
veřejný prostor a fiktivní světy v románu na přelomu století

Růžena Grebeníčková

Fascinace, která pro generační vrstevníky vycházela z titulní postavy prvního Dykova studentského románu, přestože byl přijat negativně, kritizován jako roztráštěný, formálně neucelený a nezvládnutý - nezdařený,¹⁾ je dobře doložena u F.X. Šaldy: bude se k Hackenschmidovi při každé další příležitosti, a dokonce i po Dykově smrti,²⁾ nápadně vracet. Konec Hackenschmidův s útokem na humanitní filozofii, rozuměj realismus Času, Masarykův realismus - přímo k Masarykovi se vztahuje samostatná vložka o vyběrači kosů³⁾ -, a rok poté vydaný Prosinec (teprve ten se obrací zpátky k pražským národnostním bouřím po pádu Baderova vlády roku 1897, dějově tedy předchází knihu první) jsou u Šaldy připomenuty ihned, jakmile přejde řeč na český román přelomu století a také jakmile má být Dyk charakterizován: jako typický romantik, opožděný romantik, novoromantik v literárněhistorickém zařazení, pro nějž je sen stravou života.⁴⁾ Tam, kde sen dojde, tam se, triviálně řečeno, umírá na realitu.

Hned v roce 1913, když píše o Zmoudření Dona Quijota,⁵⁾ uvidí Šalda znovu téma Hackenschmidovo v hlavních antagonistech dramatu a v Quijotově lékaři Samsonu Carrascovi, koženém racionalistovi, potlačujícím fantazii, straníku zdravého posuzování věcí a exaktního uvažování i ve sféře vyhrazené životu, odhalí jen další přestrojení Hackenschmidova protichůdce Dr. Hilaria.

A přesto je pozdější článek jedním momentem důležitý: nesouvisle a jakoby ne plně kontrolovaně naznačuje pojednou pochybnost takovýcht schémat, jejich malou cenu. Šaldovi unikne otazník k položce, s níž se jinak na těchto stránkách zachází jako s bezvýhradně jednoznačnou. Do jaké míry může ještě platit přímočaré postavení snu a skutečnosti v článku hlásané - skutečnost stravuje sen atp. - a jakou váhu může mít rozvíjení myšlenky, že u Dyka jde o souboj mezi snem, jednou zastoupeným bohémským nadčlověkem (Hackenschmid!) a podruhé rytířským maniakem ušlechtilosti, a mezi skutečností představovanou podvkráté "doktrínářem ochuzené a odmocněné reality", když právě ta se jako labilní ocitá

v sázce. V recenzi bude náhle zmíněna problematičnost toho, co je skutečné - nebo co je subjektem za ně dosazováno -, a to od okamžiku, kdy padne zmínka o autoru *Analyse der Empfindungen*. Je vložena do řeči o rozkladu osobnostního Já, podaného v kdysi oblíbeném vedení vývojových linií skrze století, tak jak se ještě i dnes občas ve staromilsky založených výkladech nebo literárněvědných výletech pletoucích si obor s žurnalismem objevují, od Cervantesa přes Flauberta - Gaultierův bovarismus, život podle knih, v sebeklamu a rozčarování z iluzí - k impresionismu v interpretaci H. Bahra. Jména Mach, Bahr, postavená vedle sebe, mají jedinou možnou výpovědní hodnotu: jsou směrodatná k nahlédnutí, že Dykovi se takřka podvědomě hledá sousedství nikoliv v oněch citovaných pokleslých dvojicích fin de siècle "sen a skutečnost", "umění a život" - jak příznačně tu mluví už D'Annunziovo *Il bisogno di sogno* -, nýbrž přesnější, středoevropské, vyznačené daty: 1902 chandosovské ztráty soudržnosti, jednoty žitého, nemožnosti uzříti ještě souvislosti ve skutečnosti, která doléhá na jejího ručitele, až k onomu zpochybnění já, jak je dáno v literárním výkonu Strindbergově, v jeho pozdních Moderních povídkách (1906).

To je ovšem posun perspektivy: dovoluje začít se čtením obou Dykových románů - a zdá se, že i dalšího prozaického a dramatického díla - v určitějším vymezení a současně také rozbít sádrový krunýř z falešných krycích formulí, jak je dobová kritika rozvrhovala a do nichž česká literární historie stále ještě tuto produkci svírá ve víře, že vlastní významy dodávají k tvorbě obstarožné dobové floskule à la rozpor mezi ideálem a skutečností (jedině z tohoto historického okamžiku jej dostal dodatečně do vínku Mácha jako základní rozpor romantismu!) nebo případně "tragické konflikty mezi snem a skutečností, uměním a životem", ačkoliv měly snad být takovéto pojmové nástroje už dávno odloženy a vlastní schémata literatury přelomu století vysvětlena.

Pavel Trost píše, že fascinuje to, co je nesrozumitelné nebo jen napolo srozumitelné, co je tedy více nebo méně záhadné, což není věc neslýchaná, nýbrž spíše všední. Původcem fascinace bývá však i nedorozumění. Kritik vyložil postavu Hackenschmidovu jasně a beze zbytku, vycházel přitom z premis vzpírajících se vnitřnímu uspořádání románového textu, figura zůstává pak ve skutečnosti jeho interpretací nepokryta, přesahuje ji, uniká mu a má nad ním proto nadále svou moc.

Prvním omylem bylo posuzovat Konec Hackenschmidův románovými vzory 19. století, měřítkem balzacovských a flaubertovských, případně i ruských románových typů. K. Krejčí ve třicátých letech zužuje srovnávací plochu na určitější historické období: sleduje Dyka v rámci evropských ohlasů na Bourgetova Žáka, soudí, že Hackenschmid je jedním z dobových produktů jeho vlivu, uvádí polské a ruské příklady, které, podobně jako reagu-

je tento český studentský román na demonstrace z roku 1897, odpovídá jí v prvním desetiletí na revoluci 1905 - rozčarováním a depresí. I v těchto románech i u Dyka představují postavy dobový typ člověka unaveného životními stereotypy a toužícího po velikém okamžiku naplnění.⁶⁾ Je-li podle Krejčího Dykův román kusem národního života českého - i české politiky v historické chvíli, českých snů -, je nicméně také neoddělitelný od celkového klimatu evropského. V tomto smyslu je však třeba tento generační román vidět. Problém je v jeho klasifikaci.

Konec Hackenschmidův je už psán po přelomu, po kritickém bodě naturalismu, změně, kterou v románovém žánru dobře zaznamenal Huysmans, když se snažil postihnout odklon v jeho konstrukci. A sice analogií vedenou s architecture de fer, se stavbami obnažujícími železné podpěry a nosníky, na rozdíl od "celostného, masivního zdiva" románu předešlého.⁷⁾

Konstruktivní změny spojené s uvedením nového stavebního materiálu znamenají modifikace složek útvaru, tedy i románové postavy. Přinejmenším dochází k odvratu od dušezpytného pojetí jedince, psychologických, tj. kauzálních výkladů jeho jednání, tak jak to odpovídá právě se ohlašujícímu antipsychologismu, nové orientaci v myšlení nového století u Husserla. Šalda v recenzi konce Hackenschmidova nepřímou zvýrazňuje souvislosti normy, kterou přikládá na románového hrdinu (Dykova románová odrůda se s ní míjí), s prostorem děje. Také k němu přistupuje s nárokem, jako by se jednalo o souladný rámec hrdinova duševního života, neproblematizovaný prostor jeho chování. Představa o hrdinově autonomii a důvěra v ni jsou tak veliké, že Šalda uvádí příklad protagonistů Flaubertovy Citové výchovy, nedotčených, na rozdíl od Dykova zpolitizovaného románu, událostmi roku 1848. ("Čím jest mu tam politika? Čím ... revoluce roku osmačtyřicátého? Nemnohem víc než pitoreskní kulisy intimních dějů, vnitřních dramát srdce! Tomu říkám: distance! Noblesse distance..."⁸⁾). Plédování pro svébytnost románové postavy probíhá v době, kdy ambiente, chvějivost a atmosféricnost prostředí včetně jeho časovosti, vstupuje do románového děje jako primus faktor, v impresionistické próze dokonce jako činitel rozpouštějící kontury figur, často však i jako intervent hrozivý, ba hrůzný: snad nejlépe ilustruje tuto proměnu románového prostoru, vytvářeného již nikoliv staticky, danými opěrnými body, nýbrž rodícího se na průsečíku vzájemných vztahů mezi lidskými protagonisty, z jejich relací těžko kontrolovatelných rozumem, často z neviditelného napětí jejich tělesnosti, utajeného, na povrchu neviditelného střetnutí, Strindbergova tajuplná historická povídka Čandala, reakce na stav Nietzsche postižený jako doba masové společnosti a masové kultury. Je tedy v dílech od konce století (zde je zastupuje odkaz k mnohonásobně modernímu Strindbergovi) neproblematický dějový prostor románu, v němž se hrdina samozřejmě pohybuje nebo dokon-

ce v jehož středu stojí, zřetelně destruován. Nefiguruje tu už jako daný společný prostor, v němž nabývají akce a konání postavy jednoznačný význam. Šalda dvakrát kritizuje jako umělecký nedostatek Dykova díla to, že postavy příliš mluví, zavádějí neustále řeči na různá aktuální témata a vnášejí do epického žánru nicotné povídání, ba dokonce hospodský tlach. To vše činí z Dykova románu "trochu obšírný traktát, politicko-literární causerii". Nevycházejí však podobné výtky ze zmíněné představy nezpochybněné, jednotné, obecné životní sféry, kterou velký román tohoto období právě rozrušuje? Různými způsoby: už tím, jak je reflektován její rozpad a parcelování na dílčí světy. A vztahuje se pak kritika i na romanopisce, kteří budou nadále rozšiřovat v svém díle "obšírný esejismus", dlouhé causerie (Musil) nebo přímo tematizovat hospodský tlach (Hašek)? Šaldova kritika vede tedy spolehlivě k osvětlení toho, že prostor děje není dán (tj., že hrdina se v něm jen ocitá, že je v souladu s jeho duší atd.), že je naopak prostorem komunikativního chování.⁹⁾ Vzniká "mezi" postavami, to jest i výměnou názorů, je v Husserlově smyslu věcí intersubjektivita, je prostorem řeči - dialogismu v pozdějším podání Buberově, vytváří se z onoho "mezi" ve vztahu "já" a "ty", onoho "mezi", jež je řečí.

Může být proto Šaldova druhá základní výtka, že román předvádí příliš mnoho konverzace - Hackenschmid "tlachá o všem možném neustále a vykramaňuje po hospodách své nejintimnější myšlenky"¹⁰⁾ - vzata pozitivně jako pokyn k tomu, aby byla Konci Hackenschmidovu hledána jeho příbuznost s dobovou románovou odrůdou, rovněž antipsychologickou, založenou na soustavě mluvení, výměně názorů, debat nebo hovorů v specifikovaném - např. bohémako-literátském, studentském, vybraně společenském, ale také prostě hospodském prostředí. Obdobně jako v románě budovaném na vnitřním monologu (Dujardin, Schnitzler) jsou zde materiálem, jímž se navozuje obraz předmětné situace, vlastně samy řeči postav: ukazuje se tak současně moc takovýchto řečí zasahovat do obecného prostoru, vytvářet v něm klamavé, ba falešné významy, neboli šířit pomluvy a produkovat fámy, dávat do oběhu problematické stereotypy o jednotlivých účastnících jednoho společného dějiště a dokonce prosazovat v něm fiktivní kreace jako stále nově aktualizované verze nad danou skutečností. Ba svým způsobem je právě tato zkušenost, jakmile bylo nazřeno, že nepředstavuje nic stabilního, ale spíše labilního, ustavičně přelévavého, předmětem hledání, míjení, úniků a nenalézání. Patří-li právě k těmto novým výkonům románu ona permanentní nerozhodnost - jak hrdinů tak romanciérova - o tom, kterak ve skutečnosti události probíhaly (nemožnost dobrat se pravé povahy chování a jednání protihráčů, nejistota, do níž je postava sama vržena měnícími se verzemi toho, co se prostě stalo, tak příznačně v románě H. Jamese vyjadřovaná samotnou technikou point

of view), je útvar postupující s metodou konverzace, řečí, tlachu jedním z konstruktivně formových řešení pro moderní románový žánr, který by měl v skladbě a relacích toho, co je žito, a bylo by možno říci i v novém artikulování věci, odpovídat emočnímu klimatu nastupujícího století. K jeho vyjádření se právě román stává nejpříhodnějším místem. Po zastavuje-li se Šalda tedy kriticky nad přemírou řečí, tlachu u Dyka, považuje-li je za romanopiscovu prohru, upozorňuje jenom na jeden z nových stavebních materiálů dobového epického výtvaru a nechtěně přiřazuje také Konec Hackenschmidův k románovému útvaru, pracujícímu s konverzací postav. Jeho vzor zde nabízí opět Strindberg - má-li být odhlédnuto od románů Theodora Fontana, které cele vtahují do výpravného pole rozhovory včetně umění a jemností konverzace v příslušném vilémovském berlínském společenském prostředí - a to v Červených a Gotických pokojích, hlavně však v Černých vlajkách, posledním autorově románu tohoto typu.

Jakmile bylo zařazení obou Dykových studentských románů provedeno, automaticky odpadá zvláštní svůdnost českého nietzschovského hrdiny, jenž stojí "mimo dobro a zlo", postavy cynika, "dandyho", smíška, muže mnoha schopností a základní neschopnosti užít jich - Hackenschmid je prostě jedním z Čertova kopyta a ač mu přísluší podobně jako v Prosinci Kopulentovi hlavní role, účastní se přece jen skupinové existence. V jejím rámci tvoří antagonismus s Hilariem jednu z konfliktních variant životního kréda, nikoliv osu románu. Rozpaky kritiků a interpretů nad vyvrcholením rivality, jímž je jakýsi acte gratuit, navzdory vší přípravě nečekané a vlastně nemotivované zavraždění soupeře dříve než se Hackenschmid sám odhodlá k tomu, co tak dlouho odkládal, skoncovat se životem, měly své oprávnění - vždyť tento dějový závěr vskutku je absurdní. Ve snaze dát mu přijatelné vysvětlení, vyvozoval Krejčí napětí mezi oběma postavami literární odvozeností, jako polaritu vzniklou tím, že Dyk rozdělil jednoho Bourgetova hrdinu, Roberta Gresloua, na dva. Hackenschmid zabíjí jen svého dvojníka, své druhé já, a tím rozhodne i o vlastní záhubě. Je takový výklad korekcí Šaldy, jenž přecenil roli dvojice pro román, hledal jeho syžet v střetnutí protihráčů? Spekulace s dvojnictvím jsou u Dyka nemístné. Hackenschmidův odpor k Hilariovi je osobní antipatií člověka, vystavovaného zmatkům, touhám, nejistotám a úzkosti, k muži, jenž nikdy neztrácí svou rovnováhu, postupuje promyšleně podle předsevzetí, bez vášní a emocí, k svému cíli - k úspěchu. Navíc je odporem člověka marnotratného (má z čeho rozdávat), volného (nemusí se starat o to, jak každé jeho gesto působí) k muži budujícímu si obezřele své images - pro sebe i pro druhé, pro veřejnost, v souladu s důvěrou v pevný obraz skutečnosti jako soukolí do sebe zapadajících účelů a pohledávek - s vírou v pozitivní, logocentrický svět,

univerzalismus vědy - "humanitu jako taktiku utilitaristickými důvody diktovanou". Představuje postava Hilariova příklad toho, co se nazývá postoj praktický - na rozdíl od nepraktického a snad i estetického chování jiných členů Čertova kopyta? Rozhodně je to on, kdo má svou vidinu fungujícího světa - svůj sen. V tom snu tkví i jeho síla - síla "prázdnoty a domnělé pevnosti" ("nebyla to jen maska hroutícího se člověka?" ptá se ještě roku 1917 autor¹¹⁾) -, neboť se jedná především o to, přesvědčovat s tímto snem a o tom snu - a lze říci, že do velké míry přesvědčovat o sobě, neboť je to hlavně sen o sobě samém - všechny, kdo nejsou docela odolní vůči klamům společného prostoru, snadno se dají infikovat cizí pravdou, a hlavně, trpí také slabostí k všemoci úspěchu. Skrze ni se ozývá i u Dyka známá a charakteristická nechuť k prosazování, k vystupování v roli, ke všemu, co není kryto, k levným imitacím vzácných materiálů, k fasádám na Okružní třídě, neboli postoje, jež patří k duchu kulturního, myšlenkového a emočního prostředí středoevropského, spojeného v románové literatuře dnes s heslem Vídně (moment, jenž byl úvodem signalizován a jenž je, na rozdíl od pražské německé literatury, vlastní dobovému kulturnímu milieu českému). Jako by v tomto konzervativním světě vládl odstup a byla v něm zakotvena vyšší moudrost: to, že něco jako takové funguje, nevypovídá ještě nic o samotné povaze skutečnosti ani nepotvrzuje, že její odhad byl správný. Skrze postavu Hilariovu lze však též zahlédnout, že střízlivé a rozumářské dbání reality, jak postavu ještě chápe Šalda, je také jen druhem onoho "als ob", které uvádí na dobovou scénu Vaihingerova filozofie.¹²⁾ Právě toto krédo lze v moderním termínu chvíle charakterizovat jako fikci. Realismus Hilariov - realismus české politické scény - se vlastně živí snem. Na rozdíl od výslovných a početných zastavení o působení snu, jak jsou rozsety v obou Dykových románech, zůstává pro náhled na fiktivní povahu projektů rozvrhovaných do obecného prostoru (zdánlivě věci osvětlujícího a de facto nepřehledného a neprůhledného) směrodatnou jen realistická fikce Hilariova. Jeho postava dovoluje - oproti rozplývavým stavům ostatních členů Čertova kopyta, mimochodem podávaným jako: "... sáhl si na rozpálené čelo; je to vše pravda? Nešálí ho hanebný sen? - Hleděl v oči mimojdoucích..." -, přispět k nové definici snu v soustavě měšťanské kultury a na přelomu století: má v ní své účelové určení jako účelová neúčelnost. Sen ve významu vidiny, toho, co se vymezuje vůči skutečnosti negativně - co není skutečnost -, může být v tomto pojetí chápán nicméně i jako představa, která pouze, dosud, zatím není skutečností, to jest, nebyla v ni uvedena (nikoliv ovšem uvedena v život akcí, jak jí rozumělo staré pojetí vita activa, nýbrž v tomto klamném, klamavém společném prostoru onou tvořivou činností, kterou fin de siècle tak vyzvedá a jež je podle Nietzscheho vlastností

všeho organického, tvořivou ve smyslu vymýšlet, falšovat - fälschen, zbájit¹³⁾). Je tedy i krédo Hilariovo jedním druhem regulativní fikce, jež slouží k orientaci uvnitř reality.

Konec Hackenschmidův vnášel do české románové literatury své doby jisté novoty, které nebylo snadné hned rozpoznat. Jeho "neucelelost", vzata jako moment formálně stavební, byla zaměřena k vyjádření roztržtění samotného místa komunikativního chování, problematičnosti obecného prostoru. Nikoliv dvojnictví nebo srážka dvou antagonistů byla námětem románu, nýbrž plurálnost: skutečnost sama se podává po každé zachycena v jiném mapování. Znamená to, že je různě vyprávěná, zfalšovaná? Hodnotové stupnice, s jakou postavy, věci, děje, události a své protihráče vidí a soudí, nejsou prostě jednotné. A postavy zde stojí každá se svým vlastním "omylem". Romantický panslavismus starého Kopulenta je v románě už bezvýznamný a deník, který si vede gymnasta Týc, zaznamenává sérii nedorozumění: patří k nim patrně i studentův obdiv k doktoru Hilariovi, z pohledu deníku autority, jež dává mladému člověku životní vzor. Patnáctá kapitola první části sleduje rozhovor Tusara s dělníky roztloukajícími na silnici kámen, socialistické krédo intelektuála se tu představuje jako zbytečný spolkový luxus vis à vis sedřeným a jinak myslícím, cítícím, žijícím ubožákům, konfrontace je neblahá pro obě strany. Šalda uvádí celý výjev in extenso ještě roku 1931 na doklad toho, jak cynicky "Dyk kreslí lidi" a uvažuje o spisovatelově malosti.¹⁴⁾ Scéna v románě však zpochybňuje představu o jednotném a jednoznačném společném prostoru. Hodnoty samy nejsou dané, jsou věci konvence, při setkání na sebe narážejí regulativní fikce jiné proveniencce - jejich působení je efemérní a i na jednom místě se míjejí: jako takové nic neznamenají.

V roce 1917 se Dyk vrací také k Prosinci a ptá se, zda napsal knihu spíše jako historik než jako romanopisec. Autorské otázky nad dílem ex post nejsou relevantní. Prosinec je román moderní i tím, že se neuchyluje od průběhu historických událostí, národnostních bouří z roku 1897. Je to ovšem zvláštní druh akribie, s jakou se děje, v nichž rozhodovala ulice (vyjádření, která Dyk ani tam, kde jde o drancování obchodů, rozbíjení oken, projevy antisemitismu, nemá za pejorativní¹⁵⁾), podávají: vše, co se v pokleslém a přece v dané chvíli jedině autentickém veřejném prostoru, na pražské dlažbě, odehrává, je snímáno z personální perspektivy, rozuměj z perspektivy románové postavy. Takto je však přímo ad oculos demonstrováno to, co lze nazvat nepřehledností moderní dějové scény: je sledována krok za krokem účastníkem i divákem - mladým Kopulentem - a v okamžicích, kdy je sám cele vtahován do víru věcí na jednom místě před Karolinem, na Příkopech nebo na Vinohradech, k němu docházejí zprávy o tom, co zatím probíhá na jiném městském konci

v podobě vágní fámy. Co znamená nepřehlednost? Že se děje mezi sebou nespojují. Nejde je už navázat na jednu vypravěčskou nit. Mění se vidění věcí, jako v Konci Hackenschmidově, kde je děj roztržtěn do řady fiktivních světů, tentokrát podle toho, jak se postava, skrze jejíž prožitky - nebo lépe - její tělesnou prezenci na místě se jednotlivé úseky událostí zabírají, pohybuje uprostřed těchto událostí. Sama dějová materie je takového druhu, že se nepoddává sumarizování. Platnost této osobní tělesné perspektivy je omezena na to, co právě probíhá. Může se historie - a spolu s ní vlastně i příběh - obejít bez shrnování? Nejenže je skutečnost sama podávána skrze dráždící, klamuplnou blízkost, ve středu zvířených proměn a obrátů na Václavském náměstí nebo v přilehlých ulicích, důležitá je - metaforicky řečeno - i sama časová blízkost, to jest čirá prezence, v níž dění postupuje: vyprávění směřuje k mimování žitého času. V románě na přelomu století se přechází k personálnímu vyprávění, neboť ono udržuje nejistotu o tom, "jak to vlastně bylo" - děje se přímo nepojmenovávají, je na čtenáři, aby v tomto pointilismu uviděl dějové kontury a hodnotil anebo také aby se ujistil, že události a chování postav, jejich skutky nebo konání, záměry a cíle, které ony sledují, zůstávají neprůhledné, nepostižitelné v jediném záběru, že lidské bytosti a lidské pohnutky jsou všechno jen ne stereotypy, pod něž jsou druhými zařazovány, že lidé prostě nejsou charaktery a definitivnímu posouzení unikají. Ale v Prosinci jde o něco jiného: proteovské tu nejsou stavy románových postav, ony samy, prostor "mezi" nimi, nýbrž unikající, měnlivé, nezachytitelné je veřejné dějiště, materie, jež je vyplňuje a z níž se mají skládat děje, jinak řečeno, to, co je na očích všem.

Zatímco fiktivní - románové - postavy prožívají u Dyka věrně a přesně to, co pozorovatel a účastník skutečných prosincových dějů v jakémsi sledu záběrů zaznamenával (kniha může být v tomto smyslu použita a kriticky vyhodnocena jako historické svědectví), skládají paradoxně ony naturální, faktické momentky prudce se vyvíjejících a měnlivých situací v rámu volných městských prostranství, ulic a náměstí, zaplněných davem chtivým akce, naráz neskutečné, snové obrazy.¹⁶⁾ Dyk nabízí v Prosinci první autentický zážitek masy v českém románě: Sen nahradil svou fikcí skutek, říká úvodní verš básně, předsunuté před prozaický text, psané roku 1903, kdy samo slovo fikce bylo ještě módní a kdy relikty dekadentní nálady i lexikum dekadentní poezie se zvláště mísí s úsečnou rekapitulací nezdařeného politického vystoupení. Co říká báseň? Něco jiného než soudí Dyk, když se v roce 1917 ještě jednou vrací k prosincové ulici, přirovnává ji k vodnímu živlu, proměnlivému proudu, mluví o jejích mohutných vlnách atp., a hlavně když mu nyní z odstupu připomínají pražské události revoluční Paříž z románu Hugova.¹⁷⁾

Báseň - a bylo by třeba doložit, že i román - má však daleko k známým výjevům a stylizacím z revolucí první poloviny 19. století, je nacpak přiměřená "duši davu", jak ji tematizuje fin de siècle a nečekaně odhaluje i afinitu poloh na pohled a v obecném mínění disparátních. V tom, jak sbližuje typicky dekadentní nálady a vše, s čím dekadence přichází (to znamená s nahrazováním přírody - dané a stvořené - výtvo-rem, produktem ryze umělým), na jedné straně a na druhé straně onou ne-přirozenou proměnou civilizačně kulturního fenoménu, městského pro-stranství, agory, volného fóra, v němž nad významy vládnu logos, na onirický, nepřehledný a nezachytitelný prostor. Jedinec je uprostřed lidí ději ulice obluzován, strhován a unášen, sám sobě se ztrácí, pod-léhá přímo tělesně hustotě množství, gestice diktované proudem davů. Ozývají se náhlé instinkty překryté vrstvami - různě tenkými - kultury, vzápětí hnutí, jež jsou imitativním projevem odpadu nebo zkaženosti kultury, její nedostatečnosti a hubí to, co se považuje za přirozené cítění. V zabírání jednoho dějiště románu, které se neustále přeskupuje, neboť je do něho integrována tělesnost a pohyblivost samotné masy, je Dyk na dosah unanimumu, splývání jednotlivce s duší místa, zaplně-ného davem.

Sen ulice má svůj protějšek ve dvou kapitolách, v nichž postupu-jí krok za krokem Kopulentovy zážitky při představení Libuše v Národním divadle za těchto vzbouřených dnů (osmá a devátá kapitola druhé části se ocitají v jakémsi zlatém řezu románu). Strízlivost, která se Kopulen-ta zmocňuje od chvíle, kdy hovoří s Dr. Říhou ve foyer a kdy s nechutí vyslechne jeho věcné hodnocení českých šancí v nastalé situaci, přes kriticko-skeptický komentář děje na jevišti až do chvíle, kdy propuká nadšení v publiku na závěr představení, zvláště disonuje s pocity, jí-majícími téhož hrdinu na pražské ulici. Jako by ho prostor divadla ne-prodyšně odděloval od všeho, co se děje "ve světě", venku. Kopulent, ny-ní chladný pozorovatel, hledí s údivem na jednotlivce demonstrujícího obecenstva. "Podivná touha rozpitvat své city posedla ho." "Zdatný to-várník", "Elegantní dáma", "Vyžilý dandy", "Profesor", "Úředník", "Vla-satý genius",¹⁸⁾ každý z nich je v jeho očích uzavřen do vlastního snu, jsou to sny o postupu, vyznamenání, dokonce i řádu, úspěchu, zábavě atp. I když zůstává on sám tímto snovým světem, který je protějškem snu uli-ce, nedotčen, rozpoznává, že také zde je v činnosti jedna kolektivní du-še: všichni jsou zasaženi jedním nábojem pod jedním obalem, přestože jsou v tom malém společném světě vystaveni podivné nevidomosti a v ní strhování jenom k své touze. Vize Kopulentova napovídá příští pouť zá-stupců různých ctihodných povolání do propasti pod horou Koppel: jdou ale slepě za svůdcovskou píšťalou, protože jsou uzavřeni do vlastního snu. Není vskutku na tomto místě románu in nuce náčrt, kterému bude dána

později jeho podoba v Krysaři? Zážitek z Národního divadla prosincových dnů má ráz epifanie.

Postavením světa ulice a světa divadla proti sobě, v obojím případě prostranství a prostoru vytvářených nejen prostorovými určeními, nýbrž i přítomnou masou, unanimitickou látkou, se především však Dyk přiblížil vymezení zvláštní fiktivnosti, produkované v obou dějištích: podrobuje si mysl masy a mizí nazítří, poté co se ulice vytlidní a v městě je znovu zjednan pořádek a poté, co vliv hudby a obecného nadšení po představení zmizí. A nikdo si již více nedokáže představit, že mohl být tak zaslepený. V druhé kapitole čtvrté části románu potkávají Hackenschmid a Kopulent na začátku Mezibranské ulice posluchače filozofie Sommra, kterého se události nijak nedotkly. Vidí, že se vytloukají okna, ale nemá potuchy, co to má znamenat. "Pravda, je živěji na ulicích," odpovídá na zaraženou otázku Kopulentovu. Dělá seminárku, nemá "kdy se starat o svět". Pro postižení fiktivního rázu skutečnostního mapování, uprostřed kterého se moderní člověk v obecném, společném světě ocitá, moderních politických dějinách zvláště, má výjev téměř revelační ráz. Zde je Dyk v románě nietzscheovský. To, co má člověk za skutečnost samu, je pouze lidským výtvoem, výkladem, který si do ní vkládá: čte v ní za pomoci dodané abecedy, hledá v ní významy, doručené mu odjinud. V úvodu své knihy definuje Vaihinger fikce jako psychické výtvoery: fiktivní činnost je výrazem základních psychických sil. Ještě jednou se objevuje váha onoho "mezi", lidské řeči pro sám prostor komunikativního chování.

Postava Sommrova, který se v Prosinci na chvíli mihne, dosvědčuje znovu, jakou roli hraje v obou studentských románech zážitek masového světa. Ukazuje však také, že zkušenost, vyjádřená v románech, je znovu uchopena v Krysaři a do něho zabudována. Ve výstupu se Sommrem lze zjistit zárodek postavy Seppa Jörgena. V novele se z něho stává sama prostoduchost,¹⁹⁾ k níž svět, rozuměj fikce, nedoléhají, je tedy svodů duševních výtvoerů, "psychických výtvoerů", ušetřen. Pomalost v chápání může představovat posléze jen jistý modus chápavosti, který se ukazuje být výhodou, ba předností. Kupodivu nás však kapitoly onoho vegetativního způsobu života, jak je tráví Jörgen na loďce u řeky, vrací současně k otázce z úvodu těchto poznámek, k stylové charakteristice Dykové. Přinejmenším tyto pasáže z Krysaře měly být vysvětleny, když se i dnes považuje toto dílo, o němž se stále mluví jako o básnické próze, hodně bezmyšlenkovitě za novoromantické. Uvažuje-li se už také v české literatuře o secesi, jsou tyto kapitoly s řekou, jež převádějí tak čistě líčení vodní scénérie, vodních vlnek na charakteristickou plošnost a typický vegetativní ornament, její vzornou ukázkou. V Krysaři je tak postižitelný přechod od secesního slovesného způsobu k expresionismu.

Směr, protestující proti naturalismu, k dualitě psychologie proti foto-
 grafování vnějšího světa ("Die Welt ist da, es wäre sinnlos sie wieder-
 holen"), pracuje s vizí pravdy ("schauen", nikoliv "sehen"), povytce
 s fiktivním světem. Hledá-li se dnes expresionismus v české próze čas-
 to na místech zcela neprůkazných, je zajímavé, že zůstala bez povšimnu-
 tí při těchto snahách novela Dykova. Příznačně expresionistické je o-
 značovat postavy prostě jako syn, matka, otec, nebo povoláním (poklad-
 ník z Kaiserova Od rána až do půlnoci atd.). To je také důvod, proč
 krysař "nemá jméno". Přesah k expresionismu vystihl geniálně E.F. Bu-
 rian ve své dramatizaci. Expresionistické vedení dialogu spočívá jed-
 nak na řeči krajně exaltované, jednak na tzv. aneinandervorbeigehen:
 vzájemné se míjení mluvících, jinak řečeno, jde v expresionistickém
 dramatu u dialogu o systém monologů. V rámci této poetiky převáděl Bu-
 rian Dykovu prózu se silně stylizovanými větami a dikcí do jevištních
 dialogů. Jedině v tomto smyslu lze doplnit Mukařovského příklad Buria-
 nova postupu při dramatizaci Krysaře ve Dvou studiích o dialogu.

- 1) K. Krejčí shrnuje kritiky konce Hackenschmidova v studii Bourgetův
 "Žák" a Hackenschmid. Lumír 62, 1936, s. 3-4 (přetištěno v Týž, Čes-
 ká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975, s. 358-378).
 Soudí, že nešlo však jen o soudy a polemiky umělecké, nýbrž názorově
 politické. O tom, že se Dykovi nepodařilo cyklus Čertova kopyta a
 také Konec Hackenschmidův skloubit do celku, viz ještě i A. Novák
 v roce 1922 (J.V. Novák a A. Novák, Přehledné dějiny literatury čes-
 ké. Olomouc 1922, s. 610).
- 2) Viktor Dyk, básník a politik. Šaldův zápisník 3, červen 1931, o Hac-
 kenschmidovi s. 406-412.
- 3) K. Krejčí, tamtéž, s. 359.
- 4) Ještě v Zápisníku 7, 1934-35, v článku Nejnovější próza česká, hodno-
 tí Šalda znovu oba Dykovy romány. O tom, že sen je u Dyka stravou
 života, píše Šalda v recenzi Zmoudření Dona Quijota. Česká kultura
 2, 1913. Věty o snu a realitě jsou u Šaldy ve skutečnosti parafráze-
 mi vět z Dykových románů.
- 5) Viz recenzi Zmoudření, znovu publikována a komentována podle Kritic-
 kých projevů 9 ve výboru B. Svozila FXŠ, O předpokladech a povaze
 tvorby. Praha 1978, s. 178-183 a 681.
- 6) K. Krejčí, cit. d., s. 362.
- 7) K.-J. Huysmans, L'architecture de fer. Paris 1886.

- 8) F.X. Šalda, Kritické projevy 6, Praha 1951, s. 30.
- 9) K otázce veřejného prostoru srov. práce J. Habermase, základní je Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied 1962.
- 10) F.X. Šalda, Kritické projevy 6, s. 265.
- 11) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře I. Praha 1927, s. 83 (článek Prosinec, publ. v Nár. listech na pokračování v listopadu a prosinci 1917).
- 12) Srov. H. Vaihinger, Die Philosophie des als ob. 5. a 6. vyd. Leipzig 1920. Kniha vznikala postupně od druhé půle sedmdesátých let, první vydání je z roku 1911.
- 13) Srov. tamtéž, s. 781. Dodatek Nietzsche und seine Lehre vom bewußten Schein.
- 14) Šaldův zápisník 3, 1931, s. 408-412.
- 15) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře, s. 93, viz 77-80.
- 16) Na místě je srovnání s líčením týchž prosincových událostí a snovými vložkami v německém studentském románu K.H. Strobla Die Václavbude z roku 1902.
- 17) V. Dyk, Vzpomínky a komentáře, s. 78-79.
- 18) Právě tato pojmenování osob jsou charakteristicky expresionistická, na místě vidna i geneze expresionistického vidění, jež vychází z vize.
- 19) I toto zhuštění vlastností do postavy vyhláší expresionistický kritik K. Edschmid za znak směru.