, jak se převaluje z boku na bok v baráku ITR, Lída Raisová chystá zavazadla, vlak vjíždí do stanice Almy-Aty. Velitelský dům je ještě osvětlen, tam se radí u petrolejových lamp čekisté a inženýři-záškodníci o plánu zítřejších prací, elektrické světlo již dávno zhaslo. (DL: 124)*

Zde je tedy klíčem spojení především jednotu času, souběžnost dějů. Následující úryvek pak můžeme pokládat za příklad čisté juxtaopozice; jde o úsek příběhu, kdy je Jan souzen na čistce svými dosavadními spolupracovníky z úřadu:

*Nyní se přihlásili o slovo jednotliví členové skupiny, lámali ruštinu v cizích jazycích. ‚Odsuzujeme, protestujeme, vyloučit, potříít, dorazit nepřítele‘ bylo změkčováno polštinou, trháno angličtinou, utvrzováno němčinou, roztahováno maďarštinou, prozpěvováno čínštinou. Všechny přízvuky světa svíraly do slov nenávisť k nepříteli, zrádci a zaprodanci. Nenávisť se odrážela od špinavých stěn, spojovala se s chladem stoupajícím ze sklepů, revoluce kráčela přes kronštatský led, revoluce dobývala Zimního paláce, revoluce byla drcena v koncentračních táborech Evropy, kantonská komuna byla narážena na kůl, maďarské lesy šibenic byly vytyčovány majorem Pronajem, Evžen Leviné padl pod deštěm kulí mnichovské kontrarevoluce, pochod horníků byl rozprášen kulomety v Essenu, revoluce, tisíckrát potlačovaná, drcená, postřílená, vybuchla nenávisť mezi čtyřmi špinavými stěnami moskevského úřadu. (MH: 257)*

Jsou zde vedle sebe kladeny momenty, mezi nimiž je sice také určitá časová souvislost, přitom ale tušíme, že ta zde není hlavní: důležitější je širší souvislost vnitřní. Právě nepojmenování vzájemného vztahu zde vytváří kontrastní napětí. Snad by bylo možné označit tuto pasáž podle vzoru techniky filmového střihu jako montáž.

Jako prostředek rytmizace textu slouží také návratné motivy. V obou románech se jich vyskytuje několik. Zaprvé mezi nimi můžeme rozlišit věty nebo slovní obraty, které se vyskytují vícekrát napříč románem, přičemž jejich tvar je fixní, neměnný; ty bychom mohli označit jako leitmotivy. Druhou skupinu pak tvoří motivy volné, které fixní podobu nemají. Do první skupiny patří např. věta „Nelíbí se ti to, prašť do toho!“, která se objevuje několikrát v DL v pasážích, jejichž reflektorem je Tony. Je tedy spojena s jednou konkrétní postavou a zároveň heslovitě vyjadřuje i její životní postoj. Za leitmotiv snad můžeme označit i jednoslovný výraz *amba*, který ve zlodějské hantýrce znamená konec: konec osobní kariéry, konec nadějí na záchranu. Ten se vyskytuje v DL tam, kde vystupují bývalí zloději. Poté motiv přejde do pásma Alexandra Alexandroviče a i zde můžeme říci, že je jím jaksi zhuštěně charakterizován Alexandrův životní postoj. Konečně, titulní motiv DL, dřevěná lžíce (tentokrát nikoliv ve zcela fixním morfologickém tvaru), se postupně objeví v pásmu všech čtyř hlavních postav; na rozdíl od předchozích motivů nejde o personální atribut odlišující jednu postavu od ostatních, nýbrž naopak o pojítka, něco, co je všem postavám společné. Jako volný motiv lze označit např. motiv deště – ten se objevuje v obou románech, ačkoliv s odlišným významem. V MH představuje spolu s dalšími projevy špatného počasí symbol šedé každodenní rutiny, naopak v DL motiv deště (a vody obecně) má význam něčeho životodárného, snad přímo spásného.

## 3.2. Vztah jedince a společnosti

### 3.2.1. Společenská funkce a lidskost

Pro pracovní typologii románových postav z hlediska jejich vztahu ke společnosti bude užitečné stanovit pojmovou opozici společenská funkce a lidskost.<sup>44</sup> První pojem volím záměrně technický (namísto např. společenská role), poněvadž právě utilitární funkční hledisko koresponduje s mechanismy společenského systému, k němuž se románové postavy vztahují. Druhý pojem odkazuje spíše k filosofickému slovníku. Jeho definice musí být negativní: popisuje vše z charakteristiky člověka, co první kategorii uniká, co je na funkci neredukovatelné.<sup>45</sup>

Téma obnažené, elementární lidskosti vystupuje výrazně do popředí v DL. Druhá kniha románu je nazvána *Jen mužové a ženy*. Alice Jedličková k tomu podotýká: „Význam názvu je ambivalentní: může značit prioritu nejzákladnějších lidských hodnot, nebo také anonymity.“ (Jedličková 1992: 202). Jednotlivec, jemuž byla odebrána jeho společenská funkce, může být vnímán buď jako ryzí člověk, jehož individuální vlastnosti byly obnaženy, zdůrazněny, nebo naopak jako pouhá jednotka anonymní lidské masy: jako pouhý muž nebo pouhá žena. Pozornost nutno věnovat oběma interpretačním možnostem.

Motiv, který se v obou románech objevuje a zároveň hraje důležitou roli ve výstavbě obou zápletek, je transpozice jedincovy společenské funkce, a to většinou transpozice nedobrovolná, vnucená systémem zvenčí; často jde o degradaci, ba přímo o vyvržení na okraj, na dno. Transpozice společenských funkcí postihne všechny hlavní románové postavy, jedinou výjimku představuje Rudolf Herzog (nepovažujeme-li za transpozici jeho vyslání na tajnou misi do Evropy). V případě Lídy Raisové je tato transpozice nejméně drastická a bolestná (ostatně nejde o degradaci), byť i pro ni je změna společenské role nečekaná a i ona se s ní musí do určité míry vyrovnávat.

---

<sup>44</sup> Nabízí se otázka, do jaké míry by bylo možno protiklad lidskost-funkce ztotožnit s opozicí nitrovnějšík. Domnívám se, že určitá spojitost mezi nimi existuje, avšak zaměnitelné rozhodně nejsou. První opozice se mi zdá pro naše účely mnohem vhodnější, a to mj. proto, že kategorie *funkce* akcentuje právě zapojení do celku, přesněji řečeno je vlastně člověku přidělena zvenčí. Vnějšík člověka pak může být s jeho funkcí v rozporu, což je zřetelné zejména v případě, kdy člověk vystupuje ze své role, kdy porušuje nepsaná pravidla hry.

<sup>45</sup> Užíváme lidskost jako pojem popisný, hodnotově neutrální.

Vyloučení ze společnosti představuje specifický případ funkční transpozice. Jedinci, kteří jsou takto vyvrženi (Fischer, Tony, Alexandr Alexandrovič) zdánlivě přestávají pro společnost existovat, dostávají nálepkou mrtvého člověka, jsou přesunuti na dno funkční hierarchie a tento přesun je navíc umocněn přemístěním prostorovým. Máme akt vyloučení pokládat za přidělení nové funkce, nebo za úplné vyvržení mimo rámec společenské struktury? Odpověď zřejmě nemůže být zcela jednoznačná. Při výstavbě kombinátu na Balchaši vskutku zůstávají jen mužové a ženy, jejich dosavadní funkce je úplně vymazána, z hlediska systému jsou změněni na pouhý lidský materiál. Tito mužové a ženy zde však pracují, je proklamována možnost jejich nápravy a návratu, a zároveň již samotná úloha byť zdánlivě anonymního pracovníka je nepochybně funkcí. Koneckonců i *vyvrženec* nebo *mrtvý člověk* jsou nálepky (ve skutečnosti samozřejmě jemněji diferenciované), které společnost rozeznává. Vyvržení ze společnosti je tedy patrně považováno rovněž za funkční transpozici svého druhu.

Románové postavy se mezi sebou liší v tom, jak jsou schopny svou transpozici přijmout, jak jí přitakávají, jak se s ní ztotožňují. Např. Lída ji přijímá a postupně se s ní ztotožňuje, naproti tomu Alexandr Alexandrovič ji vůbec není schopen vnitřně akceptovat. Tato odevzdanost nebo vzdor i jiné další modalitty vnitřního postoje hrají pak důležitou roli ve vztahu těchto postav k společenskému celku.

### 3.2.2. Totalita a komunikace

Společnost, kterou romány zobrazují, lze označit za totalitní, ačkoliv toto tvrzení vyžaduje upřesnění: společnost usiluje o totalitu, avšak dokonalé totality nedosahuje. Totalitu chápeme v širokém smyslu, jak ji (být v poněkud odlišném kontextu) pojímá G. Lukács v *Teorii románu*: „*totalita [...] znamená, že něco uzavřeného může být dovršené; dovršené, protože se v něm vyskytuje všechno, nic není vyloučeno a nic neodkazuje na něco vyššího, co leží vně; dovršené, protože všechno v něm dozrává k vlastní dovršenosti, a dosahujíc sebe, vřazuje se do spojení.*“ (Lukács 1967: 99). Domnívám se, že tato snaha společnosti o vytvoření totality je projevem toho, co J.-L. Nancy označuje jako imanentismus, tj. jejím cílem je plně realizovat podstatu, kterou společenství (nebo jednotlivec) samo předem produkuje (Nancy, 2019: 11). Totalitu tedy můžeme v tomto smyslu zaměňovat se slovem imanence, jak jej užívá

Nancy: označuje něco, co neodkazuje k ničemu vyššímu, co má svůj smysl samo v sobě a tento svůj smysl zároveň samo produkuje.

Společnost v románovém světě MH a DL nazýváme totalitní, protože jejím cílem je totality (nebo imanence) dosáhnout, protože chce proniknout do všech sfér lidského života a zahrnout do sebe naprosto vše. Činí tak redukcí každé jednotliviny na funkci, kterou tato jednotlivina zastává v celku. Elementární lidskost, jak jsme ji definovali výše, je ovšem této snaze na překážku a zároveň možnost totality popírá, neboť je něčím vně systému, něčím transcendentujícím, díky čemu totalita nemůže být dovršena. Proto totalitní systém projevy neredukovatelné lidskosti potlačuje.

Systematická snaha vytvořit totalitu proniká do všech sfér života a zasahuje výrazně do lidské komunikace, kterou tím mnohdy znemožňuje.<sup>46</sup> Už na první pohled může být tato snaha nápadná v podobě změny komunikačního kódu. Na začátku MH si Ri všímá této změny, když se před odjezdem do Moskvy začíná učit rusky. Dozvídá se, že existuje dvojí ruština: „[Vedle jazyka ruských emigrantů] *tu byla ruština druhá, jejíž slova se kroutila v křečích nového řádu, byla to řeč zkratek, horečných snů a matematických formulek.*“ (MH: 39).

Nejde ale pouze o změnu jazyka jako komunikačního kódu, nýbrž také o změnu způsobu jeho užití – můžeme říci změnu diskurzů. Komunikace, jakou zde společnost od jednotlivce vyžaduje, má být plně podřízena jeho funkci. Různým funkcím odpovídají různé diskurzy, takže funkční transpozice jednotlivce mívá za následek i změnu diskurzu. Diskurz zde zahrnuje jednak způsob promlouvání, který společnost od jednotlivce vyžaduje, a jednak způsob, jakým je jednotlivec společností (prostřednictvím jejich členů) oslovován. Jako příklad takové změny můžeme uvést závěr epizodického vyprávění o manapu Šabdanovi. Poté, co jeho kůň prohrál v koňském závodě proti bolševickému generálu Rappaportovi, Šabdan ztrácí svou funkci manapa, kmenového vůdce. Funkční transpozice se ihned projeví ve způsobu, jakým Rappaport Šabdana oslovuje:

---

<sup>46</sup> Chtěl bych poukázat na to, že latinská slova *communitās* ‚společenství‘ a *communicō* ‚sdílet‘ mají též kořen: slovo *communis* ‚společný‘. K nastolení komunikace je zapotřebí společenství ve smyslu sdíleného a sdílení. Příčinou komunikačního deficitu může být i absence společenství. Cílem komunismu je uskutečnění ideálu společenství. Nemožnost komunikace tedy lze vysvětlit buď tím, že se ideálu dosáhnout nepodařilo, nebo že ideál jako takový je problematický. Ideál společenství totiž možná znamená něco jiného, než pouze společnou, sdílenou bázi: znamená (podle J.-L. Nancyho) *naprostou imanenci* – v níž z principu žádná komunikace není možná (srov. Nancy 2019: 22).



*„Vstaň, manape,“ řekl Rappaport a z očí mu zářilo vítězství. „Porovnali jsme se na alaman-bajze. To je tvůj konec, manape. Vezmeme si tvé koně, manape, rozdělíme tvá stáda malajům. Nejsi již manapem, Šabdane.“*

*Ležel jsem na koberci a mlčel. Rappaport se zasmál a řekl:*

*„Opustte lidovou slavnost pracujícího lidu, první lidovou alaman-bajgu v Tonu, občane Šabdane. Budeme nyní oslavovati vítězství a vy nás nesmíte poskvrnit svou přítomností, kulaku Šabdane, pijavice Šabdane. Měl byste se ještě podívat na mého koně, je to kůň, občane Šabdane, pravý bolševický kůň.“ (DL: 114)*

V krátkém sledu zde vidíme několik titulů, které Rappaport Šabdanovi přiděluje: *manap – občan – kulak – pijavice – občan*. *Občan* přitom signalizuje, že Šabdan byl vlastně teprve nyní do totalitního systému zařazen, integrován. *Kulak* pak blíže určuje jeho postavení, z něhož v důsledku vyplyne i konkrétní funkční zařazení: trestanec v pracovním táboře. Titul *pijavice* je projevem diskurzivního vyloučení jednotlivců spadajících do kategorie parazitů, škůdců.

Když společenský systém vyvíjí tlak, aby komunikace mezi jeho členy byla podřízena jejich funkci, vznikají situace, v nichž je komunikace znemožněna. V obou románech nacházíme řadu příkladů situací, v nichž totalitní nárok systému nutí člověka k mlčení, ačkoliv by chtěl mluvit. Dochází k tomu např. tehdy, když se Herzog chystá k odjezdu na tajnou misi do Německa, ale přátelům tvrdí, že se vydává na dovolenou do Moldávie. Fischer sice vytuší skutečný účel jeho cesty, ale podřízenost komunikace funkci mu znemožňuje, aby se ho na to zeptal: *„Herzog s Fischerem jsou nyní sami. Herzog již zase pracuje a Fischer by se rád zeptal na jeho odjezd, ví však, že nesmí.“* (MH: 176). Mlčení je zde nevyhnutelné, neboť Fischer ví, že Herzog je se svou funkcí do té míry ztotožněn, že ani s blízkým přítelem nepromluví o úkolu, který mu společnost přidělila jako tajný. Obě strany jsou si toho zřejmě vědomy, avšak nemohou tuto skutečnost pojmenovat.

Další ukázkou nemožnosti přímého kontaktu, nemožnosti vystoupit ze hry, je rozhovor Alexandra Alexandroviče s jeho podřízeným Rungem. Alexandr dává Rungemu příkaz, aby připravil čistku na úřadě, ale zároveň neví, zda se na Rungeho může spolehnout.

*„Soudruhu Runge,“ přísně, jak se sluší na přednostu úřadu, „je nutno vyčistit aparát, mám přesné informace, že je zde mnoho cizích živlů [...].“*

*Jen kdyby se Runge tak protivně neusmíval, tak pokorně a úslužně, to má být člen strany, a dokonce partorg, tento panský služebník, jakou může mít autoritu, tento hadr na holi, jsou-li v úřadě nějakí nepřátelé, vysmívají se mu jistě do očí, ačkoli možná, že je Runge dovedným hercem a vůdcem celé bandy.*

*„Provedu dokonalou kontrolu aparátu, jen se na mě spolehněte, Alexandře Alexandroviči [...].“*

*To je přece hra na slepou bábu, nemůže nic podstatného z Rungeho vyrazit, je hladký jako úhoř a stále se uklání [...] Co mu má vlastně říci, tomu poníženému protivovi, kdyby mohl aspoň na něho křiknout, ne, nemělo by to žádného smyslu, zase by se tak pitomě usmíval. (DL: 44-45)*

Rozpor mezi lidskostí a funkcí zde vystupuje na povrch v podobě kontrastu mezi myšlenkami ve vnitřní perspektivě Alexandra Alexandroviče a větami v přímé řeči, které pronáší. Funkce neumožňuje ani jedné straně rozhovoru vyslovit, co si myslí, takže vzniká „hra na slepou bábu“: účastníci komunikace musejí taktizovat, nasazovat masky a snažit se rozpoznat, jakou masku má nasazenou ten druhý. Komunikace přitom nesmí opustit pevně vymezené koleje, o kterých obě strany vědí.

Událost, která uzavírá DL, je pohřeb Tonyho Strickera. Na pohřbu se ujímá řeči Savva Dmitrijev, vedoucí kovodělné dílny, v níž Tony pracoval. *„Ani slova, která chtěl říci vedoucí, se nehodila k pohřbu, byla to slova o práci a zásluhách Tonyho, jakési úvahy o součástkách, které vyrobil zesnulý, jakési vzpomínky na hru v šachy. A do všeho se pletl strašlivý smutek, o němž bylo třeba mlčeti. Pak zbýval ještě pláč. Ale plakat nesměl nikdo, nebylo důstojno zesnulého, aby nad ním plakali.“* (DL: 195) Smutek, nejelementárnější projev lidskosti, musí být zamlčen, neboť z hlediska totality, kterou chce systém nastolit, je zbytečný a nežádoucí.

Součástí nepsaného řádu budovatelského diskurzu je rovněž zákaz mluvit o příkořích a nepohodlí. Na konferenci pracujících dívek Kyrgyzie, jíž se účastní Lída Raisová, hovoří účastnice o své práci: *„Osobní život se projevoval jen v číslicích splněného plánu, ze zásluh poměrně nepatrných, roztroušených po celé zemi, vznikala obraz mohutného růstu kraje. Nikdo nemluvil o větru, který šlehal do tváří zootechničkářů výzkumné stanice Karačaj v hladovém Narynu, kde je i cibule největší lahůdkou, nikdo nemluvil o palčivém vedru při okopávání bavlníkových polí.“* (DL: 93). Měřítkem veškeré práce je zde funkce jednotlivce vzhledem k dosažení ideálu; veškeré utrpení je z tohoto hlediska nepodstatné, neskutečné.

Vyhroceným případem znemožnění kontaktu a vyprázdnění komunikace jsou stranické i nestranné schůze, vlastně soudy, na nichž jsou pracovníci posuzováni (tzv. čištění), vylučováni nebo odsuzováni k trestům.<sup>47</sup> Tyto schůze jsou také exemplární ukázkou situace, kdy jedinec stojí sám proti společnosti. Co se týče komunikace, nejenže zde vládou nevyřčená pravidla diskurzu, kterými se účastníci musí řídit – typickým scénářem je, že čištěný se kaje a prosí o odpuštění –, ale často přestává naprosto záležet na tom, co obviněný říká. To se stává např. na schůzi, kdy je vylučován ze strany Číňan Li-Čen: *„Slzy mu tekly po tvářích – musil takhle klesnout, aby se od něho odvrátilo s hnusem celé shromáždění! Nepřítel, který pláče a prosí o milost! Stojí vůbec zato soudit takového nepřítele, zbabělého a ubohého, nač ztrácet slova za zmetka, který nemá ani odvahy vyslechnout s klidnou tváří rozsudek! I kdyby bylo možno najít polehčující okolnosti, jeho pře je prohrána, prohrál si ji sám svým chováním.“* (MH: 193). Pro systém je lidskost nežádoucí, záleží pouze na funkci. Celá Li-Čenova obhajoba je z lidského hlediska dobře pochopitelná (Li-Čen byl nucen spekulovat, aby získal peníze na stravu, kterou mu předepsal lékař, protože v čínském vězení si zničil žaludek), avšak z hlediska systému nehraje sebemenší roli, její obsah není brán v potaz, vůbec na ní nezáleží. Jakmile byl Li-Čen zařazen do kategorie *nepřítel*, jeho slova přestala mít jakoukoliv relevanci. Shromáždění hodnotí celý jeho projev pouze prizmatem nálepky, která mu byla neodvolatelně přidělena, a registruje nanejvýš to, jak se odsouzený k této své nálepce staví.

Když před podobným shromážděním stojí Fischer, souzený pro účast na protistranické konspiraci, zdá se mu, že tváře všech zúčastněných se mění v masky: *„Byla-li noc nebo den, to nemělo významu, lidské tváře splývaly v neživé, kovové masky, snažil se však postřehnouti úkosem aspoň nepatrný záchvěv, pouhé trhnutí ústního koutku. Marně. Tváře zůstávaly strnulé.“* (MH: 252). Funkce, kterou systém jednotlivci přiděluje, má veškerou lidskost potlačit, je zcela neosobní, a proto se mění v masku.

---

<sup>47</sup> Snad bychom je mohli označit jako politické procesy, ale v MH se slovo *proces* v této souvislosti neobjevuje ani jednou, totéž platí pro *soud*. Vypravěč románu dává přednost neutrálnímu výrazu *schůze*.

### 3.2.3. Společnost a společenství

Pojmy *společnost* a *společenství* netvoří snad přímo významovou opozici, ale je mezi nimi napětí. J.-L. Nancy ve své eseji *Nečinné společenství* chápe společenství jako ideál, který společnost pokládá za něco ztraceného v minulosti a k jehož (znovu)nastolení v budoucnosti případně směřuje. Tento mýtus o ztraceném společenství je podle Nancyho něčím, co se v evropské kultuře objevuje v různých podobách již odedávna. Nancy přitom zdůrazňuje, že společenství v něm *vždy* mělo podobu čehosi již ztraceného. Idea komunismu podle něj obsahuje výrazné projevy tohoto motivu: společenství se zde stává závazným ideálem, který má být v budoucnu nastolen. Nancy však tvrdí, že představa něčeho, co bylo v minulosti nenávratně ztraceno, je pouhou iluzí lidského rozumu a že je to právě tato iluze, která mýtus vytváří. Společenství ve skutečnosti nepředcházelo společnosti, společnost jej nezničila, nýbrž mýtus o ztraceném společenství vznikl spolu se vznikem společnosti. Skutečné společenství podle Nancyho je *vždy již zde* v podobě živého kontaktu, intersubjektivit, pouze si to samo často neuvědomuje. V jistém smyslu se uzavírá před kontaktem, před vystaveností druhým právě tím, že konstituuje iluzivní ideál společenství, který se snaží naplňovat (srov. Nancy, 2019). Slovo *společenství* má tedy pro Nancyho dvojitý význam: zaprvé ideál založený na dokonalé pospolitosti, zadruhé reálné spolubytí, které je *vždy již zde*. Když píše o komunistické ideologii, drží se Nancy spíše významu prvního. Zjednodušeně můžeme tedy Nancyho pojetí shrnout takto: společnost pro Nancyho představuje faktickou množinu lidí žijících na jednom místě v téže době, zatímco společenství je ideál, který se tato společnost snaží uskutečnit.

Zkoumáme-li distribuci výrazů *společnost* a *společenství* v MH, dospíváme k tomu, že se od Nancyho pojetí mírně liší. I zde si však všímáme významového napětí mezi oběma výrazy. Slovo *společnost* se v MH vyskytuje devatenáctkrát (počítáme-li pouze formy singuláru). Jedenáct výskytů není pro naši analýzu relevantních, neboť výrazu je užito v obecných významech ‚výskyt více osob na témže místě‘, ‚doprovod‘ atd.<sup>48</sup> Šest výskytů má pak význam, který je na pomezí neutrálního označení a ideálního pojmu; označuje skupinu lidí žijících na určitém území, tvořících propojený celek. Jde tedy o skupinu definovanou nejen výskytem v určitém časoprostoru, ale především příslušností k určitému systému. V tomto významu je výraz obvykle rozvit

---

<sup>48</sup> Např. „*Ri se zatím procházela po chodbách se svou společností.*“ (MH: 68).

přívlastkem: „lidská společnost“, „sovětská společnost“. Např. „*Říkají jim* [členům komuny provinilců]: *„Staňte se užitečnými členy lidské společnosti, dobudte si prací občanských práv.“* (MH: 167). Kdybychom tento imperativ měli analyzovat logicky, mohli bychom si položit otázku, zda provinilci, pro něž pobídka platí, jsou pouze neužitečnými členy lidské společnosti či zda vůbec jsou jejími členy. V souladu s předchozím výkladem chápu slovo *společnost* jako pojem, který je definován funkčně: Do společnosti patří pouze ten, kdo v ní má určitou funkci (a je tedy otázka, zda provinilec/trestanec představuje rovněž funkci). Ze zbývajících dvou výskytů slova *společnost* jeden je poněkud sporný<sup>49</sup> a jeden se objevuje ve specifickém spojení „beztřídní společnost“ (MH: 106) – to už jasně odkazuje k ideálu jakožto něčemu, čeho má být teprve v budoucnosti dosaženo.

Slovo *společenství* se v MH vyskytuje devětkrát. S výjimkou jednoho výskytu ve významu „organizace“<sup>50</sup> neoznačuje konkrétní skupinu lidí, jako spíše druh intersubjektivního vztahu. Jde o vztah vzájemného kontaktu, sdílení; synonymním výrazem by mohla být *pospolitost*. Jako příklad možno uvést pasáž, kdy Fischer v bufetu sleduje rozpravu dělníků a přemítá nad jejich prací: „*Slova nejsou důležitá, říkají se, aby řeč nestála, společenství, jednota s touto zemí vzniká jinak: u soustruhu, vysokých pecí a u míchačky na beton.*“ (MH: 190). Tento příklad už napovídá, jak takové společenství může vzniknout: společnou prací.

Můžeme shrnout, že v MH *společnost* označuje všechny lidi, kteří zastávají určitou funkci v systému, zatímco *společenství* představuje typ vztahu, který mezi nimi (nebo i mezi lidmi stojícími mimo systém) může existovat. Toto pojetí není s Nancyho pojetím v rozporu; společenství může být současně typem intersubjektivního vztahu i ideálem, přičemž ideál může spočívat v rozšíření daného typu vztahu mezi všechny členy společnosti.

V MH se setkáváme se dvěma zvláštními podobami společenství, které můžeme označit jako společenství práce a společenství oběti. Mají společný rys: ten, kdo s druhými pracuje, i ten, kdo se pro druhé obětuje, dává sám sebe druhým.

Ve společenství práce intersubjektivní vztah vzniká a je posilován tím, že skupina lidí má společný cíl, jenž kolektivním úsilím proměňuje ve skutečnost. Za příklad

---

<sup>49</sup> „*Jako by patřila sanatoř a celá krajina kolem [...] do jiné společnosti a jiného řádu.*“ (MH: 207)

<sup>50</sup> „*[Ri si nejdříve] pomyslí, že pozváním na čistku se dostává do jakéhosi skrytého společenství, jehož pravidlům se bude musít nadále podrobovat.*“ (MH: 132)

skupiny, v níž k takové pospolitosti dochází, může posloužit jednak kolektiv dělníků v sovětské továrně, jak jej nahlíží (nebo jak si jej představuje) Fischer, jednak osada Interhelpo v Kyrgyzstánu vybudovaná emigranty z Československa, která je domovem Lídy Raisové.

Pospolitost dělníků charakterizuje pasáž citovaná shora. Kolokace *společenství práce* se objevuje v MH v Tonyho příběhu líčeném Fischerovou perspektivou. Tony, vyučený dělník, nejprve v SSSR vykonával práci stranického funkcionáře, avšak byl ze strany vyloučen a musel se vrátit k dělnické profesi. Nebyla to pro něj však žádná tragédie, neboť práce v továrně jej těšila: „*Tam, v továrně, platilo společenství práce, a Tony pracoval dobře.*“ (MH: 192). Jako projev společenství práce můžeme označit i přátelství mezi Tonym a vedoucím dílny Savvou Dmitrijevem v DL.

Obzvláště patrné je společenství práce v případě obyvatel osady Interhelpo. Ti vybudovali svou osadu uprostřed kyrgyzské pouště. Museli několik let tvrdě pracovat v náročných podmínkách, avšak cíle se jim nakonec podařilo dosáhnout: V čase příběhu DL je z osady blahobytná a prosperující komunita (přinejmenším v Lídině vnitřní perspektivě). Co osadníky stmeluje, je právě společně vykonaná práce a její výsledky. „*Tak žijí ti, kdož přijeli před deseti lety a dobyli pouště, ve svých domcích a zahrádkách v pevném společenství, které nerozbijí ani klepy, ani nepřátelství, ani závist, ani žárlivost.*“ (DL: 55) Obyvatelé přilehlého města Frunze kolonistům závidí: „*...kolonisté prý žijí nějak příliš sousedsky a blahobytně. Ale jak tomu mají rozumět cizí lidé, kteří nic nevědí o začátcích družstva, o letech bídy, hladu a smrti? O každém stromu se ví, kdo jej zasadil, každý metr zahrádky byl dobyt něčí prací, paměť o práci a lidských obětech není možno vyhladit.*“ (DL: 57). Z druhé ukázky je zřejmé, že v případě obyvatel Interhelpa se spojují oba typy společenství: společenství práce i společenství oběti. Odhaluje se zde také důležitý aspekt společenství: společenství je založeno na osobním kontaktu, ba dokonce nějaká forma tohoto kontaktu se zdá být nutnou podmínkou vzniku společenství. Tím se také společenství liší od společnosti – ve společnosti chápané funkčně žádný osobní kontakt být nemusí (ačkoliv není ani vyloučen, pouze není konstitutivní podmínkou společnosti).

Nabízí se srovnání osady Interhelpo s chvuou, společenstvem osadníků v Palestině, v němž po jistou dobu žila Ri. Krátce po příjezdu do Moskvy se Ri odhodlává do „boje s Asií“, chce ubránit svůj osobní svět proti okolnímu prostředí. Přitom na palestinskou epizodu vzpomíná: „*Ri bude bojovat. [...] Marně přece*

*neviděla, jak se zabořily první motyky do asijské hlíny, jak se vzpírala asijská tvrdá země a drtila kolonisty nemocemi, povstáním a neúrodou. A přece viděla, jak vyrostly první blahovičníky, jak se červenaly první pomeranče, přece slyšela první dětský křik na dobyté asijské půdě.*“ (MH: 64). I v tomto úryvku, obdobně jako u citovaných pasáží o Interhelpu, si všímáme motivu práce jako tvrdého boje, korunovaného nakonec úspěchem. Avšak v Riině reflexi – na rozdíl od vnitřní perspektivy Lídy Raisové – nikde není akcentována pospolitost, tedy sám moment společenství. Ri reflektuje svou radost z úspěchu práce, ale nikoliv vřelý vztah k ostatním osadníkům. To může souviset jednak s obecnou charakteristikou a osobní historií postavy Ri, jednak i s motivací, proč se Ri do společenstva připojila: na rozdíl od Lídy, která v Interhelpu od malička vyrůstala, Ri do Palestiny přivedly hlavně osobní důvody: vymezení vůči otci a láska k jejímu tehdejšímu muži, sionistovi Karlovi (viz MH: 21-24).

Má-li být jedním z konstitutivních momentů společenství osobní kontakt, je otázka, zda je možné rozšířit vztah pospolitosti z malé skupiny na skupinu velkou, v níž už osobní kontakt možný není, neřku-li pak na celou společnost. Tato otázka je naznačena v úvahách Ri, když si na moskevské ulici s Robertem prohlíží model nově zbudovaného Bělomořského průplavu a podivuje se tomu, jaké nadšení toto dílo v Robertovi a okolo stojících lidech vzbuzuje: *„Copak může průplav kdesi v Bílém moři znamenat štěstí? Ano. Ri viděla, jak na holé spálené zemi pouště začaly růst pomerančovníky, bylo to opravdu štěstí, protože bylo vydobyto rukama lidí, kteří přemohli pustinu a radovali se z vítězství nad ní. Avšak lidé, kteří se těší jako děti z pohledu na model jakéhosi průplavu – a mezi nimi je i Robert -, nepracovali sami na tomto průplavu, pracovali tam vězňové...“* (MH: 84). Jde o jednu z nejdůležitějších otázek, které oba romány ve vztahu k našemu problému kladou. Jednu z odpovědí na ni představuje dějová linie Lídy Raisové: Lída, naučená životu společenství z Interhelpa, je schopna rychle se adaptovat i na práci při výstavbě balchašského kombinátu a i v ní spatřovat smysl. Zároveň – jak vyplývá z jejích reflexí – cítí vztah (a závazek) ke společnosti jako celku. To je zřejmě umožněno právě její komunitní zkušeností. A. Jedličková v doslovu DL píše: *„Náčrt Lídina portrétu [...] můžeme chápat v pozitivním smyslu, [...] jako zpodobení optimální citové konstelace v duši příslušníka nové generace. Generace vyrůstající ve světě a vrůstající do světa vystavěného již ‚na zelené louce‘, takového, jakým je Interhelpo a jakým jednou má být i Balchaš.“* (Jedličková 1992: 203).

Druhým typem společenství je společenství oběti neboli společenství smrti. J.-L. Nancy poukazuje na to, že smrt na jedné straně představuje dokonalou imanenci, neboť po smrti zbyde z člověka „*jediná spojitá identita atomů*“ (Nancy, 2019: 22), čili nezůstane nic, co by odkazovalo k čemukoliv transcendentnímu. Na druhé straně společnost založená na ideji komunismu, která o dokonalou imanenci usiluje, se snaží smrt jakýmsi způsobem do sebe vstřebat a vnútit jí vlastní význam: smrt se tak v totalitním systému stává naprostou završeností ideálu: „*...smrt tu již není nezvládnutelným excesem konečnosti, ale konečným naplněním imanentního života: je to sama smrt navracená imanenci, je to nakonec tato reabsorpce smrti, k čemu křesťanská civilizace, jako by pozřením vlastní transcendence, dospěla, aby si to nabídla v masce nejvyššího výtvoru.*“ (Nancy, 2019: 23).

V jedné z nemnohých pasáží MH s vnitřní perspektivou Rudolfa Herzoga čteme vzpomínku na to, jak byl Herzog v Rumunsku spolu s dalšími komunisty vězněn. Ve vězení organizoval různé protestní akce; při jedné z nich, dvoutýdenní hladovce, jeden z vězňů zemřel. „*Jsou spojeni velkým společenstvím, vždyť nedávno hladověli čtrnáct dní, protože jim správa věznice zkrátila procházku o čtvrt hodiny. Hladověli všichni, nemocní i slabí. Jeden z vězňů zemřel, byl to souchotinářský typograf. Jsou nyní spojeni obětí a smrtí, nikdo nemůže porušit tento svazek.*“ (DL: 181) Z hlediska zemřelého je smrt pro společenství nejvyšší možnou obětí: zemřelý alespoň zdánlivě odevzdává druhým celý svůj život, celého sebe. Z hlediska druhých je pak taková smrt tím, co je stmeluje: šlo-li skutečně o smrt pro společenství, toto společenství se tím vlastně objektivizovalo v činu, na kterém už fakticky nemůže nikdo nic změnit, který už nemůže být ani svým aktérem jakkoliv odvolán nebo zrušen. Poslední větu tedy můžeme chápat jako morální závazek vzniklý pro ostatní smrtí jejich kamaráda a zároveň jako faktickou nemožnost pro kohokoliv na tomto činu cokoliv změnit.

Když je Fischer vybrán Badulescem, aby se vydal na tajnou misi do Evropy s cílem zachránit Herzoga, při níž mu ovšem hrozí smrt, pociťuje, že díky této nabídce a svému souhlasu má nyní na společenství oběti účast. Následující úryvek představuje okamžik, kdy se Fischer s Badulescem loučí: „*Stisk ruky. Pevný, přátelský stisk ruky. Je v něm dík, i důvěra, i naděje. Je v něm společenství nejvyšší, které přemáhá i smrt, jím je povznášen ubohý, bezvýznamný Fischer do řad bojovníků, jím přestává zbabělost a začíná odvaha.*“ (MH: 221). Společenství oběti je společenstvím nejvyšším, protože nic víc než sebe sama člověk už společnosti dát nemůže. Fischer sice zatím oběť nevykonal, ale vstupuje do společenství už tím, že



takovou možnost připouští. „*Tolik lidí umírá, a ještě k tomu nesmyslně, kdežto zemře-li on, bude to smrt vznešená, taková, o které nikdy ani nesnil zbabělý potomek inteligentů, smrt, která ho uvede do společenství nejvyššího, společenství hrdinů a obětí.*“ (MH: 224) Při konfrontaci těchto úryvků si můžeme povšimnout paradoxu: Smrtí vstupuje člověk do nejvyššího společenství, které smrt překonává. Tedy: smrt vede k překonání smrti. Podotýkám v duchu J.-L. Nancyho, že navzdory možnému dojmu transcendence tato myšlenková figura naopak má zachovat imanenci: V totalitním systému, který společnost sama ustavuje tím, že produkuje svou vlastní podstatu, má mít smrt smysl, který jakoukoliv biologickou smrt převyšuje. Přitom zde nemá být nic transcendentního, co by tento smysl garantovalo.

## 4. Typologie postav

### 4.1. Ri

První postavou, která se objevuje v MH, je Ri. Ri přijíždí do Moskvy jako žena zahraničního inženýra, tedy jako osoba, která do společnosti vlastně nepatří, která stojí na jejím okraji. Její postoj ke společnosti je zpočátku odmítavý: už před cestou do SSSR si umiňuje, že bude sovětskému prostředí vzdorovat, že se před ním uzavře ve svém vlastním světě; považuje tedy společnost za svého nepřítele. V průběhu románu se její postoj vyvíjí: Ri přichází postupně na to, že úmysl vzdorovat okolnímu světu je bláhový a beznadějný, navíc nově pocítí touhu do společnosti se začlenit. Stane se z ní zapálená dělnice, nakonec obdrží dokonce údernický diplom a získá funkci vedoucí oddělení v továrně.

Je otázka, zda v případě tohoto procesu můžeme mluvit o transpozici společenské funkce nebo by bylo vhodnější použít např. termín inkorporace. Přitom je třeba zdůraznit, že proces začlenění se odehrává v součinnosti Ri a společnosti: její postoj má jak složku aktivní, tak pasivní. Je to přece sama Ri, kdo se rozhoduje nastoupit do továrny jako dělnice. Je to Ri, kdo si svou aktivitou a prací osvojuje novou společenskou úlohu, novou funkci ve společenském mechanismu. Na druhou stranu tato proměna je umožněna teprve tím, že Ri rezignuje na svůj počáteční vzdor systému, že se systému poddává, podřizuje. A. Jedličková poznamenává, že je to nakonec systém, který přijímá člověka – a nikoliv obráceně (Jedličková 1992: 204). Systém dělnici Ri skutečně přijímá: ukazuje jí cestu, která je pro ni připravena a po které se může vydat. Jde samozřejmě o personifikaci; naznačený proces se odehrává prostřednictvím osob, které samy již členy společnosti jsou. Úlohu prostředníků zde má Riina známá Grübchen a především pak partorg Tronin, který Ri provází (takřka v roli zasvětitel) na počátcích jejího adaptačního procesu.

Ri si pozvolna osvojuje novou společenskou funkci. Čím více se s ní sžívá, tím více ustupuje do pozadí její lidskost. Ta je na počátku reprezentována právě vzdorem vůči okolí, postupně se proměňuje v pochybnost a nakonec i tato pochybnost je vědomě potlačena. Ještě ve střední části románu se Riina lidskost projeví, když Ri naváže milostný vztah s Fischerem. Tento čin je z hlediska systému ne-li přímo zakázaný, tedy přinejmenším nesmyslný; je projevem individuální touhy, společensky neúčinné, není součástí funkční hierarchie, plánu. Fischer pro Ri

představuje „poslední svazek s Evropou a Ri se jej nemůže vzdát“ (MH: 184). Lze přitom s mírnou nadsázkou konstatovat, že Jan pro ni představuje nejen poslední svazek s Evropou, nýbrž i s její vlastní lidskostí. Když je pak v závěru MH Fischer odsouzen, Ri to reflektuje následujícím způsobem: „nyní již nebude nic vadit [...], aby byla členem sovětské společnosti, aby se stala plnoprávným občanem a spoluvůrcem socialistického budování“ (MH: 265). Tím je v ní lidskost alespoň navenek definitivně potlačena. Z její vnitřní perspektivy však docela nemizí: „Ano, je jí líto Jana Fischera, nesmírně líto, ale nemůže mu pomoci.“ (tamtéž).

Lidskost a funkce v případě Ri tedy nejsou usmířeny, vzájemně harmonizovány, nýbrž lidskost (která je s funkcí v rozporu) je minimalizována, dokonale skryta, zasuta. Zůstává otázka, zda je tím Riino počáteční odhodlání vzdorovat společnosti skutečně veskrze neúspěšné, nebo z něj přece jen něco zůstává; zda zmíněnou minimalizaci lidskosti nelze pokládat za subtilní formu vnitřního vzdoru. V románu však nacházíme více náznaků, z nichž vyplývá, že Ri se chce svého nitra, své lidskosti skutečně zbavit, „vypálit v sobě všechno cizí“ (MH: 139) – přičemž slovo *cizí* zde paradoxně označuje její vlastní lidskost! –, identifikuje se tedy nakonec spíše se svou funkcí než se svou lidskostí. Održení od Fischera v tomto kontextu můžeme chápat symbolicky jako poslední krok k její identifikaci s funkcí, kterou jí přidělila společnost.

Václavek ve své recenzi uvádí, že „*Ri se kladně vyrovnala se sovětským prostředím [...] tím, že mu podlehla.*“ (Václavek 1938: 15). Václav Černý označuje proces, na který narážíme u postavy Ri, jako „*proces obrození lidské bytosti*“ (Černý 1938).

#### 4.2. Jan Fischer

U postavy Jana Fischera je konflikt funkce a lidskosti odlišný. Bylo by možné schematizovat jej následujícím způsobem: Fischer se chce ztotožnit se svou funkcí, ale jeho lidskost mu v tom brání. To platí pro oba romány. Ambivalence u Fischera nespočívá v tom, že by svou funkci odmítal přijmout, že by nálepce, kterou mu přidělila společnost, vzdoroval. On ji přijmout chce, ba skutečně ji přijímá v tom smyslu, že nezpochybňuje přidělení této funkce, nýbrž spíše svou schopnost tuto funkci správně vykonávat, touto funkcí se stát. Lidskost je tím, co mu je v této snaze

na překážku, co je s funkcí neustále v rozporu, ale čeho se přesto nedokáže zbavit. Tuto lidskost bychom mohli označit slovy B. Václavka jako „citové reziduum“ (byť Václavek toto označení užívá, když píše o autoru knihy samém, nikoliv o postavě Fischera; srov. Václavek 1938: 16). Jak píše A. Jedličková, „[Fischerova] *přes nespočívá v tom, jak se vyrovnat s řádem, vůči němuž má výhrady, nýbrž jak přizpůsobit sebe sama, aby bylo možno tyto výhrady odstranit*“ (Jedličková 1992: 204). Snaha proměnit sám sebe, přizpůsobit svou lidskost své funkci, je však u Fischera předem prohraná, jak je alespoň naznačeno na několika místech MH, např. při Janově rozhovoru s Herzogem, kdy Jan reflektuje beznadějnost svého sporu s nadřízeným v úřadě: „*Jak se mohu stát přes noc skvělým pracovníkem, když mě tato práce netěší [...]?* *Ne, opravdu, nemám žádnou naději.*“ (MH: 179). Nabízí se metafora slepé uličky, z níž se Fischer nedokáže vlastními silami dostat. Jako by byla cesta uzavřena na obou stranách: Jan se nemůže vnitřně ztotožnit se svou funkcí, avšak nedovede se ani tohoto svého nároku vzdát. Výsledkem je jeho pasivita: „*Fischer nechce a neumí bojovat. Nechce bojovat a nechce se pokořit, zbývá tedy jen čekat na osud.*“ (MH: 197).

Důležitým prvkem provázejícím Janův vnitřní konflikt je pocit viny. Na několika místech MH je výslovně pojmenován: „*Práce tu je, až příliš mnoho práce, ale není tu radost z práce. Je to ovšem Fischerova vina, není tím, čím by měl být...*“ (MH: 154). Vyjádřeno v našich kategoriích, Jan se cítí vinen tím, že není identický se svou funkcí, že jeho lidskost a funkce jsou v rozporu. Je přitom evidentní, že existuje provázanost mezi Fischerovým pocitem viny a jeho pasivním přitakáváním funkci přidělené v rámci systému. Jsem si vědom, že zde už se interpretace románových postav dostává na tenký led psychologizování, avšak troufám si říct, že právě tyto momenty (pocit viny a přitakávání) jsou klíčové v utváření Fischerova životního postoje a že je to právě jejich vzájemná provázanost, která Janovi brání vykročit z oné slepé uličky.

Moment viny hraje důležitou roli také v tom, jakým způsobem u Fischera probíhá proces funkční transpozice. Když je Jan v závěrečné části MH obviněn z toho, že se zúčastnil tajného sjezdu kontrarevolucionářů a je označen za nepřítele, je si vědom nepravdivosti obvinění. Navzdory tomu cítí pocit viny a svému novému funkčnímu určení vlastně přitakává. Ocitá se v situaci, kdy je mu jeho dosavadní funkce

odebrána a namísto ní dostává nálepkou *nepřítel*.<sup>51</sup> „Není již úředníkem, překladatelem, nemá již pasu ani konzumní knížky, není ničím, je obžalovaným, zločincem. [...] [Všechno je] *lhostejné, ani jíst nemusí, je-li škrtnut ze seznamu spolupracovníků a není-li již členem strany a společnosti. Je vyřaděn, neexistuje, není ani plechovým žetonem s číslem, jež se zavěšují před příchodem a odchodem z práce.*“ (MH: 244) Fischerův příběh v MH tedy končí tím, že přichází o svou funkci, a tím zároveň i o možnost, aby tuto funkci naplnil. Boj, který byl pro něj v jistém smyslu prohraný od samého začátku, je nyní prohraný fakticky.

V. Černý Fischerův příběh v MH shrnuje jako proces „*utlačení, rozkladu, ponížení*“ lidské bytosti (Černý 1938). Václavek konstatuje, že Fischer byl prostředím „*rozdrčen*“ (Václavek 1938: 15).

Tam, kde Fischerův příběh v MH končí, navazuje bezprostředně DL. Na jejím počátku je Jan stále ještě vyvržencem, „*mrtvým mezi živými*“ (DL: 83), který pouze pasivně vyčkává, až dostane pokyn shora, až mu bude přidělena funkce. Tato výchozí situace je tedy odlišná od počáteční situace MH. Jan tentokrát svou prohru nepředjímá, nýbrž ji nahlíží jako něco, co se již stalo: „*...všechno kolem je nesmyslné, [...] i život, který mu již nepatří, který prohrál a ztratil.*“ (DL: 34). Z toho plyne i proměna jeho celkového postoje. Když je Janovi přidělena nová funkce – stává se kulturním pracovníkem při výstavbě obřího továrního komplexu v poušti u jezera Balchaš v Kazachstánu –, opět se objevuje rozpor mezi funkcí a lidskostí. Jan i tentokrát reflektuje svou neschopnost realizovat funkci podle svých představ, zároveň však jako by již zcela rezignoval na samu možnost takové proměny. Stále je nespokojen s výsledky své práce, stále se mu nedaří uvést svou funkci a lidskost do souladu, avšak nyní už v něco takového ani nedoufá. Jeho jediným cílem je vysloužit si práci na Balchaši svobodu a vrátit se do Československa. Avšak ani tuto variantu si neidealizuje. „*Od Balchaše vede cesta domů. [...] A to je jen cesta a nic jiného. To je radost ze shledání, návrat k tomu, co bylo. A víc nic. Znovu se zařadit do nějaké společnosti a pracovat.*“ (DL: 169) V Janově životě tedy ideálu nebylo dosaženo a již jej ani dosaženo být nemůže; lidskost a funkce zůstaly nesmířeny.

---

<sup>51</sup> Jak už jsme zmínili výše, je otázka, do jaké míry lze i toto označení pokládat za specifickou funkci nebo roli.

### 4.3. Rudolf Herzog

Titulní postavou třetí knihy MH je Rudolf Herzog. Pochází z Rumunska, již v dětství se stal dělníkem a záhy také komunistou-revolucionářem. Mnohokrát byl zatčen a mučen rumunskou policií, avšak ve svých aktivitách neochvějně setrval. Strana jej poté odvelela do Moskvy, kde nastoupil práci předsedy odborové organizace městkomu. Práci v Sovětském svazu vnímá jako dočasné zaměstnání, které vykonává proto, že je to vůle strany, jíž je on naprosto odevzdaný; avšak současně svou práci považuje za příliš pohodlnou a bezpečnou a dal by zjevně přednost riskantní činnosti revolucionáře.

V Herzogově postavě není žádný rozpor mezi lidskostí a funkcí; lze nadneseně říci, že funkce a lidskost jsou v jeho případě ztotožněny. Tato schematizace ovšem naráží na limity kategorie lidskosti, na její víceznačnost, ambivalenci. V určitém smyslu se Herzog jeví jako velice lidský, v jiném naopak jako naprosto nelidský.

Herzog plní svou funkci dokonale a beze stopy zaváhání. Jeho neochvějnost, nepřítomnost vnitřní problematičnosti lze právem označit za nelidskou. Na druhé straně však vykonává svou úlohu lidsky ve smyslu účastenství, zápalu, ale i soucitu a vnímavosti pro druhé: *„Dovedl se postarat o zimník vrátnému stejně jako o mléko dítěti posluhovačky. Staral se i o tak zdánlivě lhostejné věci, jako bylo zoufalství uklízečky, kterou opustil její milenec Číňan z východního oddělení úřadu.“* (MH: 158). Starost o konkrétní druhé lidi a osobní kontakt se zdají být něčím neutilitárním, a proto lidským.

Pro Herzogovo jednání je charakteristický prvek sebezapření, nebo, přesněji řečeno, nedbání vlastních individuálních potřeb. Projevuje se v jeho obrovském pracovním nasazení nebo třeba v tom, v jakých podmínkách žije: *„Bydlil daleko za Moskvou v dřevěné chajdě s děravým stropem, v pokoji, do kterého tekla za deště voda, který nebylo možno v zimě vytopit a který se v létě hemžil štěnicemi. Měl stále nemocnou ženu [...] a dítě, nemluvně, pro něž nespal celé noci. [...] Byl by mohl dostat jiný byt, byla to snadná věc. [...] Avšak nebylo možno přemluvit Herzoga, aby to udělal.“* (MH: 159).<sup>52</sup> Je patrné, že zájmy společnosti jsou pro Herzoga nadřazeny

---

<sup>52</sup> Herzogova askeze se zde vztahuje i na členy jeho rodiny, což zjevně vadí Václavkovi: *„Dovede se starati s dojemnou péčí o všechny možné lidi, po nichž mu ani lidsky, ani ‚úředně‘ nic není, ale o svou ženu a dítě se mnoho nestará.“* (Václavek 1938: 15). Příznačné je, že Václavek zde nekritizuje sám fakt Herzogovy charakterové dokonalosti, spíše ji chce korigovat (jako by ji bylo možno ještě zdokonalit).

zájmům osobním. Herzog je v tom smyslu dokonalým komunistou: komunita (společnost, společenství) je pro něj vším a zároveň všechno, co dělá, dělá pro komunitu. Společenská funkce je jeho jediným osobním zájmem a úkolem, který vykonává daleko nad rámec skutečné povinnosti.

Možno sumarizovat, že Herzog jedná maximálně lidsky v mezích své funkce, což je však podmíněno jeho absolutní identifikací s touto funkcí, přesněji řečeno bezpodmínečným přijetím totalitního systému jako takového. Toto bezpodmínečné přijetí je naopak čímsi nelidským.<sup>53</sup>

Pro Herzoga zjevně neplatí Václavkova glosa, že všechny Weilovy postavy „*mají v sobě cos předem prohraného*“ (Václavěk 1938: 15). U něj je tomu přesně naopak: „*Herzog se dovedl dobře bít, [...] věc, pro kterou se bil, byla předem vyhrána.*“ (MH: 158-159). Spojení *předem vyhraný* naznačuje nevyhnutelnost výsledku, tedy i nepřítomnost skutečného souboje. Rudolf Herzog je postavou, v níž k žádnému souboji (nebo vývoji) viditelně nedochází.<sup>54</sup> V tomto smyslu je postavou neživou.

Herzog mezi ostatními postavami vybočuje jak svým vnitřním ustrojením, tak způsobem narace. Narativní utvářenost je u něj oproti ostatním postavám odlišná zejména tím, že je velmi omezená jeho vnitřní perspektiva (je-li zde vůbec nějaká). Podstatná část pasáží týkajících se Herzoga je nahlížena spíše perspektivou Fischerovou nebo Riinou. Např. ve 14. kapitole MH, kde se jeho postava objevuje poprvé, je líčen jeho životopis patrně z Fischerovy perspektivy (MH: 158-161). Ta sice není signalizována explicitně, ale svědčí pro ni to, že daný úsek je včleněn do rámce vyprávění o Fischerově konfliktu v úřadě, v němž je reflektorem Fischer.<sup>55</sup> Zdá se, že Herzogův obraz je podáván na základě toho, co o něm Fischer ví, co mu o sobě Herzog řekl; je takový, jaký se jeví Fischerovi. Neplatí to ovšem všude; v témže

---

<sup>53</sup> Nelidsky působí Herzog jako mluvčí společnosti, která jednomyslně a nekompromisně odsoudí čínského soudruha Li-Čena pro spekulaci (MH: 192-195).

<sup>54</sup> Snad jediný náznak zakolísání se objevuje v Herzogově reflexi jeho manželství. Herzog se svěruje Fischerovi, že během podzemního života ve Vídni začal podléhat zoufalství: „...*musil jsem někam utéci, a nebylo kam, byl jsem přece zdravý člověk, ale začalo to i na mě působit – našel jsem si tedy dívku, oženil jsem se a – zničil jsem člověka.*“ (MH: 180). Je z toho patrné, že Herzog vnímá manželství jako útěk od svého úkolu, jako selhání. Partnerský vztah se zde jeví pro společenský ideál jako konkurence (lze uvažovat nad tím, že obojí nabízí lidskému jednotlivci odlišnou formu transcendence).

<sup>55</sup> V líčení Herzogova životopisu je navíc občas evokován rozhovor Herzoga s Fischerem, včetně Herzogových promluv v přímé řeči, adresovaných Fischerovi: „*Jan říkal někdy Herzogovi: ‚Podívej se na Angličany. Jednou jsem zastal u Minkina Angličana. Žádal o nový byt. [...] A Minkin mu musil obstarat byt s koupelnou. [...]‘ Avšak žádné přemlouvání nepůsobilo na Herzoga: ‚Angličané jsou národ s vysokým životním standardem. Snad by nemohl opravdu pracovat. Ale já mohu. [...]‘* (MH: 160).

úseku najdeme věty, které působí spíše dojmem Herzogovy vnitřní perspektivy (případně autorské VS); jde např. o reflexi Herzogových emocí: „*Herzog byl vděčný. Země mu dala práci, chléb a střechu nad hlavou. Střecha byla děravá, chléb byl černý, práce byla namáhavá a vysilující. Záleží snad na tom? Nemá práva žádati více.*“ (MH: 160). U této a podobných pasáží je těžké rozhodnout, která z postav je reflektorem. Rozhodnutí závisí i na tom, zda posuzujeme daný úsek izolovaně, anebo v širším kontextu (jednotlivé věty evokují spíše Herzogovu perspektivu, zatímco celek kapitoly svědčí spíše pro perspektivu Fischerovu).

Ve dvou pasážích MH je Herzogova vnitřní perspektiva zřetelnější: jde jednak o konec kapitoly 16 (MH: 180-182), týkající se Herzogovy práce na úřadě a jeho vzpomínek na věznění v Rumunsku, jednak o začátek kapitoly 24 (MH: 259-262), kde je prostřednictvím proudu vědomí líčen Herzogův návrat do Moskvy a obrazy z jeho pobytu v koncentračním táboře.<sup>56</sup> I zde se však vnitřní perspektiva omezuje na vzpomínky, tedy výjevy z minulosti ve formě obrazů, zatímco Herzogovy postoje, úvahy nebo emoce v textu přítomny nejsou. Jde tedy o omezenou vnitřní perspektivu.<sup>57</sup>

Herzogova úloha v kompozici románu musí být chápána ve vztahu k ostatním postavám, zejména k Fischerovi. Ten se totiž k Herzogovi vztahuje jako k ideálu, který je pro něj sice nedosažitelný, přesto se s ním stále srovnává a na jeho pozadí spatřuje sám sebe jako nedostatečného: „*Fischer se rozmýšlí. Je zbabělý, bojí se smrti, bojí se i malichernějších věcí, než je smrt... [...] Vydržel by mučení a neprozradil by, kdo ho poslal? [...] Herzog by vydržel [...]. Vydrží však on?*“ (MH: 220); „*Není tak silný jako Herzog, litina nemůže být ocelí.*“ (MH: 222).

Postavu Herzoga lze považovat za reprezentaci ideálu: osobního ideálu Fischerova, v širším interpretačním rámci pak ideálu socialistického realismu nebo obecněji komunismu. Tento aspekt je v závěru románu umocněn Herzogovou smrtí. Herzogova tajná mise v Evropě končí neúspěchem a on se tak dostává do koncentračního tábora. Odtud je sice (Fischerovou zásluhou) zachráněn, avšak jeho zdravotní stav je natolik špatný, že hned po návratu do Moskvy umírá. Jeho smrt na jedné straně představuje stvrzení ideálu, vytvoření dokonalé imanence. V momentě

---

<sup>56</sup> V tomto případě o Fischerovu perspektivu ani jít nemůže, neboť podrobnosti o tom, co se s Herzogem dělo v Evropě, Fischer nemohl znát.

<sup>57</sup> Je otázka, jaký je u jeho postavy vztah mezi absencí vnitřního konfliktu a omezeností vnitřní perspektivy. Je to omezená perspektiva, která vytváří dojem charakterové dokonalosti, nebo naopak charakterová dokonalost znemožňuje vnitřní perspektivu?



pohřbu je Herzogovo tělo „heslem a standartou“ (MH: 267); je něčím ryze materiálním, co má z hlediska totalitního systému jednoznačný význam, který nelze vyvrátit, neboť v těle již nezbyvá nic unikavého, nic transcendentního, nic lidského, co by imanenci ohrožovalo (o stvrzení ideálu smrti viz oddíl 3.2.3.).

Z Fischerova hlediska Herzogova smrt znamená naopak definitivní smrt ideálu, zánik možnosti jeho uskutečnění, a to jak v rovině faktické (zápleтка je postavena tak, že jedině Herzog mohl dosvědčit Fischerovu nevinu), tak v rovině symbolické. Co bylo pro Fischera prohráno již předem, je nyní prohráno i fakticky. Dochází tak k paradoxu: faktická smrt Herzoga způsobí, že Herzog jakožto symbol se stává z hlediska systému živým (ba nesmrtelným), zatímco Fischer naopak umírá: „*Nebylo občana Fischera, soudruha a spolupracovníka, [...] ale Herzog ještě žil v otevřené rakvi s kyticemi rudých karafiátů...*“ (MH: 266).

V Herzogově postavě se projevuje typizace v té podobě, jakou prosazoval Bedřich Václavek. Z hlediska marxistického dogmatu o budoucím vítězství socialismu (které je pro socialistický realismus nutným předpokladem) by Herzog zřejmě byl pokládán za postavu, v níž se vyjevují typické pokrokové společenské tendence, dějinný proces ve své objektivitě. Obecně vzato lze typizaci chápat jako promítnutí předpokládaných společenských tendencí do fiktivního individua – literární postavy. (Aspekt fabulace je přitom tím, co na typizaci kritizovali autoři z okruhu LEFu.) Typizované individuum má v co nejvyšší míře vykazovat generické vlastnosti. V narativním ztvárnění Rudolfa Herzoga nacházíme několik poukazů na tuto generičnost. Jeho dějová linie začíná zmínkou o jeho jméně: „*Herzog byl Rumun, nejmenoval se samozřejmě Herzog, měl kdysi doma čistě rumunské jméno, ale to bylo již dávno zapomenuto.*“ (MH: 154). Zmínkou o jméně pak jeho linie také končí: „*...nejsi již Rudolfem Herzogem v hodině smrti. Můžeš odložit toto jméno, je nepotřebné jako všechna jména, pod kterými jsi se skrýval v cizině. [...] Tvůj otec byl dělníkem, i ty jsi dělníkem, který skončil svou práci. Nezemřel Rudolf Herzog ani Papadakis, zemřel dělník, jeden z bezejmenných. Narodil se v Braile, v Rumunsku.*“ (MH: 262). Poukaz na to, že Herzogovo jméno (a tím i jeho individualita) je něčím nepodstatným, lze interpretovat jako signál toho, že jde o postavu typizovanou, generickou.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Vlastní jméno má v MH dvojí, téměř protikladnou funkci. Je užito buď ve významu individua v jeho jedinečnosti a lidskosti, nebo naopak pro vyjádření neosobního, typického, co se v jednotlivci projevuje. Srov. „*O Janu Fischerovi nikdo nemluví, jeho úlohou je pouze státi jako živý příklad zrádce a teroristy, aby na něho mohli řečníci ukazovat.*“ (MH: 263) – „*Měl jim být ukázán nepřítel lidu...* [...] A

V. Černý shrnuje dějovou linii Rudolfa Herzoga jako „*proces dobrovolného hrdinského sebeobětování a apotheosy zároveň*“ (Černý 1938). Václavek ve své recenzi soudí, že „*se stanoviska autorova to snad měl být vrchol knihy, ale v celku knihy zůstává středem pro čtenáře Fischer*“ (Václavek 1938: 15). Ostatní komunističtí recenzenti – kteří knihu ztrhali pro její údajnou lživost a špatný autorův charakter – se o postavě Herzoga zmiňují zcela okrajově (Svatopluk 1938, Rybák 1938) anebo vůbec ne (Fučík 1938).

#### 4.4. Alexandr Alexandrovič

S Alexandrem Alexandrovičem se na počátku DL setkáváme jako s vysoce postaveným diplomatem žijícím v Moskvě, který zakládá svou prestiž na revoluční minulosti, na příslušnosti ke staré gardě bolševiků. Alexandr sice žije v Moskvě honosným životem, avšak touží po tom, aby byl přesunut jako diplomat do Evropy, kde by se mohl těšit většímu pohodlí a hlavně nemít strach, že o svou pozici přijde.

Alexandr má pocit, že si svou společenskou funkci zaslouží a má na ni právo (v tomto ohledu je takřikajíc opakem Fischera): „*Žít, jako žijí bohatí lidé na Západě, vždyť si toho zaslouhuje spíše než kdo jiný. [...] má právo na odměnu, má právo na pohodlný život.*“ (DL: 47). Nelze však říci, že by byl se svou funkcí identický. Spíše se zdá, že funkce je pro něj něčím vnějším, že si nárokuje jen výsady a prestiž, které k ní náleží. Jako by funkce byla něčím, co mu patří, a nikoliv tím, čím je. O tom svědčí častý rozpor mezi Alexandrovými úvahami ve vnitřní perspektivě a jeho výroky a jednáním (např. při rozhovoru s partorgem Rungem, viz str. 49-50). Dalším dokladem této neidentičnosti s funkcí je Alexandrova schopnost přizpůsobovat své jednání situaci, střídat role, měnit diskurzy (viz oddíl 3.2.2.). Jeho přizpůsobivost přitom nespočívá ve snaze přizpůsobit sebe, svou lidskost své funkci (jak se o to snaží Fischer); jeho přizpůsobování je pouze vnější. Společenská funkce je pro Alexandra vskutku jen vnější rolí, kterou hraje – a hraje ji tak, jak to zrovna situace vyžaduje. Toho si všímáme např., když je Alexandr předvolán do kontrolní komise Ústředního výboru. Jakmile přichází do budovy, ihned přizpůsobuje své vystupování novému prostředí: „*Alexandr Alexandrovič se ihned ve dveřích domu změnil. Jako by*

---

*dostane se mu slova, ať všichni slyší, jak krákorá, ať se naučí rozeznávat hlas nepřátel, vždyť je čekají boje proti jiným Janům Fischerům.*“ (MH: 262). V prvním úryvku vlastní jméno označuje Fischera-člověka, zatímco ve druhém jen neosobní nálepku pro zbabělce, zrádce.

*z něho spadlo povýšené důstojenství, nebyl to již vysoký funkcionář a přísný představený, laskavý evropský hostitel, vybraně zdvořilý a usměvavý, byl to již soudruh, starý osvědčený soudruh, vstupující pevným, poněkud hlomozným krokem do „svého“ výboru.“ (DL: 41).*

Zaměříme-li se na vztah Alexandra ke společnosti, nenacházíme u něj pocit sounáležitosti nebo pospolitosti.<sup>59</sup> Alexandr je individualista; jeho vztah ke společenskému systému je možno charakterizovat jako konjunkturalismus, zároveň je v něm přítomen moment strachu. Ten se projevuje v podobě neustálého taktizování, předjímání možných scénářů a hrozeb. A. Jedličková o postavě Alexandra píše: *„...je vůči cíli svých tužeb neustále ve střehu, zápasí dál se světem, který si sám vybojoval...“* (Jedličková 1992: 200). Alexandr se snaží odhadnout, co od něj strana očekává a odkud mu hrozí nebezpečí, přitom neváhá zřít se i starých přátel: *„...Borise Izrajleviče hodili do nakladatelství Akademia, jen si pomyslete, nakladatelství, to není přece žádná hodnota, [...] dobře, že se podíval na podpis, vyhne se mu, až ho potká na ulici...“* (DL: 16). Jedinou příležitostí, kdy si může Alexandr oddechnout, jsou alkoholové večírky v hotelích mezi zahraničními hosty.

Když u Alexandra dochází k funkční transpozici, není schopen ji vnitřně přijmout. Je poslán jako trestanec na Balchaš, ale stále jako by se upínal k tomu, že musí být nějakým způsobem zachráněn. Prožívá pocit křivdy, urážky na cti a v myšlenkách se zaobírá tím, jak byl potupen, jak hrubě je s ním zacházeno. To svědčí o tom, že se nedokáže odpoutat od své někdejší funkce, přesněji řečeno od svého někdejšího

---

<sup>59</sup> Jediný náznakem takového pocitu je Alexandrova vzpomínka na revoluční léta, kdy patřil ke společenství bolševických přátel revolucionářů. Avšak i v této vzpomínce jako by převažoval spíše důraz na osobní dobrodružství, zábavu, než na boj za společenskou spravedlnost: *„Bylo to neuvěřitelné, a přece to byla pravda, octli se pojednou v čele země, [...] kterou dobyli dělníci vlastní krví, bylo to veselé, když vyhazovali měščíky z krásných bytů [...], bylo to zábavné, když přišli do přepychové restaurace na Tverské, položili na stůl ruční granát a objednali čaj u ustrašeného číšníka. Všechno bylo krásné a spravedlivé, i osminka chleba z otrub vydávaná na den, i vojenská zelná polévka nabíraná dřevěnou lžicí ze společného kotle, i hladové město, i fronty občanské války.“* (DL: 65). Krása a spravedlnost se zde zdají být spíše individuálními pocity než vybojovanými hodnotami a polévka nabíraná ze společného kotle jako by byla pouze romantickou dekorací. V první části úryvku je řečeno, že zemi dobyli vlastní krví dělníci – tedy nikoliv oni, revolucionáři. Tudíž ani v této vzpomínce není přítomen moment účasti na společném boji, budování. Zajímavé je srovnání s článkem O. Brika *Protiv romantikům* publikovaném v Novém LEFu. Brik v něm varuje před romantizací revolučních let mezi sovětskou mládeží: *„Romantika podzemního boje, již je dnes mládež krmena, v ní zcela přirozeně vyvolává touhu zakusit kouzlo tohoto podzemí. Ale v současné době není žádné podzemí - kromě kontrarevolučního -, a mladí nevědí, co si se svým revolučním duchem počít.“* (Vlastní překlad. *„Романтика подполья, которой питают сейчас молодежь, вызывает в ней вполне естественные стремления изведать прелести этого подполья. Но никакого подполья, кроме контрреволюционного, в настоящее время не оказывается, и молодежь не знает, куда свою революционность девать.“* – Brik, O.: *Protiv romantiki*, in *Novyj LEF*, 1927, č. 10, s. 1-2).

postavení (neboť se svou funkcí se vlastně nikdy vnitřně nesjednotil). Stále má pocit, že si své staré postavení zaslouží, že na něj má osobní nárok, že mu náleží na způsob osobního vlastnictví.

Tím se stává jeho nová pozice směšnou. Když přijíždí na Balchaš a má podstoupit vstupní lékařskou prohlídku, je pouze jedním z mnoha, je pouhým mužem, pouhým člověkem. Není však schopen na tuto změnu přistoupit a domáhá se stále privilegií: „*Prohlédněte mě, prosím, tlačí se kupředu nový příchozí, mám nemocné srdce, nesnesu těžkou práci. Je to člověk, který vypadá stejně jako ostatní trestanci, starší, zarostlý a špinavý. Avšak cosi v jeho hlase prozrazuje, že patří do jiné vrstvy. Asi nějaký inženýr-záškodník, myslí si Lída.*“ (DL: 130).

Jedličková píše: „*Poté, co byl [Alexandr] zbaven funkce, nedostává se mu jako pouhému člověku životních sil.*“ (Jedličková 1992: 200). Přesto i ve svém novém postavení dál taktizuje, dál předjímá scénáře a hrozby a dál se přizpůsobuje situaci. Jeho přizpůsobivost se ale nyní stává poníženou: pasivně se poddává tomu, co po něm okolí požaduje, ačkoliv uvnitř svou situaci odmítá. Můžeme říci, že je vnitřně zlomený, zároveň se u něj projevuje velká liknavost a ambivalence. Ještě cestou ve vlaku přemýšlí nad tím, že spáchá sebevraždu, ale už krátce nato má hrůzu z toho, že by fyzická práce mohla ohrozit jeho zdraví. Střídavě se upíná k vidině, že bude zachráněn, a pak opět propadá beznaději. Chvilí má pocit, že by raději zemřel, ale hned nato se odhodlává prosit o milost. Je vnitřně zlomený, avšak nedokáže se oprostít od své upjatosti, takže stále má pocit, že nesmí zemřít: „*Jen aby přežil zimu, jako přežil léto, jen žít a na nic nemyslit, žít jako žebrák mezi zloději, ale přece jen žít.*“ (DL: 146).

V jedné ze závěrečných pasáží Alexandrový dějové linie čteme: „*Tvář tu schází, ona tvář, se kterou vcházel do velkého moskevského výboru, a hlas, kamarádský hlas, jakým se mluví se starými přáteli. Je tu jen tvář prodavače tkaniček od čínské stěny nebo ožebračeného kupce ze Sucharevského trhu nebo tváře donašeče. Jakou tvář může nabídnout, když již nesedí v lóži Velkého divadla a netleská vítězství?*“ (DL: 177). Co zde představuje tvář? Zjevně nejde o elementární lidskost, protože tvář v kontextu tohoto úryvku je něčím, co člověk může měnit, přizpůsobovat. Nelze ji ztotožnit ani přímo se společenskou funkcí. Představuje spíše možnosti, které společenská funkce nabízí, situační role, které může Alexandr s ohledem na své postavení hrát. Tím, že přišel o svou funkci ve společenském systému, ztratil zároveň i možnosti, které mu funkce nabízela. Na rozdíl od Tonyho se ale nedokáže

nad své vnější postavení povznést a identifikovat se se svou lidskostí. Alexandr zjevně nějakou roli nebo masku potřebuje.

#### 4.5. Lída Raisová

V případě Lídy Raisové bychom vztah společenské funkce a lidskosti mohli označit jako symbiózu. Nejde o identičnost funkce a lidskosti, o níž jsme mluvili u postavy Herzoga; v Lídě jsou obě stránky přece jen odděleny, avšak nevcházejí do vzájemného konfliktu.

Lída je mladou komsomolkou a studentkou medicíny. Žije v osadě Interhelpo v Kazachstánu, kam přijela z rodné Moravy v dětském věku spolu s rodiči. Její vztah k osadě a jejím obyvatelům je velmi srdečný; je u ní patrný silný pocit přináležitosti, zakořeněnosti: *„Celý svět je Interhelpo a po tomto světě chodí Lída. Všichni lidé mají rádi Lídu, a Lída je má ráda. To je domov vytvořený prací všech, i Lídinou prací, to jsou lidé z různých krajů – Češi a Slováci, ale všichni stvořili svou vlast, svůj kraj, svůj domov.“* (DL: 75). Na úrovni osady je tedy Lídin vztah ke společnosti harmonický. To platí i pro úroveň celospolečenskou.

Když je Lída vyslána na Balchaš, nejde o tak drastickou funkční transpozici jako např. u Tonyho nebo dokonce u Alexandra. Lída je na výstavbu balchašského kombinátu vyslána jako delegátka komsomolu, aby tam pracovala jako lékařka. Není to tedy degradace; naopak Lída své poslání považuje za prestižní. Přesto jde o životní změnu, kterou zjevně neočekávala; snila o tom, že pojedje studovat medicínu do Moskvy. Je však již předem neochvějně rozhodnuta, že se vůli společnosti podřídí: *„Je členem komsomolu a půjde tam, kam ji pošle komsomol, protože musí a chce jít. Ale nevymažeš osadu Interhelpo, nevymažeš záhony jahod...“* (DL: 95). Toto neotřesitelné odhodlání vzdát se svého snu, když si to společnost žádá, Lídin vztah funkce a lidskosti dobře ilustruje: lidskost je v jejím případě funkci podřízena. Nejde o potlačení a skrytí lidskosti jako v případě Ri, ale o jasnou hierarchii hodnot: lidskost a funkce existují vedle sebe, avšak kdyby mezi nimi mělo dojít ke konfliktu, lidskost se podřídí.

Když Lída odjíždí na Balchaš, přicházejí se s ní rozloučit všichni přátelé: *„Vlak vyjíždí ze stanice Frunze, s Lídou se přišla rozloučit celá osada. Hudba vyhrává Lídě, naposled se snaží hudebníci ze všech sil. Doprovázejí ovšem komsomolku vyslanou*

na Balchaš, je to velká čest a sláva pro družstvo, ale provázejí a vyhrávají také Lídě, své Lídě z osady Interhelpo.“ (DL: 116). Koexistence dvou perspektiv, osobní a společenské, je z tohoto úryvku patrná.

Během pobytu na Balchaši se Lída se svou novou funkcí sžívá a cele se jí oddává. Uvědomuje si svou úlohu v celku a plnění této úlohy pokládá za svou samozřejmou povinnost. „Svět, jehož jednotkou je Lída, je pevný a nerozborný. Každá částička do sebe zapadá, žádná práce nemá větší nebo menší cenu.“ (DL: 162). Úryvek může připomenout pasáže o životní totalitě z Lukácsovy *Teorie románu* nebo Václavkovy úvahy o úloze jedince ve společenském procesu. Podobným dojmem působí i obraz, jak Lída hledí na balchašský tábor ze strážní věže. „Hluboko dole ve velkých jamách se hemžili lidé. A daleko široko bylo viděti jen práci. Tak to je tedy Balchaš, jak ho vidí velitel staveb u své mapy s barevnými kolečky, jak jej vidí plánovací komise v Moskvě. A bylo nutno, aby vystoupila Lída vysoko, aby jej takto uviděla, jako obraz lidské práce spjaté v pevný řetěz, jako obraz stále postupujícího velkého pochodu lidí proti poušti.“ (DL: 163) Výjev vystihuje Lídin vztah ke společnosti: není to již vztah k jednotlivým živým lidem, ale k systému, k celku. Nabízí se srovnání s jiným obrazem: Ri stojí na počátku svého moskevského pobytu v okně hotelu a pozoruje demonstraci na Rudém náměstí (MH: 94-95). Ri, obdobně jako Lída, se nachází ve vyvýšené poloze, je s celkem takřikajíc konfrontována tvář v tvář. U Ri je tím zdůrazněn konflikt, u Lídy naopak harmonie.

Lídina identifikace s její funkcí se v průběhu vyprávění posiluje na úkor lidskosti; výstavba balchašského kombinátu postrádá osobní rozměr lidského kontaktu, který Lída znala z Interhelpa, a tomu odpovídá i Lídin posun. Když se Lída během dovolené na krátko do Interhelpa vrátí, má pocit, že již nerozumí všednodenním starostem svých přátel, cítí se nyní více spojena s Balchašem. Nakonec se tedy rozhoduje, že zůstane na Balchaši jako dobrovolnice i poté, co její úkol od komsomolu oficiálně skončí.

A. Jedličková upozorňuje na to, že mezi emocemi, které u Lídy v textu nacházíme, není přítomen soucit (Jedličková 1992: 202-203). Lída nechápe, že její pacienti se hrouží do osobních bolestí a beznaděje, že nevidí svou úlohu v budování. Pokud bychom soucit pokládali za měřítko lidskosti, museli bychom shledat Lídu jako

nelidskou. Pro Lídu je její funkce, povinnost vůči společnosti, jednoznačně nadřazena osobnímu životu.<sup>60</sup> To je zřejmé i z následujícího úryvku:

*A ovšem, život je daleko rozmanitější, než stanoví úkoly plánu. Ovšem, že je v něm májový večer, míč volejbalu, chrupání sladkých karamel Miška, čokoládová zmrzlina v parku, nový baret a pěkný film. Ovšem, že jsou v něm stisky rukou, silná ruka tanečnicka, večerní procházka v aleji kolem domů na vydobyté poušti. A kamarádství a láska, o které možno snít, a Moskva, po které je možno toužit. Ale to všechno není tak důležité. Je to doprovod lidského života, nezbytný a samozřejmý.*  
(DL: 161)

#### 4.6. Tony Stricker

Tony Stricker je kromě Fischera jedinou postavou, která figuruje v obou románech. V MH je postavou vedlejší, zabírající v celku vyprávění pouze malý prostor, přestože má i nezanedbatelnou úlohu v zápletce (Fischer je obžalován právě kvůli svým stykům s Tonym). V DL je pak Tony jednou ze čtyř ústředních postav-reflektorů.

Tony je mladý dělník pocházející z Vídně. Má za sebou opoziční minulost: už ve Vídni kritizoval politiku tamní komunistické strany, a byl proto vyloučen ze stranické mládeže. Od té doby pracuje jako dělník. Práce v továrně je pro něj náplní, která mu dělá radost a dává mu smysl, přestože ke stranické politice zůstává Tony nadále kritický. O svou pracovní náplň není připraven ani poté, co je nespravedlivě odsouzen pro údajnou účast v opozičním spiknutí: v pracovním táboře na Balchaši získává práci v kovodělné dílně. Ta se jeho přičiněním stává nejlepším pracovištěm celého tábora.

Už v MH se projevuje Tonyho nechuť k propagandě, když v rozhovoru s Fischerem prohlašuje: „...tady si lidé zvykli mluvit politickými formulkami, protože je to lehké a člověk za nic neručí. Kdepak aby mluvil lidsky, z toho má strach, třeba by se dopustil nějaké politické úchylinky.“ (MH: 204). V DL pak napomíná vedoucího dílny

---

<sup>60</sup> A. Jedličková charakterizuje Lídinu postavu a její vztah ke společnosti následujícím způsobem: „Konflikt sféry individuální a společenské pro člověka Lídiny generace přestává existovat, neboť obě sféry se neprotínají, nýbrž jedna z nich integruje, pohlcuje druhou [...] Lída ztělesňuje ideál budoucí symbiózy individua a světa, přijímaný i za tu cenu, že individualita je tomuto světu obětována.“ (Jedličková, 1992: 203).

Savvu, aby s ním nemluvil jako propagandista: „*Mě nebude nikdo přesvědčovat, rozumíš? Mám dost svého vlastního rozumu a žádné bulíky si nedám věšet na nos.*“ (DL: 175).

Pro Tonyho vztah ke společnosti je charakteristická jeho imunita vůči nálepkám, které mu společnost vnucuje: „*Nemusí zapomínat, že je kaerem [tj. kontrarevolucionářem], nebyl nikdy kaerem a nebude jím.*“ (DL: 121). Tony je na rozdíl od Fischera vnitřně pevný, takže nepřistupuje svou funkční transpozici, na vnější kategorizaci své osoby; je si jasně vědom, že tato kategorizace je nesprávná. Lidskost u něj vítězí nad funkcí (chápeme-li funkci jako něco vnějšího). Je to paradoxně právě tato pevnost, co Tonymu umožňuje, aby byl otevřený novému. Tony nesvádí boj se sebou samým jako Fischer, nezaujímá vůči své funkční transpozici obrannou pózu. Události, které se mu dějí, přijímá vyrovnaně a s odevzdaností. V dialozích i v Tonyho vnitřní perspektivě se jeho postoj projevuje nesouhlasem a nadáváním, které však s odevzdaností není v rozporu; Tonyho nesouhlas nesignalizuje vnitřní boj, nýbrž naopak pevnost:

*V Leningradě zastřelil jakýsi blázen nebo provokatér Kirova a dělníka Tony Strickera z vídeňské komunistické mládeže vyzvedli ze Stankozavodu a nyní jede se zloději kamsi na Balchaš [...]. Tak tedy dobře, když je tomu již tak – nelíbí se ti to, prašť do toho! A nelíbilo se mi to opravdu, a ještě dnes se mi to nelíbí, v hlavě se to nerozleží, a pracovat na Balchaši, proč bych nepracoval. [...] A pak ta pitomost s atentátem na Kirova, přece mi nebylo nic do Kirova. Ale ne, to jim nevymluvíš, prý jsem chystal spiknutí a atentát, to bych musil být pěkný truhlík, kdybych se dal na takovou cestu, vždyť jsem přece marxista, a ne nějaký anarchista.* (DL: 14)

Tony jednoznačně ví, že do žádného spiknutí zapleten nebyl,<sup>61</sup> a necítí tudíž pocit viny (v kontrastu s Fischerem, který navzdory lživosti svého obvinění provinilost cítí).

---

<sup>61</sup> Události kolem atentátu na Kirova označuje Tony slovem *pitomost*. Jde o důležitý textový signál (v obou románech ojedinělý), který nepřímo naznačuje, že žádné opoziční spiknutí neexistuje, a že tudíž nejen Tonyho a Fischerovo odsouzení, nýbrž možná většina politických procesů je nespravedlivých. Ačkoliv je to signál náležící do pásma postav a nikoliv explicitní vypravěčovo hodnocení, přesto je z interpretačního hlediska důležitý. Explicitní vypravěčské hodnocení událostí totiž v obou románech chybí. Zejména MH nevyklučuje takovou četbu, v níž série politických procesů rozpoutaných po atentátu na Kirova je ve svém celku opodstatněná. Textově je jednoznačné pouze to, že Fischerovo odsouzení je založeno na lži nebo omylu – avšak z toho ještě nevyplývá nepravdivost ostatních obvinění. Z našeho interpretačního stanoviska se sice taková možnost může jevit absurdní, avšak např. Václavkova recenze MH svědčí o tom, že podobná četba možná je: „*Nechybí kritiků, kteří Weilovi podkládají přímo úmysl polemiky proti sovětům. Kdyby však byl měl ten úmysl, byl by jej*



Věta „*Nelíbí se ti to, prašť do toho*“ je leitmotivem, který zhuštěně vyjadřuje shora nastíněný životní postoj; je v ní patrný nesouhlas i odevzdanost a zároveň přímá konfrontace s vnějškem (což opět kontrastuje s Fischerovými vnitřními dilematy, v nichž taková konfrontace chybí).

Tony sice nesouhlasí se svým obviněním a odsouzením, avšak stoicky jej přijímá. Cesta na Balchaš má pro něj být trestem, avšak on je spokojený s tím, že může nadále vykonávat svou práci. Z jeho postoje vysvítá pojetí skutečnosti, které má blízko k tomu, jak skutečnost chápali autoři LEFu. Pro Tonyho je skutečností to, co je teď, a nikoliv to, co má teprve přijít:

*K vrcholům hor, k ledovcům Ťan-šanu se táhnou jabloňové lesy. [...] Jen dívat se a vdechovat čerstvý vzduch, dokud ho ještě nepovezou dále. [...] Ale kdo může vzít Tonymu jeho den, kdo mu může vzít pohled na kvetoucí jabloně a bílé štíty hor lesknoucí se na slunci? Zadarmo vezli dělníka Tonyho, aby viděl tu krásu, dostane ji, aniž o ni prosil, místo dvora dělnických kasáren, místo umývárny továrny na předměstí. (DL: 98)*

Co mělo být pro Tonyho trestem, stává se zde paradoxně odměnou. Skutečnost je přítomnost, neustálá vystavenost vnějšku.<sup>62</sup> Tony žije touto vystaveností, dotekem přítomné skutečnosti.

Jeho příběh se jeví jako paradoxní, absurdní: Ačkoliv byl od začátku přesvědčeným komunistou a jeho kritika stranické politiky byla poctivě míněna, byl společností označen za kontrarevolucionáře a poslán do pracovního tábora. Není tím však zlomen, nýbrž spokojeně pokračuje v práci, nestará se o politiku, a je dokonce za své pracovní výkony vyznamenán. V rozhovoru s Fischerem Tony shrnuje svůj příběh: „*Ale to máš osud: s kapitalisty jsem se nedohodl, s komunisty také ne. Tak si myslím, že mi zbývá jen ten soustruh.*“ (DL: 169). Z toho je patrný ironický nadhled, který Tony ke svému příběhu zaujímá. Uvědomuje si absurditu a nespravedlnost

---

*naplnil špatně, neboť by musil vylíčit mnohé věci jinak [...]. Weil opětovně dává najevo svůj kladný poměr k sovětům.“ (Václavek 1938: 16). Kdyby bylo pro Václavka jednoznačné, že MH chce ukázat vylhanost všech politických procesů, musel by to přece pokládat za „polemiku proti sovětům“. Tonyho postoj v DL, ačkoliv nejde o explicitní vypravěčovo hodnocení, má k této polemice přece jen již o něco blíže.*

<sup>62</sup> Tento postoj je možno charakterizovat pojmem *extáze* ve smyslu, jak jej užívá J.-L. Nancy. Nancy upozorňuje na etymologii slova: řecké ἔκστασις znamená vycházení ven ze sebe, tedy permanentní vystavenost vnějšku. V tomto smyslu jej Nancy pokládá za protiváhu imanentismu, kterým se podle něj idea komunismu vyznačuje. Srov. Nancy 2019: 15.

totalitního systému i to, že je marné snažit se jej napravit. Rozpoznává marnost ideálů, avšak není to trýznivá deziluze; Tony působí zcela smířeně. Spatřuje bezprostřední smysl ve své práci, v kontaktu s materiálem, v přátelství s vedoucím dílny Savvou.

Tonyho ironie<sup>63</sup> je vyjádřena výrazem jeho tváře: „*Tony se podíval na Jana poloironickým, přátelským pohledem. [...] Bylo zvykem Tonyho, že mluvil ostře, ale jeho oči se smály. I kdyby věřil všemu, co povídal, neodsuzoval.*“ (DL: 169). Tato ironie v sobě nemá nadřazenost, nýbrž naopak nadhled nad sebou samým i nad okolnostmi. Poloironický výraz má i tvář mrtvého Tonyho v rakvi: „*Tony ležel na nosítkách, tvář nebyla zkřivena ani hrůzou, ani utrpením. Obličej byl klidný, zdálo se, že Tony spí, jen ústa byla sevřena v posmrtném úsměšku: ‚Nelíbí se ti to, prašť do toho.‘*“ (DL: 195). Úsměšek vyjadřující nadhled se jindy může proměnit až ve smích. Když je Tonyho kovodělná dílna na Balchaši vyznamenána za mimořádný výkon a její pracovníci se začínají těšit na brzké propuštění, vedoucí dílny Savva Tonymu navrhuje, aby šel studovat na inženýra. „*Tony neodpověděl, jen něco zabručel. A pak se začal smát. Je to opravdu bláznivá myšlenka, že byl poslán jako trestanec na Balchaš, aby se stal inženýrem. Co by tomu řekli v Stankozavodu?*“ (DL: 166).

Postava Tonyho má v DL obdobnou úlohu jako Rudolf Herzog v MH. Oba představují ideál, přesněji řečeno Jan Fischer se k oběma vztahuje jako k ideálu: poměřuje se s nimi a a shledává přitom svou nedostatečnost. „*Ale psátí o hrdinství jiných [...], taková je Fischerova práce. Dělá ji proto, že neumí kopat hlínu a míchat beton, že není na svém místě jako Tony Stricker, který má svůj soustruh a dílnu.*“ (DL: 168). Fischer Tonymu závidí, že má svoje místo. To je bezpochyby důležitý atribut ideálního hrdiny, který – takto obecně formulován – platí jak pro typizovaného hrdinu v literární koncepci B. Václavka, tak pro postavy v literatuře prosazované LEFem. Je ovšem možno mezi oběma pojetími jemněji diferenciovat. „Mít své místo“

---

<sup>63</sup> Jako interpretační klíč k Tonyho postoji se nabízí pojetí ironie v Lukácsově *Teorii románu*. Ironií nazývá Lukács vztah, jaký románový hrdina zaujímá ke světu. Tento vztah spočívá v uvědomění dvojí nemožnosti: nemožnosti naplnění ideálů a zároveň nemožnosti se těchto ideálů vzdát. Tím subjekt dospívá k nadhledu sám nad sebou, a tedy i k nejvyšší objektivitě, jaké je možno dosáhnout; ironie je pro Lukácsa „*objektivitou románu*“ (Lukács 1967: 141). Ironie „*nutí subjekt, který nazírá a tvoří [...], aby se měnil v čistě receptivní subjekt*“ (tamtéž: 129), tedy aby přijímal to, co k němu zvnějšku přichází. Domnívám se však, že Tony se od tohoto pojetí přece jen v určitém ohledu liší. Vývoj jeho postavy je totiž pouze zdánlivý, na jeho postoji se po celou dobu nic nemění. Tony na rozdíl od Lukácsova románového hrdiny nerozpoznává nemožnost vzdát se ideálu, neboť se žádného ideálu nezdří: žije čistou přítomností.

pro Václavka znamená plnit svou funkci ve společenském procesu (viz str. 25). Ačkoliv Tony svou funkci ve společenském procesu plní (nevzpouzí se povinností, které mu systém ukládá), své funkční zařazení zjevně odmítá. Jak vyplývá z citovaného úryvku, Tonyho pomyslným místem není jeho funkce (nálepka *trestance*), nýbrž činnost, kterou vykonává. „Mít své místo“ zde tedy spíše znamená být v organické jednotě se svou prací – což se blíží více pojetí lefovskému.

Analogie postav Tonyho a Herzoga se zřetelně projevuje tím, že oba nakonec umírají; Herzogova smrt uzavírá MH, Tonyho smrt DL. Tento závěr lze interpretovat jako poukaz na to, že oba jsou reprezentanty ideálu – a ideál (chápeme-li jej v protikladu k realitě) musí nevyhnutelně zemřít. Analogie je kompozičně podepřena i tím, že v závěrečných kapitolách obou románů jsou použity symetrické formulace: „*Tělo Rudolfa Herzoga leželo v otevřené rakvi na obyčejném pětitunovém nákladním automobilu.*“ (MH: 266) – „*Tonyho tělo bylo vystaveno v klubu, v otevřené rakvi.*“ (DL: 196). „*U rakve stála čestná stráž čtyř lidí ve čtyřech koutech automobilu, byl mezi nimi i Vrba.*“ (MH: 266) – „*U rakve stála čestná stráž z dílny sedmého dílu, byl tu i vedoucí se ztrhanou tvář a zapadlýma očima.*“ (DL: 196). Tato symetrie obsahuje i kontrasty: „*[Jan v]iděl, jak byly na rakev kladeny věnce, celé [Herzogovo] tělo kromě tváře bylo pokryto květinami.*“ (MH: 266) – „*Nebylo květin na Balchaši, jen papírové girlandy stržené po nedávných oslavách ozdobovaly [Tonyho] rakev.*“ (DL: 196).

Tony a Herzog mají společné také to, že u obou chybí moment problematizace; jsou to postavy statické, bez zřetelného vnitřního vývoje.<sup>64</sup> Na rozdíl od postavy Herzoga ale u Tonyho nesporně najdeme vnitřní perspektivu. Ta má obvykle charakter hodnocení okolních dějů. Toto hodnocení však v sobě nemá pochybnosti ani váhání jako v případě Fischera nebo Alexandra Alexandroviče.

V Tonyho postavě se obdobně jako u Herzoga vyjevují nadindividuální rysy. Když Fischer v balchašském táboře navštěvuje Tonyho a Savvu, všímá si, že jsou si oba podobní:

*Jak se nyní dívá Fischer na Tonyho a vedoucího, vidí, že jsou si nějak zvláště podobní. Není to podoba vnější – vedoucí je starý ruský dělník a Tony je typický Vídeňák. Ani řeči nevedou stejné – starý mistr vzpomíná stále na svůj závod a Tony*

---

<sup>64</sup> V Tonyho případě sice můžeme spekulovat o tom, jak ke své rezignaci a nadhledu postupně dospíval, avšak to se týká pouze vývoje, který předcházal času vyprávění DL; těžko pro to najdeme textovou oporu. V pasážích DL, kde je Tony reflektorem, už je jeho postoj zformovaný a nijak se nemění.

*proklíná byrokraty a kapitalisty. Ale když spolu mluví o dílně a práci, mizejí všechny rozdíly, pojednou jsou si nesmírně podobní tónem hlasu i pomalými, uvážlivými gesty. Fischer si připadá mezi nimi cizí. (DL: 157)*

To, co Tonyho se Savvou spojuje, je společenství práce.

## 5. Závěr

Z historické recepcce Weilova románu *Moskva-hranice* je zřejmá jedna věc: román se vzpírá jednoduché a jednoznačné interpretaci – a to navzdory tomu (nebo právě proto), že na první pohled působí po slohové a kompoziční stránce velice prostě. Stejný závěr platí i pro autorův druhý román, *Dřevěnou lžici*, ačkoliv u ní jsou doklady o recepci chudší kvůli tomu, že byla vydána až s mnohaletým odstupem od svého vzniku. Její základní charakteristiky – téma, kompozice i charakter vyprávění – zůstávají však velmi podobné jako u MH. Přestože některé slohové postupy užití v DL jsou oproti MH příznakovější (viz oddíl 3.1.), celkově lze říci, že i stylová prostota obou románů je srovnatelná.

Romány na první pohled matou. Matou tím, jak jsou udělány: matou absencí výraznější fabulace a především (zdánlivou) absencí vypravěčského hodnocení. To je zřejmě i důvod, proč jejich recepcce byla – a dosud je – natolik rozporuplná.

Interpret Weilových románů se musí konfrontovat s klíčovou otázkou: číst je jako dokument, tedy svědectví o historických skutečnostech, nebo se jimi zabývat coby svébytným uměleckým dílem? Toto dilema může být komplikovanější, než se na první pohled zdá: obě čtení se do určité míry prolínají a není vždy jednoduché mezi nimi rozlišit. Zvláštní vlastností Weilových románů je, že jejich slovesná utvářenost, kompozice a téma tvoří se svým věcným a historickým pozadím konstelaci, jíž je obtížné rozpojit, aniž by se tím jednotlivé složky deformovaly.

Ve své práci jsem zvolil východisko literární, protože obdobně jako další interpreti v čele s R. Grebeníčkovou soudím, že vykládat Weilovy romány pouze historicko-sociologicky má za následek nejen jejich ochuzení, ale přímo nebezpečné zkreslení. Historické souvislosti chápu jako něco, co nelze od uměleckého díla docela oddělit a co může jeho interpretaci výrazně obohatit, třeba i tím způsobem, že s ním vstoupí do polemiky, takže důležitá témata vyjdou na povrch.

Pojítkem obou interpretačních cest je téma vztahu jedince a společnosti – jednou nazíráno jako problém historický a politický, podruhé jako problém umělecký a obecně lidský. Toto téma jsem zvolil za základní osu svých úvah a interpretací.

Číst romány především literárním prizmatem neznamena, že bychom se v intepretaci vzdávali možnosti vyjadřovat se k problému komunismu. Zříkáme se pouze toho hodnotit konkrétní historické reálie a posuzovat míru dokumentární

přesnosti, s jakou Weil vylíčil sovětské prostředí. Není pochyb o tom, že idea komunismu s těmito historickými okolnostmi úzce souvisí, avšak v literární interpretaci je možno od nich abstrahovat. Komunismem zde nemíním soubor spisů Marxe a Lenina, ani konkrétní historický pokus o realizaci jejich programových tezí. Komunismem míním ideu, kterou J.-L. Nancy definoval jako „imanence společenství ve společenství“ a kterou vykládá tak, že společenství si chce samo ze sebe stanovit svou vlastní podstatu a tuto podstatu teprve poté realizovat (Nancy 2019: 11).<sup>65</sup> Komunismus, chápaný v tomto smyslu, je důležitou tematickou složkou obou Weilových románů, bez ohledu na historické okolnosti; je idejí, která klade nárok na jednotlivce a určuje mu, jak by měl vypadat jeho vztah ke společnosti. Jednotlivci (románové postavy) jsou nuceni k této idejí zaujímat vztah, byť by to byl vztah odmítavý. Chápu Weilovy romány nikoliv jako důkazní materiál, co se dělo nebo nedělo ve třicátých letech v SSSR, nýbrž jako implicitní polemiku s idejí komunismu v tomto elementárním smyslu – polemiku, která ovšem nenabízí jednoduché odpovědi.

Ostatně kdybychom měli dvojici románů chápat v první řadě jako historický dokument, jako svědectví o zločinech stalinismu, dospěli bychom zřejmě k tomu, že oproti faktům známým z historie je kniha ještě poněkud mírná a eufemistická. Jak zdůrazňuje Josef Vohryzek ve svém článku o MH, „*Fischer není uvězněn, dokonce není ani policejně vyšetřován. Jediný agent NKVD, který se v knize vyskytuje, je dokonce Fischerovi nakloněn a jeho povzbudivý pohled v těžké chvíli je zcela upřímný.*“<sup>66</sup> Je možno také zdůraznit, že v románech je sice řeč o čistkách a vylučování ze strany, avšak výslovně se zde nemluví ani o jedné popravě. I kdybychom tedy chtěli přistoupit na takto prvoplánovou interpretaci, domnívám se, že výsledek by musel být neuspokojivý.

Můžeme k tomu ještě dodat, že hned po vydání MH (ještě předtím, než byla publikována většina recenzí) se Jiří Weil jednoznačně vyjádřil v novinovém článku: „*Není to kniha nepřátelská Sovětskému svazu, není to možné již proto, že je objektivní. Jen člověk zaslepený šílenou nenávisťí neuvidí v Sovětském svazu světlé stránky.*“ (Weil 1937). Přestože autorské záměry nejsou pro literární interpretaci

---

<sup>65</sup> Domnívám se, že toto Nancyho rozumění má velice blízko tomu, co G. Lukács v *Teorii románu* označuje pojmem totalita (srov. str. 47).

<sup>66</sup> Vohryzek, Josef: Bezvýznamnost učiněná významem, in *Respekt*, 1991, č. 51.

směrodatné, Weilovo tvrzení chápu jako ilustraci toho, že interpretace románů není zdaleka tak jednoznačná, jak se může při nepoučeném čtení zdát.

V práci jsem se zabýval dvěma koncepcemi marxistické estetiky, jimiž byly Weilovy romány ovlivněny: pojetím umění prosazovaným avantgardní skupinou LEF a socialistickým realismem, jak jej formuloval ve svých statích B. Václavek. Na tyto dvě koncepce nepohlížím jako na programy, které by se Weil důsledně a uvědoměle pokoušel naplnit, nýbrž spíše jako na reprezentace soudobých tendencí v marxistickém myšlení, jež Weil bezesporu znal a jež se svébytně projeví i ve dvojici jeho románů.<sup>67</sup>

Lefovskému programu a Weilovým románům je společná zřetelná snaha oprostít se od všeho umělého, od veškeré fikce.<sup>68</sup> Může být předmětem diskuzí a spekulací, do jaké míry lze tento aspekt Weilovy tvorby hodnotit jako přímý vliv lefovské koncepce a do jaké míry jde o autorovu osobní nebo uměleckou dispozici, na tomto vlivu nezávislou. Takové otázky zde samozřejmě není možné uspokojivě zodpovědět. Lze ovšem konstatovat, že MH a DL lefovským programovým tezím v mnoha ohledech odpovídají. Za lefovskou lze označit jejich bohatou faktografičnost (které si všímali i mnozí recenzenti MH). V obou románech hraje důležitou roli práce, budování; terminologií S. Treťjakova lze říci, že materiál v románech je určen výrobním procesem. Milostná zápleтка zde hraje spíše vedlejší roli a z hlediska obou jejich protagonistů představuje cosi nežádoucího, jakousi romantickou literární iluzi.<sup>69</sup> Charakteristickou lefovskou metodou, která se v obou románech hojně uplatňuje, je juxtapozice. Na druhé straně je zapotřebí říci, že MH a DL jsou přece jen romány a jejich zápleтка je navzdory nesporným autobiografickým prvkům fabulací. Lefovci žánr románu a fikci jako takovou kategoricky odmítali, tudíž je nutno říci, že o čistou literaturu faktu nejde.

---

<sup>67</sup> Již někteří recenzenti MH přítomnost těchto vlivů tušili, ačkoliv to reflektovali spíše okrajově. Např. F. Götz napsal: „*Weil se nám [...] představuje jako žák nové ruské metody epické, je kdesi na rozhraní prosy faktografické a socialistického realismu. Celková ideová perspektiva Weilova se už ovšem odlučuje od socialistického realismu.*“ (Götz 1938).

<sup>68</sup> U Weila jde patrně o součást toho, co bychom mohli nadneseně označit za jeho spisovatelský program. R. Grebeníčková píše o tom, že „[c]elé Weilovo dílo mluví proti participaci na obecném typizovaném předvzoru“. Viz Grebeníčková 2015a: 365.

<sup>69</sup> Zde můžeme vzpomenout prohlášení S. Treťjakova: „[V] starém státním filmu byla láska silnější než ekonomika, v novém státním filmu musí být ekonomika silnější než láska.“ (Treťjakov 1928: 33, překlad podle Drozda 1968: 45).

Juxtapoziční postupy se v románech uplatňují ve více rovinách. V rovině syntaktické nalezneme častá parataktická spojení a výčty, v rovině vyprávění dochází ke střídání reflektorů bez vypravěčského komentáře, v rovině kompoziční jsou dílčí vyprávěcí celky (např. epizodická vyprávění) a zejména linie jednotlivých postav postaveny vedle sebe, aniž by byly vypravěčem výslovně usouvztažněny. Všechny tyto roviny jsme podrobně zkoumali v oddíle 3.1. Společné je jim to, že mezi juxtapozičně kladenými prvky chybí spoje, přemostění, mezičlánky.<sup>70</sup> Užití těchto postupů může někdy připomenout filmařské techniky uplatňované např. D. Vertovem.

Postavy, které se v románech objevují, představují v naší interpretaci různé modality vztahu jedince a společnosti (o obdobné funkci můžeme uvažovat i u některých drobnějších epizodických vyprávění, viz oddíl 3.1.3.). Důležité jsou přitom vzájemné vztahy těchto postav, které však nejsou explicitně vypravěčem pojmenovány. Takovým nepojmenovaným vztahem je i výměna rolí mezi Fischerem a Ri, kterou Grebeníčková označila za románový plán MH (Grebeníčková 2015d: 372).<sup>71</sup> V DL takto jednoduchý románový plán nenacházíme. Jedličková si zde všímá „dostředivé tendence k jednomu ohnisku děje“ a „kontrapunktické symetričnosti“ mezi čtyřmi ústředními postavami: dvě postavy jsou vyloučeny ze společnosti, dvě v ní mají pevné místo. U dvou je vztah ke společnosti harmonický, u dvou dochází naopak k vnitřnímu konfliktu. Podobných paralel je možno nalézt více (Jedličková 1992: 199-200). S nastíněnými interpretacemi Grebeníčkové i Jedličkové v zásadě souhlasíme, ale chceme je ještě rozšířit.

Všem postavám v románech není věnován stejně velký prostor a lze mezi nimi tušit významovou hierarchii. Většina postav nese určité rysy schematičnosti nebo typizace. Platí to bezpochyby pro postavy Herzoga a Tonyho, které jsme výše charakterizovali jako postavy bez vnitřního vývoje (viz oddíl 4.), ale v menší míře i pro Ri, Lídu Raisovou a Alexandra Alexandroviče. U nich sice k vnitřnímu vývoji

---

<sup>70</sup> Trefnou metaforu pro tuto metodu použil ve své recenzi Josef Strnadel: „*Dojmy, denní zážitky, situace, záběry detailů i celkové pohledy vrství se tu k sobě v mozaikový obraz...*“ (Strnadel 1938). Mozaika je také tvořena prostým kladením dílů vedle sebe, aniž by předěly či spáry musely být vyznačeny zvláštním materiálem nebo pojivem.

<sup>71</sup> Podobný náznak najdeme i v recenzi J. Strnadela: „[Román s]leduje vlastně jen dva životní osudy, které jsou navzájem částečně reciproké. U Ri je to vzestup [...], u Jana Fischera sestup...“ (Strnadel 1938).



dochází, avšak tento vývoj působí dojmem, jako by se odvíjel podle předem daného scénáře.<sup>72</sup>

Postavou, která mezi ostatními vybočuje, je Jan Fischer. Jeho vnitřní perspektiva je oproti ostatním bohatší a živější. Dokládá to skutečnost, že naprostá většina recenzentů MH napříč politickým spektrem považovala Fischera za ústřední postavu a věnovala mu ve své kritice větší pozornost než Herzogovi a Ri (vzdor tomu, že Ri v celku vyprávění MH zabírá větší prostor než Fischer). Jako hlavní postavu jej ve své interpretaci chápeme i my.

V naší interpretaci vyšlo najevo, že důležitou úlohu v románech hrají postavy Herzoga a Tonyho, byť jde o postavy bez vnitřního vývoje, jimž je věnován relativně malý prostor. Jejich důležitost se vyjevuje v tom, jaký vztah k nim zaujímá Fischer. Herzog a Tony totiž z jeho hlediska představují dva ideály, dvě odlišná pojetí skutečnosti. Fischer se k nim ve své reflexi vztahuje a srovnává se s nimi. Obě ideální postavy nakonec umírají, čímž vzniká důležitá kompoziční symetrie obou románů (viz oddíl 4.6.).

Skutečnost pro Herzoga je to, co ještě není, ale co má být. Herzog žije plánem, budoucností – plán je pro něho realitou, tudíž rozdíl mezi ideálem a skutečností je v jistém smyslu zrušen (čímž je zrušena i přítomnost jakožto cosi provizorního, nepodstatného). Takové pojetí má leccos společného s tím, jak skutečnost chápal Václavek v programových tezích socialistického realismu (srov. oddíl 2.2.).

Naopak pro Tonyho je skutečnost to, co je teď a tady. Tony žije svou prací, přítomností (v terminologii J.-L. Nancyho bychom mohli dodat: extází; srov. pozn. 62). Neupíná se k žádnému ideálu, který by měl být realizován v budoucnu, tudíž u něho nedochází k pnutí mezi ideálem a skutečností. Jedinou skutečností je pro něj přítomnost. Toto pojetí se v některých ohledech blíží pojetí skutečnosti prosazovanému LEFem (srov. oddíl 2.1.).

Jak bylo řečeno, oba představitelé ideálu umírají: Herzogova smrt ukončuje MH, Tonyho uzavírá DL. Pro Fischera jejich smrt znamená definitivní znemožnění realizace ideálů, které reprezentují. Tím je dán i vnitřní vývoj jeho postavy. Když je Fischer na konci MH vyloučen ze společnosti, je pro něj definitivně ztracena možnost

---

<sup>72</sup> Tezi je možno ozřejmit příkladem Lídy Raisové. Jak píše Jedličková, „*Lída má jen ty vlastnosti, které potřebuje ke splnění svého poslání a komsomolského úkolu: je pilná, cílevědomá, energická a optimistická. Nevykazuje žádné další sklony, zvláštnosti, zvyky, či dokonce slabosti.*“ (Jedličková 1992: 200).

dosažení herzogovského ideálu v podobě naplnění společenské funkce. V úvodních kapitolách DL se Fischer poddává rezignaci a apatii: „*Seděti poslední večer v kavárně, jaký je to vlastně nesmysl a hloupost, vydat poslední čtyři ruble za trochu kávy a malý zákusek, ale všechno kolem je nesmyslné [...]. Zde je horká káva a to je skutečnost...*“ (DL: 34). Jedinou skutečností se tak pro něj stává bezprostřední přítomnost (z toho je již patrný posun od jednoho ideálu ke druhému). Zcela se zřící ideálu se mu ovšem nedaří: na Balchaši Fischer navzdory své degradaci dále poměřuje sám sebe a svou práci ideálem, přestože jeho naplnění pokládá za nemožné. Rozpoznává tak – slovy G. Lukáče – „*nejen hlubokou beznaděj tohoto zápasu, nýbrž i ještě hlubší beznaděj, má-li být zápas vzdán*“ (Lukács 1967: 137). Vítězství skutečnosti nad idejí tudíž „*nemůže být nikdy definitivní a [...] bude opět a opět podříváno novými vzbouřeními ideje*.“ (tamtéž). Fischerův postoj se tím blíží paradigmatickému životnímu postoji románového hrdiny z *Teorie románu*. Skutečností pro něj není ani ideál (jako pro Herzoga), ani přítomnost (jako pro Tonyho), nýbrž nezrušitelné pnutí mezi oběma.

Tím je ovšem překonáno i pojetí skutečnosti prosazované lefovci a Václavkem. Lefovci ve svém pojetí vycházejí z organického vztahu jednotliviny a celku; tu berou jako danost, z hlediska dialektiky dějin nevyhnutelnou, a zkoumají pouze techniku jejího zobrazení. Pro Václavkovo pojetí socialistického realismu je propojení jednotlivce a celku cíl, k němuž má člověk dospět, ale který je zároveň již na začátku předpokládán. Weil ve svých dvou románech vztah jedince a celku problematizuje a činí tak z toho, co je pro uvedená pojetí neproblematickým předpokladem, téma svého díla. Vnáší tak do lefovského rámce něco navíc: problematizaci samotných jeho předpokladů, což je prvek vlastní západoevropské románové tradici a tedy něco, s čím lefovci ani Václavek nejen nepočítají, ale dokonce to výslovně odmítají. Můžeme tedy shrnout, že Weilovy romány jsou oběma koncepcemi bezesporu ovlivněny, avšak jsou zároveň implicitní polemikou s nimi.

## 6. Bibliografický seznam

### 6.1. Prameny

Brik, Osip Maximovič.

1927a „Blíže k faktu [Blíže k faktu].“ In: *Novyj LEF*, č. 2, s. 32-34. Dostupné též z: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3202.html>

1927b „Fiksacija fakta [Zachycení faktu].“ In: *Novyj LEF*, č. 11-12, s. 44-50. Dostupné též z: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3311.html>

1928 „Protiv ‚tvorčeskoj‘ ličnosti [Proti ‚tvůrčí‘ osobnosti].“ In: *Novyj LEF*, č. 2, s. 12-14. Dostupné též z: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3327.html>

Černý, Václav.

1938 „Rusko čistek v české beletrii.“ In: *Lidové noviny* 46, č. 14, 10. ledna, s. 5.

Čužak, Nikolaj.

1928 „Literatura žizněstrojeňa [Literatura budování života].“ In: *Novyj LEF*, č. 11, s. 15-19. Dostupné též z: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3437.html>

Eisner, Pavel.

1937 „Český román o sovětech.“ In: *Panoráma*, č. 9, 2. listopadu, s. 267.

Fučík, Julius.

1938 „Pavlačový román o Moskvě.“ In: *Tvorba*, č. 3, 21. ledna, s. 34-35.

Götz, František.

1938 „Český román o moskvě z doby druhé pětiletky.“ In: *Národní osvobození* 15, č. 7, 9. ledna, s. 11.

Lukács, György.

1967 „Teorie románu.“ In týž: *Metafyzika tragédie*. (Praha: Československý spisovatel), s. 95-187, přel. Eva Hartlová.

Rybák, Josef.

1938 „Rodokaps Jiřího Weila.“ In: *Rudé právo*, 15. a 16. února.

Soldan, Fedor.

1937 „Přehled knižních novinek za prosinec.“ In: *Kultura doby* 2, 1937/1938, č. 3, 15. ledna, s. 96.

Strnadel, Josef.

1938 „Moskva, jaká je.“ In: *Ranní noviny* 6, 1. února, s. 4.

Svatopluk, T. [Pseud. Svatopluk Turek.]

1938 „Všem chléb – anebo jednomu mokka?“ In: *Lidová kultura*, č. 4.

Treťjakov, Sergej.

1928 „Proizvodstvennyj scenarij [Výrobní scénář].“ In: *Novyj LEF*, č. 2, s. 29-34.

Dostupné též z: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3330.html>

Václavek, Bedřich.

1933 „Básník a společnost.“ In: *Index* 5, č. 6, s. 62-64; též in: B.V., *Tvorba a společnost*. (Praha: Československý spisovatel, 1961), 368 s., ed. Jaromír Dvořák a kol., s. 188-192.

1936 „K tvůrčí situaci v současné české literatuře.“ In: *U* (Čtvrtletník skupiny Blok) 1, č. 1, s. 45-52.

1937 „Tvorbou k realitě.“ In týž: *Tvorbou k realitě*. (Praha: Blok, Olomouc: Index), s. 5-17.

1938 „O člověka a jeho štěstí.“ In: *U* (Čtvrtletník skupiny Blok) 3, č. 1, 31. března, s. 11-18.

Weil, Jiří.

1937 „Jen několik slov.“ In: *Panorama*, č. 10, 1. prosince, s. 309.

1991 *Moskva-hranice*. 2. vyd. (Praha: Mladá fronta), 288 str. [Citováno jako MH.]

1992 *Dřevěná lžíce*. (Praha: Mladá fronta), 216 str. [Citováno jako DL.]

## 6.2. Literatura

Drozda, Miroslav.

1968 „LEF.“ In: M.D. a Milan Hrala. *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*. (Praha: Univerzita Karlova), 172 s., s. 9-56.

Grebeníčková, Růžena.

2015a „Jiří Weil a normy české prózy po 15 letech.“ In táž: *O literatuře výpravné*. (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), 1034 s., ed. Michael Špirit, s. 356-365.

2015b „Literatura faktu a teorie románu.“ In táž: *O literatuře výpravné*. (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), 1034 s., ed. Michael Špirit, s. 31-37.

2015c „Poznámky k literatuře faktu.“ In táž: *O literatuře výpravné*. (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), 1034 s., ed. Michael Špirit, s. 22-30.

2015d „Weilova Moskva-hranice.“ In táž: *O literatuře výpravné*. (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), 1034 s., ed. Michael Špirit, s. 366-372.

Chvatík, Květoslav.

1962 *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), 394 str.

Jedličková, Alice.

1992 „Shledávám, chtě chválit skutky božské, že bohové jsou zlí...“ [doslov]. In: *Dřevěná lžíce*. (Praha: Mladá fronta), s. 199-207.

Nancy, Jean-Luc.

2019 *Nečinné společenství*. (Praha: Karolinum), 160 s., přel. Čestmír Pelikán.

Šklovskij, Viktor.

2003 *Teorie prózy*. 3. vyd. (Praha: Jiří Tomáš – Akropolis), 288 s., přel. Bohumil Mathesius