[8] F. M. Dostojevskij, Zločin a trest (Raskolnikov), Scénovaný román, upravil Jan Bor, Praha 1928.

[9] F. M. Dostojevskij, Idiot, upravil Fr. Götz s použitím dramatizace B. Putjaty, Národní divadlo 1928; týž, Běsi, úprava Fr. Götz (režie K. Dostál), Národní divadlo 1930.

[10] F. M. Dostojevskij, Zločin a trest, přeložil B. Mužík, Praha 1927.

[11] Vzhledem k specifickým poměrům v dramatu a velké prestiži ruského románu druhé poloviny minulého století měly dramatizace próz v ruském divadle daleko větší tradici než u nás. K tomu viz K. Rudnickij, Proza i scena, Moskva 1981.

[12] J. Vodák, Několik slov odpovědi (K Mahenovu článku Politické drama a jeho úskalí), Jeviště 1921, č. 44, s. 656.

[13] J. Mukařovský, Dialog a monolog, Listy filologické 68, 1940. Knižně např. ve Studiích z poetiky, Praha 1982.

[14] E. F. Burian, Odpověď na otázku: „Jak psáti pro nové jeviště?", in: Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama!, Praha 1940, s. 170.

[15] Tamtéž, s. 175—176.

[16] M. Obst, Dramatizace v režisérském díle E. F. Buriana, Divadlo 1966, č. 12, s. 43—56.

[17] O villonské baladě v Nezvalově hře viz M. Blahynka, Nezval dramatik, Divadelní ústav, Praha 1972.

Psychologický román

Psychologický román se jako žánr ustálil v 19. století. U jeho zrodu stál román analytický, rozvinutý zejména v 18. století, z něhož přejal základní orientaci. Centrem jeho zájmu bylo od počátku vyjádřit složitý svět lidského nitra, zmítaného často protikladnými pocity a vášněmi, ukázat lidské jednání jako výsledek střetávání lásky a ctižádosti, lásky a povinnosti, citu a společenské morálky atd. Romantismus živě pociťoval tato střetnutí; konstituoval typ rozervance, tj. mimořádného jedince, jehož život se dostal do konfliktu se společností, který nebyl s to konstruktivně řešit. Zdroje jeho rozervanosti byly často tajemné: tkvěly v původu hrdiny (nemanželské dítě vznešených rodičů, vyrůstající v nízkém prostředí, dítě unesené cikány atd.), v jeho výjimečné dispozici atd. Až realistická próza, s jejímž rozkvětem je rozvoj moderního psychologického románu spojen, tyto problémy zakotvila v konkrétní historicko-sociální situaci a učinila je nástrojem hlubšího poznání nejen jedince a jeho nitra, ale zejména sociální reality své doby, a také nástrojem její kritiky.

20. století dále rozvíjí tento impuls: akcentuje jak aspekt sociální, tak aspekt individuální a v souvislosti s objevy moderní psychologie a psychiatrie, která zdůraznila význam podvědomí, motivujícího lidské jednání, objevila i problematiku jedinců vyšinutých, psychopatických, lidí ve stresu, ztroskotaných, traumatizovaných drastickými životními zážitky či nenormální životní situací.

V českém literárním kontextu obě etapy do jisté míry splývají. Pomineme-li vklad romantické prózy Máchovy a Sabinovy, mající pro svou torzovitost spíš význam impulsu než dovršeného uměleckého díla, a pokusy Světlé, které jsou na pomezí analytického a psychologického románu (z hlediska evropského kontextu tedy o půl století opožděné),

rozvoj tohoto žánru se plně rozbíhá až v letech devadesátých. Tato okolnost souvisí s určitým „zpožděním", s nímž se česká literatura od obrození potýká a s nímž se definitivně vyrovnává právě na přelomu století, kdy „dohání" vývojový stupeň „velkých" evropských kultur v nejvyspělejších zemích (Francie, Rusko, Německo, Anglie, severské země). Na počátku 20. století vidíme u nás koexistenci psychologického románu realistického typu, který se rozvinul v cizině zejména díly Stendhalovými, Flaubertovými, Dostojevského, Tolstého a dalších v druhé polovině 19. století, s prózou, která reflektuje již nové objevy tehdy nejavantgardnějších evropských proudů, jak je k nám přinášela díla Strindbergova, Hamsunova, první pokusy expresionistické atd. Poměrně velmi brzo, prakticky bez zpoždění, reaguje i na objevy, které pro psychologickou prózu přinášejí v desátých a dvacátých letech díla Musilova, Kafkova, Proustova, Gidova, Joyceova a dalších autorů.

Naše úvaha o cestách psychologického žánru českou prózou první poloviny 20. století nemá ctižádost vyčerpat celou problematiku: směřuje k zachycení jednoho typu psychologické prózy, který se začal vyhraňovat na přelomu století a jehož vývoj vyvrcholil ve čtyřicátých letech, typu, který považujeme z hlediska vývoje za nejvýznamnější a také za nejúspěšnější.

Moderní česká próza se od devadesátých let pohybuje — velmi obecně řečeno — mezi dvěma klíčovými tématy: prvním z nich je téma vztahu člověka a společnosti, jeho hledání místa v ní; druhým je vztah člověka k sobě samému, téma hledání vlastní identity. První téma s sebou nese tíhnutí ke společenskému románu, druhé k románu psychologickému. Pro český kontext je charakteristické, že v konkrétních realizacích se toto dvojí nasměrování objevuje zároveň, že jde o rub a líc téhož úsilí, v němž jeden aspekt podmiňuje druhý. Jinak řečeno, český psychologický román se nikdy zcela nevyvázal z rámce sociálního románu, ve většině případů demonstruje své vlastní téma, které můžeme s L. Ginzburgovou označit jako „úsilí nastolit vzájemné vztahy mezi různorodými prvky empiricky odpozorované psychiky, tedy jejich utřídění a scelení",[1] vesměs determinované sociálně.

Výchozím typem pro rozvoj českého psychologického románu 20. století byl román „ztracených iluzí" či „citové výchovy", který se u nás objevuje v devadesátých letech 19. století.[2] Česká literatura recipuje románový typ, vyhraněný zejména v literatuře francouzské a ruské, a

přizpůsobuje ho českým podmínkám. Jako archetyp tu může sloužit Mrštíkův román Santa Lucia z roku 1893 (stejně lze ale uvažovat o dalších dílech, o románech Sovových, F. X. Svobody, R. Svobodové, J. Zeyera aj.). Jde v nich vesměs o příběh citové výchovy dezilusí. Mladý hrdina (hrdinka) se vydá (je vržen) do velkého světa z uzavřené enklávy malého světa, rodinného prostředí apod., s určitým ideálem či snad jen iluzí o svém budoucím životě, o tom, že velkého světa dobude. Střetne se s tímto velkým světem (většinou je to střetnutí chudého venkovského studenta s lhostejným — v případě Mrštíkova románu přímo nepřátelským — pražským prostředím) a většinou neobstojí. Ideál se ukáže být málo nosnou iluzí, hrdinovy morální, psychické, a dokonce i fyzické síly nestačí k jeho realizaci. Střetnutí je příliš tvrdé, mladý člověk nedokáže opravdu vzdorovat velkým a statečným činem, mnohdy předčasně umírá nebo jeho příběh končí rezignací.

Proti francouzským a ruským románům „citové výchovy" jsou tu dva podstatné rozdíly v pojetí hrdiny. První je dán krajní chudobou hrdinů českých románů, kteří hynou často doslova hlady. Gončarovovi či Stendhalovi hrdinové jsou sice také chudí, ale jejich chudoba není tak zlá, aby znamenala hlad, jsou chudí jen ve srovnání s obyvateli onoho velkého světa, do něhož přicházejí. Ani velký svět z českých románů není opravdu velký. Je to Praha, provinční město rakousko-uherské monarchie bez lesku společenského života šlechty a velké buržoazie i bez velkých kariér. Druhý rozdíl je dán jejich hlubokou, přímo bytostnou pasivitou: nepokusí se skutečně realizovat svou představu života, protože si v podstatě nevěří a rezignují po prvním neúspěchu, nebo se dokonce s povděkem zařazují na skromné místo ve velkém světě (F. X. Svoboda: Rozkvět, 1896).

Zásluhou žen-spisovatelek se těžiště postupně posouvá k zobrazení konfliktu, který se odehrává v nitru hrdiny samého. Pokoušejí se o psychologickou analýzu těchto ztroskotání. Růžena Svobodová ve svých raných prózách objevuje fakt, že tito hrdinové a hrdinky trpí především neujasněností své identity a vidí východisko z jejich situace v kultivování jejich osobností, ve vzdělání, v mravním povznesení a také v životní aktivitě.[3] Pro Boženu Benešovou je konflikt mezi jedincem a společností neřešitelný proto, že jedinec do něj vstupuje predestinován sociálním prostředím, z něhož pochází (v jejím případě je to sterilní klima měšťácké rodiny), nedostatečně vybaven svou výcho-

vou, ale také proto, že není dostatečně vnitřně silný a opravdový, nemá dost pevné odhodlání konflikt, do něhož je životem vržen, řešit radikálně a důsledně. Konflikt povídek, zejména v prvním období její tvorby, je proto příznačně situován do nitra hrdinek, kde se odehrává přerod z „měšťácké stvůry" v živého člověka, jednajícího a cítícího často proti normám společnosti, v níž vyrostl. Teprve ti hrdinové, kterým se podařilo vyřešit svůj vnitřní svár (jako je tomu v jejích velkých románech z dvacátých let — v Člověku, 1919—1920, a trilogii Úder, 1926, Podzemní plameny, 1929, a Tragická duha, 1933), mají šanci v konfliktu se společností obstát a působit dokonce na její proměnu.

Není to jediná transformace tohoto románového typu: další obměny představují romány Šrámkovy, Stříbrný vítr (1910), Křižovatky (1913) a Past (1931). Jejich hrdiny a hrdinky charakterizuje výjimečná citovost, s níž až alergicky reagují na svět kolem sebe. Konflikty, jimiž procházejí, je motivují ke vzpouře proti společnosti ve jménu „přirozeného" práva na lásku, na ryzí, měšťáckou morálkou nepokřivený vztah člověka k člověku. Pro Jeníka Ratkina ze Stříbrného větru, stejně jako pro Štěpu Havlenovou z Křižovatek je tato vzpoura spjata s procesem fyzického a mravního dozrávání, pro něž je charakteristická zjitřená smyslovost i neotupělé mravní cítění. Neustále narážejí na normy „dospělé" společnosti, citově zlhostejnělé a mravně okoralé. O tom, že je to konflikt vážný a krutý, svědčí osudy dalších postav Šrámkových románů, Jiřího Ratkina a Vilíka Gabriela, kteří dobrovolně ukončí svůj život, když nedokáží obhájit svůj ideál a octnou se ve slepé uličce, nebo postav, které „doblýskaly", ztratily vůli dál bojovat a vřadily se s pocitem rezignace do „normálního" světa dospělých (Anička „posedlá" ve Stříbrném větru, Slávka Hlubinová v dramatu Měsíc nad řekou, Ladislav Samec v Pasti). Konflikt těchto románů se odehrává spíš v rovině lidského cítění než vědomí. Šrámek se navíc nepokouší pocity svých hrdinů pojmenovat v racionálních kategoriích: evokuje je, svým výrazně metaforickým stylem se pokouší zachytit náladu, pocit jako určující moment lidského jednání.[4]

Zároveň s tímto posunem v oblasti tématu, pojetí hrdiny i konfliktu Šrámek energicky zaútočil na vypracované kompoziční schéma románu ztracených iluzí. Zároveň s tím, jak konflikt interiorizuje, posouvá z „vnějších" událostí do vnitřní sféry lidských emocí, oslabuje dějovost svého románu. Na místo sevřeně budovaného děje je zde pásmo volně

řazených epizod (v případě Pasti vlastně volné spojení několika novel), postihujících nikoli plynulý tok hrdinova života, ale jeho příznačné okamžiky. Charakteristicky posiluje neepické složky díla; do popředí se dostává vnitřní monolog, který se prolíná s vypravěčovým plánem. Autorský subjekt neustále narušuje vypravěčovu objektivitu, rozrušuje homogennost jeho postoje a mnohdy přímo vstupuje do děje nejen jako vypravěč, ale dokonce i jako jednající postava. Pro Mrštíkův román Santa Lucia, který se stal v našich úvahách výchozím typem románu ztracených iluzí, je kulisa Prahy zachycena v jistém napětí k hrdinovu osudu: je krásná a přezíravá. Prostor, v němž se odehrává zrání Jeníka Ratkina, jako by hrdinovi přihrával, spoluvytvářel ono silné emocionální napětí, které je vlastním jádrem Stříbrného větru. Lyrické prostředky, charakteristické pro Šrámkův prozaický styl, tu nejsou jen prostředky dekorujícími epický příběh, metafory nepostihují jen vnější kulisy, v nichž se odehrává, ale reflektují jej a podstatně se na něm podílejí.[5]

Nejzajímavější modifikaci románu ztracených iluzí nacházíme v pozdní tvorbě K. M. Čapka-Choda, v jeho románech Antonín Vondrejc (1915) a Vilém Rozkoč (1923). V Čapkově vrcholném románu Antonín Vondrejc, stejně jako v Mrštíkově románu Santa Lucia, čteme příběh venkovského chlapce, který se vydal dobýt Prahu (a básnické vavříny) a předčasně zemřel na tuberkulózu. Vondrejcův příběh je — v jistém smyslu — příběhem lásky a ctižádosti. Na rozdíl od Stendhalových hrdinů, kteří se ctižádostivě zamilují do žen z vysoké společnosti a stoupají jejich prostřednictvím k životním úspěchům, Vondrejc na své lásky doplácí. Židovská sklepnice Anna nakonec stahuje nadějného básníka definitivně do pražského polosvěta, zahrazuje mu cestu ke společenskému vzestupu, na jehož pokraji už téměř stál, zbavuje ho možnosti najít přiměřenou existenci, odsuzuje ho k profesionálnímu úpadku atd. Ale nejen to, vztah Anny a Antonína je zcela ve smyslu středověkého „femina mors animae", zápasem těla a ducha. Annina fyzická přitažlivost, vitalita, vášnivost ve Vondrejcovi vyvolává svár, z nějž duše vyjde pocuchána a tělo se rozpadne tuberkulózou. Tento motiv se objevuje — oproštěn od epického detailu — v poslední Čapkově práci, v Psychologii bez duše, v níž podobně zápolí intelektuální a kultivovaný muž s primitivní a vitální ženou a vítězí za cenu vlastního života: vymkne se z područí své družky teprve sebevražedným skokem z okna.

Čapkův román, psaný ovšem o dvacet let později než román Mrštíkův, uvolňuje přísnou stavbu monografického románu a zaplňuje ho řadou epizodických příběhů. Syžet ztracených iluzí dostává nový rozměr. Vondrejc je tu nejen tragickým hrdinou, který nedošel cíle, ale také oběť ironického osudu, který z básníka udělal korektora, z milence komtesy manžela židovské sklepnice a posléze pitevní materiál, na němž přítel z mládí a svědek jeho slibného rozletu skládá medicínské rigorózum. Všechny epizodické postavy, které nesou paralelní příběhy, jsou v určité míře karikaturou Vondrejcova snažení, rozvíjejí, násobí, doplňují jeho příběh, naznačují možné alternativy jeho životní dráhy a nepřímo se vysmívají jeho vůli a úsilí. Korunují slepý osud na krále básníkova života. Deziluze je tu úplná a fatální.

S jinou — velmi pozdní — variantou románu citové výchovy se v tvorbě Čapka-Choda setkáváme v románech Vilém Rozkoč (1923) a v jeho volném pokračování Řešany (1927). I zde sledujeme hrdinův vzestup a pád, jehož nástrojem jsou ženy: vitální Madla, zrzavé děvče z periferie, a chudokrevná blondýnka Evička, trochu vyšinutá dcerka vychovaná v salónech. Sochař Vilém Rozkoč vyrostl na periferii a chce se vzdálit co nejvíc její bídě. Jeho ctižádost, nejméně tak velká jako opravdu mimořádné nadání, ho svede ke kompromisům: přijme manželství s Evičkou Pivkovou, ačkoliv ví, že ho nemiluje, tchánovým prostřednictvím se vyšvihne, ale ztrácí své dobré jméno jako umělec i jako člověk a nakonec i svou tvořivou schopnost. Teprve když po všech stránkách ztroskotá, když se rozpadne jeho manželství, zhroutí se jeho kariéra podnikatele a prokáže se, že jeho dílo, oceněné porotou, je plagiát, se Rozkoč vrací tam, odkud přišel, a pokusí se začít znovu, už bez ctižádosti dobýt si místa ve velkém světě, jen s vůlí být poctivý a čestný jako umělec i jako člověk. Na tomto řešení Rozkočova příběhu (v románu Řešany), jímž se dílo vymyká z rámce románů ztracených iluzí, má svůj podíl společenská atmosféra po první světové válce, poválečný optimismus a víra v mravní obrodu jedince i celého národa, prošlého hrůzami válečných bojišť.

V Rozkočovi Čapek-Chod stvořil typ „všiváka", ctižádostivce, ženoucího se bez skrupulí za úspěchem, plebejce deroucího se do světa bohatství. Čapek ovšem nemá o tomto světě žádné iluze, ukazuje jeho nevalnou mravní hodnotu, duchovní bídu a falešnost s krutým sarkasmem. I jeho Vilém, pokoušející se tento svět dobýt, vlastně nepochybuje o tom, že je to svět veskrze nicotný, a i když je přitahován jeho leskem, cítí se nad něj jako umělec povznesený. Všemocné fátum, které proměnilo Vondrejcovo umírání v hrůznou grotesku, vstupuje do Rozkočova života sérií ironických náhod, které hrdinu zasáhnou v nejcitlivějších místech jeho ctižádostivé a ješitné osobnosti, ale jeho plebejské zdraví je zdrojem jeho mravní obrody. Postava Viléma Rozkoče má v Čapkově díle svého předchůdce ve Vénovi Nezmarovi, klíčové postavě v románu Turbina; toho nyní v jedné z důležitých scén autor svede s Vilémem Rozkočem. Mladý sochař se však už nepotkává s Nezmarou-proletářem, jímž byl v Turbině, ale s úspěšným inženýrem a lvem pražských salónů. Sympatie mezi oběma muži vytryskne zejména proto, že oba, svrchovaně elegantní a blazeovaní, vycítí v sobě spříznění osudů: „Vím také, že jste proletář jako já," říká Nezmara Rozkočovi, „. . . Víte co? My dva . . . založíme spolu klub arivistů, později jej přeměníme na klub parvenuů, něco na způsob Tamany-clubu v Americe." Nezmara slov arivista a parvenu neužívá v jejich značně pejorativním významu, naopak, jsou výrazem jeho pýchy nad tím, jak se vyšvihl. Dokonce ani autor tyto hrdiny nestíhá pohrdáním, líčí je se zřejmým zalíbením a ani „všivák", jímž hodí Madlena po Vilémovi (a o němž autor uvažoval jako o alternativním titulu svého románu), nezní jednoznačným odsudkem. Vitalita, s níž se Vilém i Véna derou nahoru, jejich energie, přímočarost, ale také sebevražedná čestnost, kterou projeví v krajních chvílích svého života, mu imponuje. Tito „parvenuové", „arivisté" a „všiváci" jsou — ve srovnání s panoptikem velkého světa, který se vydali dobýt — lidští a opravdoví.

Mezi Mrštíkovou Santou Lucií a Čapkovým Rozkočem leží zhruba třicet let vývoje románu ztracených iluzí. Na jeho počátku stojí monografický román, soustředěný na osud jednoho člověka, na konci románová freska, zasazující příběh ztracených iluzí osamělého jedince do mozaiky epizodických příběhů, které jeho vyznění problematizují. Tituly svých románů lpí Čapek-Chod (nebo jeho nakladatelé) na tradici monografických románů, ale jak Antonín Vondrejc, tak Vilém Rozkoč měli své alternativní názvy — Bohéma a Všivák, naznačující, že autor sám si byl vědom toho, že tento žánrový typ překračuje.[6] Pro Mrštíkův román byla charakteristická vnitřní soustředěnost hrdiny na vlastní osud, jednota času a místa i vypravěčského subjektu (Jordán rekapituluje svůj život na úmrtním loži). Čapek-Chod tuto jednotu roz-

bíjí především posílením úlohy epizodických postav, paralelními příběhy, ale i tím, že děj přenáší z místa na místo: v Antonínu Vondrejcovi se děj stěhuje z Prahy do Místořeže, pak zpět do Prahy, která je tu navíc zachycena v několika prostředích, z nichž jen jedno je úmrtní lože básníkovo (na tomto loži navíc sní básník svůj epos o dobytí španělské Altamiry). Přitom však Čapek-Chod nejde v rozrušení tradičního vypravěčského plánu v románech tak daleko jako ve své novelistice (novely často staví jako příběh v příběhu, vyprávěný dvěma vypravěči), alespoň formálně zachovává jednotu vypravěčského subjektu.[7] Příznačně však například v Antonínu Vondrejcovi nerozpouští beze zbytku vondrejcovské novely, které románu předcházely, ale používá jich jako stavebních kamenů, které v románu vedle sebe volně řadí, aniž se je pokouší stylově sjednotit: vedle sebe tu leží romantický příběh s tajemstvím, milostný román, klíčový román apod.

Šaldovy kritické námitky proti pozdním románům Čapka-Choda mířily k tomuto napětí mezi normou monografického románu a románovou mozaikou, k níž Čapek-Chod dospěl. Uvolnění struktury monografického románu Šalda chápe jako projev autorovy kompoziční neschopnosti a označuje román za „neústrojný slepenec".[8] Podobně se vedlo Šrámkovi s jeho Pastí, která byla odmítnuta pro chaotickou kompozici, protože dobová kritika nebyla schopna akceptovat román volně komponovaný z několika novelistických jader. Diskuse okolo románů Čapka-Choda, do níž vstoupil sám autor — v doslovu k Vilému Rozkočovi a Řešanům vysvětlil svou románovou poetiku — i diskuse okolo Pasti, v nichž na obranu autorova kompozičního postupu vystoupil Karel Čapek,[9] byla mimo jiné svědectvím toho, že román ztracených iluzí dospěl do posledního vývojového stadia, překročil své žánrové meze a ti, kteří tento žánrový typ přivedli k vrcholům, ho natolik výrazně proměňují, že už ho vlastně opouštějí.

Současně s touto proměnou románu ztracených iluzí se objevují pokusy o nový typ psychologické prózy. Příkladem je román Ivana Olbrachta Žalář nejtemnější (1916), studie soustředěná na intimní problémy lidského nitra. „Žalářem nejtemnějším", z něhož se snaží vymanit hrdina románu, předčasně penzionovaný zámožný úředník, není jen slepota, která ho vyřadila z normálního života, ale i žárlivost, jež rozbíjí jeho vztah k ženě, především však jeho neschopnost vyrvat se z pout pokořující vášně.

Olbracht tu uvádí na scénu psychologické prózy nový lidský typ a nový konflikt: jeho hrdina není mladý muž na počátku svého životního rozběhu, ale člověk, jehož úspěšná kariéra se uzavřela. Není to hrdina zápasící o místo nahoře, ale člověk, který snadno a samozřejmě tohoto místa dosáhl. Konflikt, který tento hrdina prožívá, není konfliktem mezi jedincem a společností (s tou je komisař Mach jako reprezentant její vládnoucí vrstvy ve shodě), ale ani konfliktem mezi ním a jeho ženou. Je celý situován do jeho nitra, plyne z jeho životního postoje, z jeho charakteru, psychického založení. Proti otevřenému prostoru románu ztracených iluzí tu máme prostor krajně ohraničený a uzavřený. Místo dlouhé nebo alespoň delší časové perspektivy je tu krátké časové období. Jen stručná expozice, líčící Machův úraz a oslepnutí, a epizoda příběhu tety Emy tuto časovou a prostorovou uzavřenost překračují. Pomineme-li figury zalidňující tyto dva relativně samostatné celky, román má jen velmi málo postav a žádná z nich není rovnocenným partnerem komisaře Macha. Nejsilněji se uplatňuje postava jeho ženy Jarmily, kterou však autor obdařuje rysy pasivity a submisivnosti do té míry, že ji nelze chápat jako jednající subjekt, ale takřka jako pouhý objekt komisařovy žárlivosti a vášně. Jarmila se snaží konflikt, který Mach neustále rozdmýchává, tlumit, ustupuje do pozadí, snaží se muži vyhovět, konflikt však — přes její snahu — stále propuká a sílí, protože jeho zdroj je v Machově nitru, v ambivalentnosti jeho vztahu k ženě, kterou miluje, ale nemá rád. Tato láska-vášeň bez přátelství, jak Olbracht říká — je mu nesnesitelným poutem, které se snaží setřást, protože ho zbavuje svobody.

Ambivalentnost Machova charakteru akcentuje drobná epizoda zachycující jeho sen o tom, jak ošidil o několik haléřů pikolíka. Vrací se k němu několikrát, aby si nad ním uvědomil, že obraz čestného a akurátního muže, který svým životem vytvořil, má i svůj rub. Někde v podvědomí se skrývá drobný kaz, ukazující, že jeho charakter není tak jednolitý a jednoznačný: Mach ze sna je někdo jiný — a zároveň on sám — a tato podvojnost ho znepokojuje a děsí. Připomněli jsme tuto epizodu proto, že se v souvislosti s ní v Olbrachtově textu objevuje — pravděpodobně v kontextu psychologického žánru u nás poprvé — náznak románové techniky, která se stala příznačnou pro autora o deset let mladšího, pro Karla Čapka.

Jedním z klíčových Čapkových témat, které se vrací od prvních po-

vídek až po poslední, nedopsaný román Život a dílo skladatele Foltýna, je téma mnohovýznamnosti lidského jednání, neschopnosti celistvě uchopit lidský život, vynést nad ním absolutní soud. Vstupuje v Čapkově vývoji do různých souvislostí a je různě řešeno. V prvních pracích, v povídkách Boží muka (1917) a Trapné povídky (1921), se je Čapek pokouší vyjádřit postižením ambivalentnosti emocí vzbuzených výjimečnými situacemi, často na pokraji reality a snu. Další vývoj obou autorů (ani pro jednoho není psychologická próza jediným a hlavním žánrem, ke kterému směřuje) zvýrazňuje spíš jejich rozdíly.

Pro Olbrachta znamená další etapu dvojnický román Podivné přátelství herce Jesenia (1919). Tento román s výrazně filozoficko-etickou tendencí, jehož jádrem je úvaha o smyslu lidského života a o povinnosti tvořivého subjektu k lidské pospolitosti, byl dobově příznačný a splynul s vlnou románů, jako byly Člověk Boženy Benešové či Loutky i dělníci boží F. X. Šaldy, ale také — do jisté míry — Řešany a Jindrové K. M. Čapka-Choda, které si kladly na konci války stejné otázky.[10] Karel Čapek se po odbočce k jiným žánrům vrací k těmto problémům až ve své trilogii Hordubal (1933), Povětroň (1934) a Obyčejný život (1934), jejímž jednotícím prvkem je otázka pravdivosti našeho poznání. I když se tyto romány od sebe liší jak náměty, typy postav a konfliktu, tak i kompozičním principem, spojuje je v podstatě stejná otázka: jaký je člověk? Jsme schopni poznat jeho život a proniknout do jeho nitra? Metodou konfrontace několika různých svědectví konstruuje portrét horala Hordubala, na základě několika střídmých faktů tři různí vypravěči vytvářejí v Povětroni tři různé příběhy, tři hypotézy o životě neznámého muže. V Obyčejném životě, komponovaném jako rámcový příběh, je vypovídajícím svědkem sám hrdina, sociálním původem i psychickým ustrojením ne nepodobný Olbrachtovu Machovi. V předsmrtném vzpomínání evokuje svůj život, aby pochopil, že nebyl zdaleka tak jednoznačný, jak ho vidělo jeho okolí a za jaký ho pokládal on sám. I když Čapek nechápe tyto romány jako psychologické, v autorském komentáři k nim zdůrazňuje širší filozofický záměr a označuje je jako romány noetické,[11] prostředky, které volí k tomu, aby pronikl k podstatě svého problému, jsou prostředky psychologické analýzy. Jejich škála je ovšem velmi široká. Všechny tři romány jsou budovány odlišně: Obyčejný život je v jistém smyslu komponován jako rámcový román a lze ho chápat jako obměnu románu ztracených iluzí, zatímco

Povětroň je volným cyklem novel, v jejichž průsečíku leží „pravda" o případu X. V textu prvního románu různorodost svědectví o Hordubalově osudu podtrhuje různorodost zpracování; vedle sebe stojí prvky venkovského románu, baladické prózy i věcné literatury. Čapek v trilogii oživuje některé zdánlivě již vyčerpané žánrové postupy a aktualizuje je v novém kontextu.

Čapkův a Olbrachtův vklad do vývoje psychologické prózy bezprostředně zužitkovali zejména autoři psychologicko-analytických románů, tematicky čerpajících z problematiky mimořádného až bizarního lidského osudu, poznamenaného patologickou abnormalitou: Benjamin Klička píše například román o siamských dvojčatech (Bobrové, 1930) či o zločinu motivovaném sexuálně (Himmelradsteinský vrah žen a dívek, 1931). Klíčovým tématem románů Egona Hostovského, který je předním představitelem tohoto proudu, je problém člověka osamělého, vyloučeného z lidského kolektivu ať již nemocí (Případ profesora Körnera, 1932), či sociálním nebo rasovým původem (Ghetto v nich, 1928), pronásledovaného psychózou viny atd. V románech K. J. Beneše Uloupený život (1935) a Kouzelný dům (1939) se objevuje dobově příznačné téma hledání lidské identity. U Vladimíra Neffa po satirické sondě do mentality maloměšťáka (Malý velikán, 1935) se stává předmětem zájmu problém rodinných a partnerských vztahů, citové závislosti vedoucí až k vydírání atp. (Dva u stolu, 1937, Bůh zbytečnosti, 1939). Pro tento typ románu je charakteristický bohatý, fantaskní syžet a mimořádné, sociálně nezakotvené typy hlavních hrdinů, stojících mimo reálný svět normálních lidských vztahů. Zároveň s vyhraňováním tohoto románového typu vstupují na scénu psychologického žánru autoři, kteří obnovují těsný vztah mezi psychologickým románem a románem sociálním, předchozím vývojem poněkud uvolněný. Jsou to především Jaroslav Havlíček a Václav Řezáč.

Petrolejové lampy, jimiž roku 1935 po povídkových rozbězích Havlíček jako romanopisec debutoval, naznačují návrat k velkým mistrům realisticko-naturalistické prózy. Ve svém románě, hlásícím se do řady románů ztracených iluzí, se vrací ke konfliktu člověka a jeho sociálního milieu, pojatému jako konflikt mezi snem a skutečností, mezi spontánností a konvencí. Scénou románu je maloměsto na přelomu století a hrdinkou dívka z dobré rodiny. Vzornému typu se ovšem vymyká: je robustní, psychicky i fyzicky příliš hřmotná, spontánní a energická,

dlouho nemůže najít ženicha. Když se nakonec provdá za svého bratrance, předčasně penzionovaného důstojníka, netuší, že je syfilitik: sen o mateřském štěstí se zhroutí. Jako mnoho postav Čapka-Choda je také Havlíčkova Štěpa ironickým osudem srážena ve chvílích, kdy se už už zdá, že dosáhla svého cíle.

Havlíček nepostavil svůj román jako výpověď o Štěpiných „vyprahlých touhách", jak sugeroval název prvního vydání, ale míří především k obrazu trochu bizarního a hodně drsného maloměstského světa. Nakladatel, který prosadil v prvním vydání titul Vyprahlé touhy proti Havlíčkovým Petrolejovým svítilnám (v dalších vydáních byl román definitivně Havlíčkem pojmenován Petrolejové lampy), akcentoval psychologický pól tohoto v podstatě sociálního románu.[12]

Podobně Řezáčův prozaický debut Větrná setba (1935) je především románem citové výchovy, postihujícím zrání Řezáčovy generace v létech první světové války. Proti Petrolejovým lampám, jejichž filiace ukazuje k Čapku-Chodovi, navazuje Řezáč na lyrický román Šrámkův, soustřeďuje se na problémy citového života mladého člověka, na jeho pubertální zmatky, akcentované mimořádnou válečnou zkušeností.

Oba autoři vstupují na terén psychologické prózy definitivně až svými dalšími romány: Havlíček Neviditelným (1937) a Řezáč zejména Černým světlem (1941). Neviditelný je románem arivisty a parvenua Švajcara, který ztroskotal ve svých ctižádostivých plánech ve chvíli, kdy si již byl jist svým vítězstvím. Podařilo se mu vymanit ze strašlivé bídy, vystudovat a posléze získat bohatou dědičku a s ní i výborné postavení. Zjistí však, že se přiženil do zatížené rodiny a že šílenství, které zničilo matku i strýce jeho ženy, hrozí i jí samé. Všechno dopadlo jinak, než jak kalkuloval: nezaložil ani zdravý rod (jeho jediné dítě je slabomyslné), ani nevybudoval moderní závod.

Na první pohled se zdá, že Švajcarovým protipólem v románu jsou Soňa a její otec. Avšak jejich citovost, jíž se proti Švajcarovi ohánějí, je stejně scestná jako jeho chladná vůle: z citových důvodů nedovolí Hajn odvést „neviditelného" strýce do ústavu pro choromyslné, a tak nepřímo zaviní Soninu katastrofu, stejně jako z citových důvodů nechce dovolit modernizaci závodu. Švajcar nad ní vítězí racionálními argumenty, před kterými Hajn velmi snadno kapituluje, tím snáz, že mu poskytují alibi, zbavují ho nutnosti řešit letité problémy, zaviněné jeho slabostí a nerozhodností. Za touto chladnou racionalitou se však skrývá

vypjatá emoce — vášeň vládnout. Román nemá kladného hrdinu ani smírný konec.[13] Není tu žádná katarze. Vítězí vůle nekorigovaná citem a poražen je cit nekorigovaný vědomím odpovědnosti a vůlí odporovat zlu. V Antonínu Vondrejcovi zazní jako epilog nad zmařeným životem básníkovým pláč novorozeněte, symbolizující, že přese všecko život pokračuje dál. Zde je pointou Švajcarovy životní bilance smích slabomyslného dítěte, který je výsměchem lidské aktivitě, vůli vytvořit dílo.

V jistém smyslu je Neviditelný jedním v řadě románů líčících úpadek starých rodin a nástup nové podnikatelské generace. Dvojice Hajn—Švajcar má obdobu v rané Povídce s dobrým koncem Boženy Benešové (Nedobytá vítězství, 1910) a v jiné variantě například v její trilogii v postavách Jiřího a Jana Maloty. Ještě jinak se objevuje i u Tilschové ve Staré rodině. Švajcar je typem „amerikánského" podnikatele, ztělesňujícím racionalitu, výkonnost, moderní styl práce. V povídce Benešové takovéto typy přinášejí do zatuchlých patriarchálních poměrů nový vzduch, rozbíjejí — v kladném smyslu slova — stereotypy ospalého a konzervativního městečka. U Havlíčka o čtvrtstoletí později dostávají výrazně negativní smysl: aniž by idealizoval patriarchálního podnikatele Hajna, odhaluje ve svém Švajcarovi typ nelítostného dravce, který svým životním cílům obětuje doslova vše, i život vlastní ženy. Tento posun souvisí zřejmě s proměnou dobové situace. Hrdinové Benešové, zejména v Povídce s dobrým koncem, napsané na počátku století, žijí před první světovou válkou, v idylické „belle époque", zde se ocitáme ve třicátých letech s jejich otevřeným sociálním konfliktem. Roli tu hraje i nástup fašismu s jeho proklamacemi práv silného jedince — typy jako Švajcar jsou nepřímou a možná nezamýšlenou polemikou s nimi. Tento aspekt zejména vystoupí do popředí, postavíme-li vedle Švajcara například Kazmara, úspěšného a tvrdého podnikatele z románu Marie Pujmanové Lidé na křižovatce (1937). Zatímco ve společenském románě Pujmanové se dostává do středu společenského dění jako jeho hybatel, který svou aktivitou vyhrocuje sociální konflikt a obnažuje antagonismus mezi dělníkem a podnikatelem (jeho tvrdost pomáhá rozbíjet iluze o možném třídním smíru) a je interpretován z hlediska sociálně politického, psychologický žánr se zaměřuje k analýze pohnutek a vnitřního ustrojení tohoto lidského a sociálního typu, ukazuje, jak se jeho působením rozpadají tradiční mezilidské vztahy, soukromé struktury typu rodiny, jak se deformují intimní vztahy mezi mužem a ženou, mezi rodiči a dětmi atp.

Vedle Havlíčkova Neviditelného tento typ románu reprezentuje zejména Černé světlo Václava Řezáče. Zatímco Havlíček stál trochu mimo zájem kritiky i čtenářů, Černé světlo získalo značnou odezvu. Čtenářská anketa je označila — vedle Drdova Městečka na dlani, Vančurových Obrazů z dějin národa českého, Glazarové Adventu, Fáberovy Neklidné hranice, Kytlicové Rodičů a dětí — za nejzajímavější román roku 1940.[14] Mínění čtenářů tu vzácně souznělo s míněním kritiky, která román přijala se zájmem a sympatií a vyložila ho jako „román zla" či „román červivého člověka"[15] a jeho autora přirovnala k Proustovi, Gidovi a Dostojevskému uměním „sestupovati do hlubin rozpadajícího se nitra a postihovati v člověku nikoli typus, charakter, stavbu duše, nýbrž nesmírnou složitost stavů a komplexů a jejich stálý pohyb".[16]

Příběh ctižádostivce, deroucího se k úspěchu a sraženého před cílem, nebyl u Řezáče stejně jako u Havlíčka pojat jako tradiční příběh chudého chlapce, který se pokusil prorazit sociální bariéry a ztroskotal. Ctižádost těchto hrdinů není v podstatě sympatickou snahou vymknout se z fatální predestinace nízkého původu, napravit sociální křivdu, ale především mravním kazem, který znehodnocuje jak jejich zápas, tak cíl, k němuž směřují. Oba hrdinové nejsou schopni prožít nedeformovaný a nedeformující cit, jsou egocentričtí, vypočítaví, intrikánští a málo lidští.

Fascinace zlem v člověku, otázka, jaké mechanismy vedou k tomu, že v něm převáží dobro nad zlem, objevující se tak výrazně nad Černým světlem, je tématem pro Řezáčovu tvorbu příznačným od počátků. Je v jistém smyslu klíčovým problémem již Větrné setby, románu, o němž napsala Božena Benešová, že „ve svém mladém hrdinovi, v jeho osudech ukazuje mravní běs doby", že autor „jak svou postavu staví před náš pohled, jak ji osvětluje ze všech stran, jak ukazuje stálé kmitání světla a stínu, dobra a zla v jejím mladém nitru, tvoří vlastní děj románu".[17]

I v Černém světle se děj odehrává v rozpadající se patriarchální rodině. Je-li Neviditelný situován do malého města či lépe řečeno do vily na jeho okraji, dějištěm Černého světla je měšťanský dům na Starém Městě pražském. Ústřední hrdina, Karel, vypravěč románu, je syn ze zchudlé měšťanské rodiny, fyzicky křehký, přecitlivělý a svým způsobem degenerovaný. Matčina nekritická láska v něm rozvrátila smysl pro mravní řád — zbaven její opory neustále se pro tuto svou vlastnost

dostává do konfliktů. Vzdálený příbuzný se ho po smrti rodičů ujme a Karel se dobře uplatní v jeho podniku; situace se však zkomplikuje ve chvíli, kdy se Karel zamiluje do Markétky. Strýcova dcera je dobrá partie a sňatek s ní by výrazně zlepšil Karlovy poměry. Teta vycítí, že jeho vztah k Markétce je v podstatě zištný, straní dívčině lásce k jinému muži. Karlovou intrikou se tento vztah rozpadne. Markétku však stejně nezíská, je jen příčinou několika lidských tragédií a pomsta, kterou chtěl zasáhnout druhé, posléze zasáhne i jeho samého. Spor, který je zde veden, je rovněž sporem dvou životních koncepcí, ale zatímco Havlíček obě koncepce vidí jako málo nosné a nestaví se ani na stranu Hajnovu, ani Švajcarovu, je tento román postaven na explicitně hodnocené polaritě síly a tvořivosti (jejíž jednou podobou je i nesobecká láska) a slabosti a netvořivosti (která v sobě zahrnuje i neschopnost jiné lásky než sebelásky). Kladný pól v Řezáčově románu představují postavy ztělesňující fyzickou i duševní sílu, zejména skladatel Klenka (ale také, v jiné poloze, Karlova teta, hájící štěstí své dcery, nebo řezník, neváhající zabít krysu), které jsou antipody Karla, jehož slabošství a neschopnost čelit životním situacím přímo je zdrojem intrik, v nichž posléze všichni uvíznou.

Havlíčkovo a Řezáčovo pojetí ústřední postavy i konfliktu naznačuje, že stále ještě existuje velmi těsná souvislost mezi románem citové výchovy a psychologickou prózou. Nicméně právě tato díla ukazují, jak se v polovině třicátých let začíná psychologická próza orientovat novým směrem, objevuje nové problémy nebo lépe řečeno nově pojímá staré téma a nachází i nové výrazové prostředky. Nejmarkantněji se to jeví na proměně vypravěče. Příběh inženýra Švajcara i Karla je vyprávěn v 1. osobě: je to životní bilance, motivovaná uzavřením hrdinova osudu, jímž není smrt, ale definitivní ztráta iluzí. Tato subjektivizace vypravěče neznamená jen posun od objektivního hodnocení, které vyjadřuje vševědoucí a všemohoucí vypravěč-svědek, k subjektivní výpovědi hrdiny o sobě samém, ale především dynamičtější konfrontaci obecně platného etického modelu (jehož nositelem a mluvčím je objektivní vypravěč) se subjektivní morálkou ústřední postavy, která ovšem není mluvčím autorových názorů a nositelem jeho životních postojů. Vševědoucí vypravěč měří hrdinovo jednání obecně přijatými normami, z jejich hlediska hodnotí jeho skutky, životní výhry a prohry. Ve chvíli, kdy se stane hrdina sám vypravěčem příběhu, vznikne napětí mezi

jeho sebeinterpretací a mezi obecným a objektivním hodnocením jeho postavy. Toto objektivní hodnocení je vyjádřeno často jen signály, jeho mluvčími jsou různé epizodické postavy a často je spíš implicitní než explicitní. Autor tu počítá se čtenářem, dovolává se nepřímo jeho mravního cítění a životních zkušeností. Havlíčkův Švajcar stejně jako Řezáčův Karel kolem sebe rozeseli zkázu a zlo. To, že nahlížíme do jejich nitra, do spleti pohnutek a okolností, které je k jednotlivým činům vedly, jejich očima, do jisté míry oslabuje kategoričnost našeho odsudku. Nejsou to démoni zla, ale lidé, kteří se zlými stali, protože je poznamenal příliš tvrdý zápas o existenci, životní zklamání, jež nedovedli unést. Švajcarovy skutky motivovala (nebo alespoň spolumotivovala) snaha vyrvat se z bídy, tvrdost v něm vychovala léta odříkání a těžké práce a jeho citovou vyprahlost zklamání ze sňatku s duševně labilní ženou. Karel, poznamenaný problémy starého rodu, se bojí síly a dovede jí čelit pouze nepřímo, slabošsky, intrikou. Všechny tyto okolnosti nastolují otázku, zda by tito lidé byli zlí, kdyby se jejich život utvářel příznivěji, či zda je zlo člověku vrozeno, a vede k tomu, že figura ve svém jádru negativní zůstává lidská, lidsky pochopitelná, i když s ní čtenář těžko může sympatizovat; jednoznačný odsudek se problematizuje. Významovým těžištěm románu se pak stává základní etická otázka, otázka dobra a zla, otázka mravního zdraví člověka; dílo směřuje k poznání, že zlo v sobě obsahuje zárodek dobra a dobro zla nebo jinak řečeno, že není absolutního zla. Díky zvolenému vypravěčskému úhlu se zejména daří ostře nasvítit ony mezní situace, kdy člověk vstupuje na cestu ke zlému, ona fatální rozcestí, kde volí mezi dobrem a zlem — i objasnit motivy těchto voleb.

Nemusí to být vždycky tak dramatické příběhy plné násilí, vášní, intrik atd., jako tomu bylo v Neviditelném či v Černém světle, na nichž autoři tyto problémy demonstrují. Hranice mezi dobrem a zlem zdaleka nebývá evidentní, a právě tato neevidentnost se stává novým tématem psychologické prózy. To je patrné zejména na Havlíčkově dalším románu, nazvaném Ta třetí (1939), v němž je svár dobra a zla ukázán v realitě všedního a obyčejného života.

Hrdinou tohoto románu je bankovní úředník, celkem úspěšný čtyřicátník, původem a životním postojem typický maloměšťák. Léta má známost se svěží, živou moderní dívkou, která neustále útočí na jeho šosácké způsoby. V době, kdy se děje románový příběh, se zamiluje do

své sestřenice. Stárnoucí Milda, jen o málo mladší než Mánek, ho upoutá skromnou nenáročností, schopností všechno mu schválit, ke všemu přitakat. Proti neklidu spojenému s nekonvenční Adélou se mu zde nabízí jistota konvenčních hodnot. Váhání mezi těmito dvěma ženami, které nakonec obě ztratil, dává možnost Havlíčkovi rozehrát svého hrdinu ve všedních, každodenních situacích. Mánek se v nich ukazuje nejen jako slušný a spořádaný bankovní úředník, ale také jako slaboch, sobec, povrchní a nepoctivý člověk. Tyto vlastnosti se nejeví jako zásadní patologický kaz jeho charakteru, ale jako drobné a skryté vady, které ozřejmí až krizová situace. Tento posun psychologického tématu ze situací vypjatých do poloh každodenního života vede ke zjemnění analýzy mechanismů lidského jednání. Havlíček se zříká všech efektních prostředků, nic tu není patologického a přepjatého. Mánek, stejně jako jeho rodina, nejsou lidé zlí, zvrácení, jen obyčejní měšťáci. Čapek v Obyčejném životě a podobně Olbracht v Žaláři nejtemnějším své „obyčejné lidi", také úředníky, odhalují jako lidské dravce pod korektní maskou skrývající agresivitu. Mánek je jen prostřední, šosák a slaboch, jenž se chce zdát významnější, než je, člověk bez formátu, který neupřeme hrdinům Čapkova i Olbrachtova románu. Právě tato všednost, přízemnost, tuctovost je předmětem Havlíčkova zájmu a nepřímé kritiky.

Okupační situace zasáhla do vývoje psychologického žánru velmi výrazně: prožívá v té době svou konjunkturu. Psychologický román poskytuje prostor k tomu, aby autoři vyjádřili v rovině lidské psychiky, v rovině niterného prožitku, svůj názor na dobu a její problémy tak, aby nevzbudili zájem cenzury — a přece hovořili jasně ke čtenáři. Poměrně abstraktní téma dobra a zla v člověku dostává konkrétně historický smysl, je modelem zápasu v měřítku společenském: Havlíčkův ctižádostivý arivista či maloměšťák, Řezáčův slabošský intrikán jsou typy, které nastupující fašismus vynáší do popředí, na jakých buduje svůj politický režim. Demaskovat tyto typy znamená demaskovat nejen celkem neškodného domácího měšťáka, ale i jeho bojovnou odrůdu, která přichází k moci v Německu.

Havlíčkovo dílo je na začátku čtyřicátých let přerváno autorovou náhlou smrtí: jeho poslední práce však naznačují zvýšený zájem o fantastické motivy. Objevují se u něj přeludné situace a fantomatické příběhy (např. nedokončený Smaragdový příboj), které směřují k metafo-

ričtějšímu vyjádření zápasu dobra a zla jako k základnímu problému lidské existence i existence lidské společnosti a nastolují otázku manipulace lidským vědomím, otázku svobodné volby atp. Vývoj Václava Řezáče jde podobným směrem. Zatímco u Havlíčka máme před sebou torzo díla, Řezáčův román Svědek (1942) znamená dovršený tvůrčí čin. Jeho protagonista, Emanuel Kvis, spíš fantóm než člověk, vyvolává v lidech touhu „překročit hranici", vybočit z mravní normy, která dosud určovala lidskou pospolitost, popustit uzdu nízkým pudům a zlobě. Kvisův pohled jako by v lidech uvolňoval zábrany, zbavoval je mravního cítění. Jestliže příběh Neviditelného, Černého světla či Té třetí je konkrétně situován v čase a prostoru, zde vše naznačuje, že se pohybujeme v přeludném světě nebo spíš na jevišti. Byteň jako by byla jedním z malých českých městeček a zároveň modelem či kulisou města (připomeňme si, že v roce 1940 vydal Drda Městečko na dlani, kde rovněž pracuje s takovým „modelem" městečka, které je jakoby miniaturizovaným světem, umožňujícím autorovi vedle sebe postavit značně nesourodý životní materiál, ale také vytvářet modelové situace, uměle vytvořeným prostorem). Autor věnuje velkou pozornost například osvětlení této scény, před každou dějovou sekvencí přesně popíše kulisy, v nichž se děj odehrává, způsobem navozujícím představu scénických poznámek atd. Obyvatelé Bytně jsou živí lidé, konkrétní sociální typy, ale zároveň herci, jejichž úloha v příběhu je přesně vymezena, jsou spíš než románovými postavami divadelními „charaktery". Už jejich jména působí uměle, jsou málo obvyklá, často autorem utvořená, zvukově výrazná, vesměs však „nemluvící". Jednou z výjimek je jméno ústřední postavy, onoho titulního „svědka", Kvis, které čtenář snadno spojí s latinským tázacím zájmenem kdo? Podobně „mluvící" je jméno městečka, Byteň, sugerující souvislost se slovním základem „být", tj. existovat, se slovy bytí, bytnost. Autor uvádí Emanuela Kvise (jméno Emanuel je ve starozákonním proroctví jménem přislíbeného spasitele) na scénu Bytně v přízračné kulise úplňkové noci, za půlnočního vytí psů a za neklidu, zachvacujícího všechny obyvatele městečka. To jsou atributy zjevení nečisté moci, ďábla, a také silueta Emanuela Kvise s vlajícím havelokem jako by sugerovala vizuální podobnost se satanem. Kvis je snad vysloužilý herec (to by bylo přirozené vysvětlení jeho bizarního zjevu), snad prostě podivín, člověk těžko sociálně zařaditelný, bez vlastností, bez životního příběhu, jakoby vyvázaný ze všech lidských vazeb. Jedinou jeho vlastností je neukojitelná zvědavost, s níž se přibližuje k lidem, snaží se proniknout k jejich srdcím, zmocnit se jejich tajemství, aby jimi mohl manipulovat. Obludné voyeurství tohoto „svědka" (nebo ďábla-pokušitele) má v sobě tendenci budit v lidech zasuté vášně. Pod jeho všudypřítomným pohledem lidé přemýšlejí o zločinu. Přesto se však zločinci nestanou: starosta Nolč nespáchá vraždu, strážník Tlachač se nedopustí krádeže, bratři Dastychové se po létech potlačované nenávisti, která Kvisovým přičiněním vybuchne, smíří. Tam, kde Kvisův pohled sil rozvrat, se lidská pouta posléze upevňují, lidé se zlu nepoddávají, nestávají se jeho oběťmi, jako jimi byla Markétka a skladatel Klenka v Černém světle, ale zápasí s ním, nacházejí způsob, jak mu čelit. A když Kvis umírá — opouští Byteň opět v přízračné půlnoční kulise za psí láje — městečko se uklidňuje: „Byteň je čistá . . . jako loď, která vyplula z bouře," říká autor. Řád dobra je opět nastolen. Román o zlu tedy končí katarzí — katarzí, která scházela jak v Neviditelném a Té třetí, tak v Černém světle. V roce, kdy román vyšel (a byl to rok 1942, rok krutých represí po Heydrichově smrti), měla tato katarze mimořádnou cenu: byla jinotajným výrazem autorovy víry, že lidstvo nad zlem fašismu zvítězí.

Proměna, kterou prodělává v Té třetí, a zejména ve Svědkovi psychologický román, signalizuje návrat k objektivnímu vypravěči. Tento návrat patrně souvisí také s určitou alegoričností těchto románů. V případě Svědka vypravěč zachovává od postav značný odstup, výrazně dává najevo své hodnocení a chápe jejich osudy značně neúčastně; jsou pro něho figurkami na šachovnici či herci na scéně, zajímá ho výsledek partie, kterou rozehrává a jejíž řešení je nadřazeno řešení jejich osobních příběhů. Psychologický román tu už není jen sondou do individuální psychiky, nýbrž stává se obecně platným podobenstvím, obrací se znovu k širším, společenským problémům, byť formou jinotajnou. V takové situaci je návrat k objektivnímu vypravěči funkční a logický.

Po Svědkovi — a Svědkem připraven — píše Řezáč svůj vrcholný román tohoto období, Rozhraní (1944). Tento román v jednom svém plánu na Svědka přímo navazuje. Pokračuje v linii jeho úvah o herectví jako schopnosti modelovat lidské osudy, které vnuká Kvis Lídě Dastychové, rozhodující se opustit rodné město a stát se herečkou. Vilém Haba, jeden z protagonistů Rozhraní (druhým je Jindřich Aust, spisovatel románu o Vilému Habovi, Rozhraní tedy je románem o vzniku

románu), směřující k poznání, že „herec musí být víc člověkem než ti druzí, musí se sám v sobě narodit tolikrát, kolikrát se proměnil", jakoby pointuje spor, který vedla Lída s Kvisem, spor voyeurství s lidskou aktivitou. Haba — a s ním i Jindřich Aust — dospějí k přesvědčení, že se umělec musí podřídit zákonům lidské pospolitosti a angažovat se v něm, teprve pak může plně realizovat své dílo. Otázka dobra a zla se tak v Rozhraní posouvá z oblasti osobní morálky do oblasti vztahů sociálních. Pól zla je tu zároveň pólem samoty a netvořivosti, pól dobra pólem lidské družnosti a tvořivosti. Vývojová spirála se ocitá v novém bodě obratu: v jistém smyslu se tu vrací situace, v níž Olbracht psal na konci první světové války — po analytickém Žaláři nejtemnějším — román Podivné přátelství herce Jesenia. Také zde analýza jedince, jeho vnitřního ustrojení a jednání ústí do otázky po místě tohoto člověka mezi lidmi. Také zde po období, kdy převážil zájem o individuální psychologii, se psychologický žánr otvírá směrem k románu filozoficko-etickému.

Za války se k psychologické próze obrací řada mladých prozaiků. Nejvýznamnější z nich byl Miroslav Hanuš, který se ve svých románech soustředil na problémy rodinných a partnerských vztahů, na jejich proměny v moderní společnosti (Pavel a Gertruda, 1941). Hrdinové románů Méněcennost (1942) a Petr a Kristýna (1944) ve svém hledání životního smyslu narážejí na sociální bariéry a potýkají se se společenskými předsudky, usilují o vnitřní svobodu navzdory světu, v němž žijí. Ve vypjatých situacích (Hanuš se příznačně zajímá např. o polární výpravy — viz romány Bílá cesta mužů, 1943 a Setkání na pakku, 1950) zdůrazňuje význam vůle, mravní odpovědnosti i odvahy jednotlivce pro mravní zdraví lidstva.

Po roce 1945 a ještě silněji po roce 1948 psychologický román ze žánrového obzoru české prózy mizí. Vrací se znovu až v šedesátých, a zejména sedmdesátých letech, kdy se rozvíjí už v nových souvislostech, postihuje nové typy postav a nové konflikty.

Pro vývoj českého psychologického románu, který jsme sledovali od jeho zrození z románu ztracených iluzí přes analytickou epizodu po vrcholné období na přelomu let třicátých a čtyřicátých, je, jak jsme se pokusili ukázat, charakteristické, že až na výjimky zkoumá problémy jednotlivce v rámci jeho sociálních vztahů. Nenalezneme tu romány typově srovnatelné s vrcholnými díly Proustovými, Gidovými či Joyceovými, v nichž byl problém vnitřního života jedince nadřazen problému sociálnímu. V české literatuře existuje vlastně velmi málo „čistých" psychologických románů; příznačným rysem tohoto románového typu tu je právě jeho neustálá oscilace mezi žánrem psychologickým a sociálním.

POZNÁMKY

[1] Základní teoretickou prací věnovanou psychologické próze je studie L. Ginzburgové O psychologičeskoj proze, Leningrad 1977 (česky Psychologická próza, Praha 1982).

[2] K tomuto tématu viz stati D. Hodrové Román ztracených iluzí, Slavia 51, 1982, č. 2, a Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století, in: sb. Město v české kultuře 19. století, Praha 1983.

[3] Viz Z. Trochová, K problematice české prózy 90. let, Česká literatura 13, 1965, č. 6; D. Moldanová, Obraz ženského osudu a jeho proměny v tvorbě spisovatelek na přelomu století, Česká literatura 34, 1986, č. 5.

[4] Viz M. Otruba, Příspěvek k interpretaci Šrámkova prozaického díla, Česká literatura 8, 1960, č. 2; M. Pohorský, Dvě kapitoly o Šrámkově próze, Česká literatura 25, 1977, č. 2; D. Moldanová, „. . . nenatrháš z nebe hvězd", Česká literatura 25, 1977, č. 2.

[5] Na tuto kvalitu Šrámkova stylu výrazně upozornil např. K. Čapek ve své recenzi románu Tělo. Viz K. Čapek, O umění a kultuře I, Praha 1985, s. 104—110.

[6] Dopis Čapka-Choda B. Benešové ze dne 4. 7. 1918 svědčí o tom, že vedle titulu Bohéma uvažoval pro Vondrejce ještě o titulech Dekadenti, Trosečníci, Ze dna (viz D. Moldanová, Božena Benešová, Praha 1977, s. 271). O alternativním titulu Všivák k Vilému Rozkočovi se zmiňuje v Autorových poznámkách k této knize: „Čeho autor této knihy na jejím sklonku nejvíce želí, toť, že mu teprve teď napadlo, že měl dáti svému románu název Všivák."

[7] K těmto problémům viz D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, Česká literatura 35, 1985, č. 3.

[8] F. X. Šalda, Poslední K. M. Čapek-Chod, Kritické projevy 12, s. 263—269; týž: Kritické příspěvky k poznání K. M. Čapka-Choda, Kritické projevy 13, s. 107 až 116.

[9] Karel Čapek, Past Šrámkova a past kritiků, Přítomnost 10, 1933, č. 8, 222, s. 119 až 123.

[10] O historickém kontextu Olbrachtova románu Podivné přátelství herce Jesenia, viz doslov L. Lantové k 11. vydání (Spisy Ivana Olbrachta, sv. 4, Praha 1982, s. 253—272).

[11] Viz Čapkův doslov k románu Obyčejný život, jímž trojici románů spojuje ve volnou trilogii, směřující ve třech stupních k poznání lidského života. K. Čapek, Hordubal, Povětroň, Obyčejný život, Spisy Karla Čapka, sv. 8, Praha 1985, s. 397—400.

[12] Havlíček byl zásahem nakladatele značně rozhořčen a román sám charakterizoval jako část cyklu z maloměstského prostředí, jehož souhrnný titul zněl Ulrychovsko. To svědčí o tom, že základní pro něj byla rovina románu sociálního.

[13] V monografii Jaroslav Havlíček (Praha 1973) cituje J. Rumler Havlíčkovy rukopisné poznámky k Neviditelnému, v nichž uvažuje nad Švajcarovou postavou: „Vytvořit člověka jednoznačně zlého, to je příliš snadný úkol. Vlastně by to bylo nelidské. Švajcar musí mít v základě pravdu. Musil být práv vůči svému okolí. A jediná figura, která mu byla roveň, musila být zlomena jeho přičiněním — tak si to žádá spravedlnost. A tatáž spravedlnost si žádá, aby viník neušel trestu... Kdyby měl Švajcar zvítězit, byl by koncem románu ďábelský škleb. Škleb nebyl v programu, poněvadž není lidský. Lidské je utrpení. Petr Švajcar se musel trápit."

[14] Viz anketa Nejzajímavější knihy roku 1940, Lidové noviny 48, 1940, č. 612, příloha s. 1—14.

[15] Charakteristické jsou z tohoto hlediska už názvy recenzí: Román ztraceného života (B. Jedlička, Lidové noviny 48, 1940, č. 417); Román červivého člověka (F. Götz, Národní listy 30. 6. 1940, č. 217); Řezáčův Smerďakov (Bohumil Mühlstein, Naše zprávy 2, 1940, č. 70); Psychologický román zla (J. Pilař, Venkov 35, 1940, č. 173).

[16] F. Götz, Román červivého člověka, Národní listy 30. 6. 1940. Knižně in: Literatura mezi dvěma válkami, Praha 1985, s. 202n.

[17] B. Benešová, Větrná setba, Panorama 13, 1935, č. 1.

Baladická próza

Máme-li v této kapitole postihnout specifičnost určitého typu české prózy dvacátých a třicátých let, kterou čtenářsky pociťujeme jako baladickou, nemůžeme než uvažovat o ní v souvislosti s žánrem balady, který se ovšem zrodil, vyvíjel a modifikoval jako žánr básnický. Z takové juxtapozice vyplývá pak základní druhová odlišnost obou útvarů a z ní plynoucí rozdíly v příznakovosti některých složek jejich struktury i užitých postupů. Právě strukturní odlišnost nedovoluje v rámci literárněvědného pojmosloví kodifikovat termíny jako prozaická balada nebo balada prózou a vytvářet tím povědomí jakéhosi prozaického ekvivalentu jedné z tradičních forem veršové epiky (uvedených termínů se dá užít snad jen v přeneseném, přibližném nebo relativním významu). Stejně tak by bylo mylné považovat prózy, které se svým titulem nebo podtitulem přihlásily k baladické tradici, za jednu z vývojových linií baladického žánru, za jednu z jeho modifikací. Při výkladu žánrových dilatací mezi baladou a prózou, tj. při výkladu stěhování určitých příznakových rysů jednoho žánru a druhu do jiných žánrů a druhů, můžeme vlastně vycházet jen z nesporného faktu působení značně rozvinuté a otevřené baladické tradice na některé z vývojových tendencí prozaické tvorby jako takové. Tento vliv se přitom projevoval rozdílnou měrou i různými způsoby a zasahoval různé složky povídek, novel, vzácněji románů — od dílčího motivu přes emocionální zabarvení atmosféry, typ hrdiny až k výstavbě konfliktu, a tudíž i syžetu — a současně se podřizoval jak směrovým poetikám, tak ideovým záměrům a celkové koncepci díla. Žánr balady se tedy v beletrii může projevit pouze jako dílčí aspekt (baladičnost), vyplývající z příznakovosti některých rysů díla, jako důsledek záměrné stylizace, která se odvolává na žánrové povědomí balady a může být uplatněna i tam, kde dominuje