

REALISMUS

A

MODERNOST

PROMĚNY

V ČESKÉ PRÓZE

19. STOLETÍ

REALISMUS A MODERNOST

Proměny v české próze 19. století

SBORNÍK STATÍ

Snad se na první pohled může zdát, že zabývat se realismem minulého století je dnes již neaktuální. Vždyť realismu se dopřálo už pozornosti víc než dost, zvláště v padesátých letech, kdy se v realismu 19. století spatřoval bezmála samospasitelný princip literární tvorby. Skutečně vážných, vědecky důkladně fundovaných prací však ani toto období mnoho nepřineslo, a bylo by proto chyba považovat literární realismus minulého století za natolik vědecky prozkoumaný, že další zkoumání již nemůže přinést plodné výsledky.

Šest studií, které tvoří tento sborník, usiluje o hlubší poznání zrodu a vývoje naší realisticke prózy 19. století. Neřeší ovšem všechny otázky, které realismus 19. století klade, ani se nevyrovnávají se všemi jeho výraznými zjevy. Hlavní linií sborníku jsou proměny české realisticke prózy, její vyrovnávání s proměnami společnosti i literatury doma i v zahraničí, a snaha objevit novou tvář a funkci českého realismu a doplnit nebo i rozbít dosud tradované výklady o ideovém a uměleckém charakteru našeho kritického realismu.

První dvě studie, Otrubova a Řepkové, se věnují literární tvorbě stojící na rozhraní mezi literaturou uměleckého a neuměleckého charakteru — „reportážními obrazy“ Němcové a Havlíčkovými, v nichž autoři studií vidí vlastní počátky typizujícího realismu. Hamanova studie, věnovaná žánrovému realismu druhé poloviny 19. století, vychází především z kritického zhodnocení Nerudovy prózy a jeho následovníků, především I. Herrmanna. Materiálová práce H. Hrzalové sleduje spory o realismus a naturalismus v poslední čtvrtině minulého století a usiluje i o jejich historický výklad. Z. Forst ve své studii podává netradiční pohled na historickou prózu Zikmunda Wintra, nově určuje jeho historické motivace a nově a přesněji spisovatele historicky zařazuje. Současně tu Forst ukazuje nový smysl a funkci realismu z konce 19. a počátku 20. století. Tyto proměny v české společnosti a literatuře „mezi dvěma modernami“ studuje v závěrečné práci J. Janáčková na díle a osobnosti Terézy Novákové.

ČESKOSLOVENSKÁ AKADEMIE VĚD

REALISMUS *a*
MODERNOST

PROMĚNY
V ČESKÉ PRÓZE
19. STOLETÍ

ČESKOSLOVENSKÁ AKADEMIE VĚD

Vědecký redaktor: Vladimír Forst

Recenzoval: doc. dr. Vladimír Štěpánek

REALISMUS *a* MODERNOST

PROMĚNY
V ČESKÉ PRÓZE
19. STOLETÍ

Sborník statí

NAKLADATELSTVÍ
ČESKOSLOVENSKÉ
AKADEMIE
VĚD

PRAHA 1965

Místo úvodu

Knížka literárních studií, kterou nyní čtenář otvírá, vděčí za svůj vznik především práci na kolektivních Dějinách české literatury, hlavně na jejich druhém a třetím svazku, vztahujících se k literatuře 19. století. To ovšem neznamena, že tato kniha shrnuje jakési odštěpky vzniklé při práci na Dějinách. Materiálu nebylo tolik, aby mohl zásobovat podobné sborníky jako je tento. Proto spíš než materiál zdědil sborník problémy a otázky, otazníky, které si na okraje stránek Dějin dělali nejprve už jejich autoři, pak recenzenti, pak uživatelé na vysokých školách a jinde. Otazníky, které jsou docela pochopitelné, v literární historii neznáme žádné dílo jednou provždy hotové a definitivní, pokud je výsledkem práce rozvíjející se a živé vědy, tím méně pak v našem případě, kdy na některých místech jsou kapitoly Dějin prvním novým a modernějším pokusem o zpracování určitých úseků historie nebo osobností české literatury. Je přirozené, že nárok na definitivnost je v takových případech mizivý.

Těchto málo „definitivně“ zpracovaných úseků se tedy při práci na Dějinách objevilo dost, ať jsou to úseky a postavy zpracované stále ještě z nových hledisek nedostatečně, jako například Světlá, Vrchlický, „věčný“ Neruda, nebo ať už jsou to místa a postavy dosud valně nezpracované vůbec, jako např. Rais, Winter a další. Autoři našeho sborníku nemohli a ani nechťeli vyčerpat veškerou problematiku tohoto druhu, už proto, že udělat to by znamenalo napsat velmi obsáhlou práci, mnohdy tvořící protějšek Dějin. Omezili se proto podle svého zájmu a svých možností jen na několik postav a problémů z literatury 19. století. Přesto ale knížka má svou jednotící linii. Tou je sledování podob a problémů české realistické prózy v 19. století - ne tedy realismu vůbec jako ztrnulé a neměnné kategorie, ale jako určitého historického přístupu k jevům života a literatury, spjatého životními a společenskými postupy člověka se stupněm rozvoje české literatury a také se stupněm rozvoje literatur jinonárodních a s jejich pronikáním k nám, realismu stále nově se proměňujícího, a proto moderního.

Sborník se snaží sledovat realismus 19. století v jeho progresivní podobě, a ve svém vztahu k tomuto základnímu cíli se zřetelně rozpadá na tři části. První část se studii o Němcové a Havlíčkovi sleduje počáteční období

realismu 19. století ve vztahu k národopisným i cestovním obrázkům. Druhou charakterizuje mohutný zjev Nerudův, jenž dovádí naši realistickou prózu, zatím jen povídku, k prvnímu vrcholu a který nenachází v další generaci svého dost důstojného pokračovatele. Konečně třetí část vykládá na materiálu literární kritiky určitou krizovou problematiku českého realismu v osmdesátých letech a na příkladu děl Novákové a Wintra vznik nové kvality naší realistické prózy přesahující již do 20. století a reagující na velmi významné proměny způsobené novou situací společenskou i literární. Realismu 20. století jako jevu podstatně odlišného od realismu století předcházejícího, jež proto nelze dost úspěšně měřit dílem Jiráskovým nebo dílem jiného prozaika 19. století, se náš sborník již nedotýká.

Je přirozené, že přistupuje-li se k literatuře 19. století jako k živé umělecké hodnotě, nadto ještě ne dost prozkoumané a prověřené, musí při jejím hodnocení docházet ke srážkám a sporům. Ke sporům a k zahaleným či otevřeným polemikám dochází i mezi autory našeho sborníku, a to dokonce i na stránkách společné knihy. Uznáváme, že je to nezvyklé, ale rozhodně nechceme připustit, že by to bylo nesprávné; proto jsme také nepřistoupili k metodě vzájemného připodobňování a přizpůsobování. Literární historie prochází v posledních letech obdobím prudkého vývoje, proto se nijak netajíme tím, že teprve další společná práce ukáže, který přístup je nejnosnější a nejplodnější a které závěry nejvíce vystihují podstatu věci, k níž všichni směřujeme. Abychom se k té podstatě dostali, polemizujeme zatím spolu ve své společné práci na jednom historickém úseku a polemizujeme spolu i ve společné knížce. Uhladit rozpory, které mezi námi jsou, se nám nezdá poctivé, ale ani užitečné. Musíme si všichni zvykat na to, že i mezi lidmi pracujícími na jednom úseku a jednou metodou jsou různé přístupy a jsou také otázky nedořešené, jež nejde uzavřít ani autoritativně, ani hlasováním. V diskusích a vzájemnou polemikou je pomůžeme řešit. A snad také tímto svým postupem ve sborníku pomůžeme překonávat předsudek, že moderní a pro současnost významné mohou být jen problémy až od nějakého určitého data dvacátého století, a snad také pověru, že ožehavé mohou být jen ty literárně historické otázky, jejich aktéři dosud žijí, což domyšleno do důsledku znamená, že o literatuře starší a o literatuře 19. století, k níž mají autoři sborníku vztah nejen badatelů, ale také obdivovatelů, nelze již psát živě a zajímavě. Ovšem v této věci mohou teprve čtenáři posoudit, zda se tento náš pokus nemínil cílem a účinkem.

První moderní próza česká

MOJMÍR OTRUBA

Tímto označením, „první moderní próza česká“, ohodnotil Julius Fučík *Obrazy z okolí domažlického od Boženy Němcové*.¹ Ačkoliv si Fučík všímá i těchto črt převážně z toho hlediska, které sleduje celou svou studii, to jest z hlediska společenské aktivity díla a osobnosti Němcové, a nemůže tedy podrobněji argumentovat právě tento soud, je přece v literární historii první, kdo na zvláštní umělecké kvality *Obrazů* upozorňuje a kdo je takto vyzvedá.

Pro současníky Němcové nebyly *Obrazy* z hlediska žánrového novum; řadily se námětově i tvarově do velmi širokého, romantickou literaturou preferovaného žánru „obrazů“, také u nás již ve třicátých a čtyřicátých letech se udomácňujícího, a obohacovaly látkově i způsobem podání „dopisovatelskou tradici“,² kterou v beletristických časopisech budoval hlavně Tyl. Pozdější literární historie buď jen redukovala význam *Obrazů* na jejich poznatkový přínos (především folkloristický) a na ten fakt, že se tu Němcová jako prozatérka poprvé dostala do styku přímo s životem lidových vrstev,³ nebo vedle hodnoty poznatků oceňovala zvláštní vyprávěčský půvab podání,⁴ nebo konečně všímajíc si i některých rysů umělecké metody *Obrazů* studuje v nich převážně díla průpravné etapy, jakoby „etudy“ pozdějších prací povídkových, a shledává tu pak v prvé řadě zárodky toho, co se má v dokonalejší, rozvitější podobě projevit v povídkách z let padesátých.⁵

Ve Fučíkově označení chápeme samozřejmě slovo „první“ tak, jak bylo míněno, to jest jako „jedna z prvních“ moderních českých próz. V následující úvaze nám nepůjde ani o diachronické sledování toho, jak se *Obrazy* B. Němcové vyjímají vedle ostatní české předbřeznové prózy, popřípadě jen vedle jiných prací téhož žánru, ani nám nepůjde o zjišťování toho, jak si Němcová

¹ Julius Fučík, *Božena Němcová bojující*, Praha 1950, s. 19—23.

² *Dějiny české literatury* II, Praha 1960, s. 573 (kap. „Božena Němcová“ napsaná F. Vodičkou).

³ Např. Julius Heidenreich-Dolanský v studii *První česká vyprávěčka* (Z doby Boženy Němcové II, Brno 1945, s. 16—17) mluví o *Obrazech* jako o popisných pracích, které však i „přinášejí plno svědectví, jak si Němcová nahromaděnou látku probírá, zhušťuje, hněte a přetváří, dobývají z ní pravé perly vypravovatelského umění“.

⁴ Např. V. Tille ve své monografii *Božena Němcová*, Praha 1911.

⁵ Felix Vodička v zmíněné monografické kapitole akademických *Dějin* II.

časopiseckými črtami otvírala cestu k svým povídkám, které již nepochybně jsou jedním z uznaných základů moderní české prózy. Problém první je záležitostí literárního procesu, tedy záležitostí, v níž dílo Němcové hraje jen jeden part; odpověď na druhou otázku je v podstatě již obsažena ve zmíněné pasáži Vodičkovy monografické kapitoly o Němcové v akademických Dějinách české literatury. Aniz budeme znovu opakovat to, co marxistická literární věda zjistila o zaměření a ideovosti *Obrazů*, chceme se pokusit — provokování soudem Fučíkovým i několika jeho bystrými postřehy, o něž tento soud opírá — o analýzu metody *Obrazů* a o zjištění toho, do jaké míry tu skutečně jde o metodu umělecké prózy novověké, tedy prózy „moderní“.⁶

Čtenářský dojem z črt Němcové byl vyjádřen obrazem, že v těchto prózách „plyne vyprávění samozřejmě jako proud řeky, jednou protékající úzkým řečištěm a nepravidelnými zákruty, jednou zpěněné o kameny, jindy klidněji tekoucí v širokém korytu“.⁷ Obraz proudu jistě odpovídá pocitu čtenáře, který je podmaněn vyprávěčskou spontaneitou a plynulostí. Přitom ale již zběžné čtení nás upozorňuje na to, že pocíťovaná plynulost není podmíněna hladkými přechody mezi větami nebo motivy, postupně pokračujícím rozvíjením příběhu či námětu ani jakýmikoli jinými prostředky snadno otvírajícími cestu nepřetržitému toku vyprávění. Vidíme naopak, že se v *Obrazech* — zdánlivě protismyslně k dojmu plynoucího vyprávěčského proudu — velmi často setkávají v těsném sousedství jevy buď přímo protikladné, nebo alespoň značně vzdálené; ukazuje se nám tedy nápadně jakoby nesourodost toho, z čeho jsou *Obrazy* vybudovány.

Hned například promiskuita relací o skutečnosti objektivní a subjektivní. S poznatkovým charakterem *Obrazů*, s jejich záměrem „informovat“ souvisí popisy, pozorování a údaje různého druhu, v první řadě o životě venkovského lidu: tradiční zvyky, způsoby bydlení, odívání a výroby, hmotné životní podmínky, zábavy, vztahy mezi lidmi, duševní obzor, pověry, úsloví, lidová frazeologie a terminologie apod. Těsně vedle výpovědi o tom, co existuje objektivně, nezávisle na subjektu autorově a jeho vztahu k tomu, jsou v *Obrazech* zpodobeny spisovatelčiny jedinečné zážitky, události, které se jí přihodily, vyjadřují se tu její subjektivními pocity, názory, domněnky, úvahy — a to do té míry, že se také autorův subjekt stává látkou vyprávění. Úmyslně tu mluvíme o lidské jedinečnosti spisovatelky jako o látce vyprávění. Nejde totiž o romantickou stylizaci vyprávěcího subjektu, které bývá často právě v žánru *obrazů* užíváno, např. jako prostředku kompozičního (u nás v *Tylových črtách*). Tato autobiografická věrohodnost jde v *Obrazech* tak daleko, že si

⁶ Náš výklad se týká především obou řad *Obrazů* z okolí domažlického; umělecká metoda, kterou tu analyzujeme, uplatňuje se s větší či menší důsledností i v ostatních časopiseckých črtách z této doby. Viz jejich vydání ve svazku *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech*, Spisy Boženy Němcové, sv. 3, Praha 1951. K tomuto vydání se vztahují i naše stránkové odkazy.

⁷ M. O t r u b a, *Božena Němcová*, Praha 1962, s. 66.

Václav Tille mohl v své monografii při líčení domažlického údobí Němcové vytvořit převážně jen pomocí jejích črt obraz toho, kam kdy Němcová docházela, jak se rozšiřoval okruh jejích venkovských známostí, — zkratka z *Obrazů* si mohl vypreparovat chronografii a topografii počátků pobytu Němcové mezi venkovany na Chodsku.

Tato nesourodost látková — připomeňme si: registrujeme zatím jen první markantní pozorování! —, kdy se na stejnou rovinu dostává látka vlastního předmětu vyprávění i látka vyprávějího subjektu, má ještě další projevy. Na jedné straně jsou tu četně zastoupena nepopíratelná, objektivními kritérii ověřitelná fakta; odborné historické a folkloristické zhodnocení *Obrazů* nás dokonce přesvědčuje, že v črtách Němcové je uložen značný poznatkový přínos.⁸ Na druhé straně si všimněme alespoň ve dvou příznačných ukázkách toho, jak se tato fakta (v obou případech jde o detailní výčet) prezentují:

„Dříve nosily červené punčochy (ty mají posavad), střevíce s koženou mašlí; jako mají na Plzeňsku zelené mašle, tak měly tu převislo širokou kůži, potom černou širokou sukni, jen jednu sice, ale tak tuhou, že se ani ohnout nedala, ta se notně škrobila a sklem pak vyhladila. Zástěru měly černou...“ (*Obdobně pokračuje dlouhý popis dále i o oblékání mužů a končí*) „Jinde ale nosili také široký klobouk s černými pentlemi, jako u Plzně. — Tak mi to selka všecko vypravovala a pak si stěžovala, že má němé děvče.“ (S. 12 — kurzíva M. O.)

(*V Dopisech z Lázní Františkových při popisu síni chebského zámku:*) „Dlážďena je síň kulatými cihlami z mramoru a z ní vedou opět dva stupně do síňky nad dolejší, která má však jen jednu poboční komůrku, a to na levé straně. Prostora je ta sama co dole, ale na místě pravé komůrky je v této síňce výklenek, a v tom stojí uprostřed krásný, bílý mramorový sloup. Jak je hlava sloupu ozdobena, nemohu Ti vypsát, an okénkem zbarveného skla, které též tvar hvězdy má, málo světla padá. Prostředek je okrášlen prohlubenými žlábkami, které se hadovitě od noh nahoru vinou.“ (S. 85 — kurzíva M. O.)

Podobných příkladů bylo by lze uvést mnoho. Ze všech stejně by bylo patrné, že relace o předmětné skutečnosti (o chodském lidu, o životě ve Františkových Lázních) je stále omezována skutečností vyprávějího podmětu, tedy tím, co spisovatelka může dosvědčit z autopsie, co viděla, kam dosáhla, o čem se přesvědčila, co sama slyšela. Přitom tento způsob podání jednak omezuje úplnost — zůstává jen u toho, co může vyprávěč doložit z vlastních poznatků —, jednak i spojuje věci obecné (v první ukázce: oděv venkovanů) s jedinečně konkrétní situací (v téže ukázce: o odívání vyprávěla selka, matka něměho děvčete).

Obdobně těsný dotek různorodých momentů můžeme prima vista pozorovat i v jazyce *Obrazů*. Vedle lexika, skladebních postupů nebo stylistických prostředků, které nevzbudí naši pozornost, protože celkově nevybočují z jazykově stylového charakteru daného žánru anebo jsou alespoň příznačnými jevy dobového psaného jazykového projevu (všimněme si např. citované poslední ukázky z *Dopisů*), setkáváme se nezřídka i ve vyprávěčských partiích

⁸ V studii Jaroslava Kráma a Říky *Práce Boženy Němcové o Chodsku a její význam v dějinách našeho národopisu*, Český lid, 1951 až 1953.

(o přímých řečích nemluvě) s jazykovými fenomény, které jsou charakteristické pro mluvený projev a které také v době Němcové do literárního jazyka ještě běžně nepatřily. Než si uvedeme několik příkladů, připomeňme předem věc snad samozřejmou, že mezi jevy příznačnými pro mluvený a psaný projev neprobíhá tu zřetelná hranice, obojí se opět těsně dotýká nebo mísí.

„Mezi řečí povídal nám tatík, že si koupil takovou hezkou písničku a že se s ní celou neděli těšil. I ptám se, jakou a kde.“ (S. 50.) — „Jenom u nás bývá někdy jednotvárnost až k umdlení, nic než planina a holé role, nikde stromku, nikde křoviny. Kdyť to na některých stranách za Prahou nic jinak nevypadá.“ (S. 41.) — „V pondělí byla podívána! Šli jsme rovnou cestou do hospody.“ (S. 16.) — „Ať si dudy jak chtějí skřípají, oni mají takt v nohou; tu není slyšet ani o krok více ani o krok méně, jak jeden přestane, přestane i druhý. A což polku! Tu vám tak pěkně tančejí, že je radost se podívat na ty nohy v punčochách a střevíčkách, jak opravdu elegantně vypadají.“ (S. 17.) — „Dnes je Smrtná neděle! — Kam se poděly časy, když jsem s děvčaty smrt vynášela, když jsem se těšila na svátky! — Ty Boží hody, co ty chovaly v sobě radostí pro nás děti! Ale nejvíc velikonoce. Na vánoční svátky přišlo Jezulátko, byly štedrovky, lilo se olovo, spouštěly se na vodu svíčky a byla koleda štěpánská. Na svatodušní se stavěly jen máje. Ale na velikonoce bylo ještě více radovánek pro nás a začaly se hned na Smrtnou neděli s vynášením smrti. Za mlýnem u stodoly jsme ji strojily; to bylo fáborů, to bylo šátků a dělaných kytek na ní, dost a dost.“ (S. 51—52.)

Výběr ukázek je jen namátkově ilustrativní a pro účel naší studie také postačí konstatování, že právě ty prostředky, které jsou příznačné pro mluvenou formu jazykového projevu (např. vnitřní deixe ukazovacího zájmena, jednočlenné věty jmenné, apozice, elipsy, střídání préterita s prezentem historickým, paratactická forma při významové podřazenosti vět v souvětí, emocionálně zabarvené paranteze), často vyvolávají v čtenáři akustický dojem, vynucující si představu fonetické realizace. Někdy dokonce nelze pochopit správný význam textu, než přihlédneme-li k intonaci jako k významotvornému činiteli:

„V celém okolí mají ti lidé řeč, zlatý poklad, já poslouchám jako u vidění.“ (S. 9.)

Velmi blízko u této „akustické“ podoby psaného textu je jiný nápadný rys Obrazů, a to způsob vytváření kontextu, navazování a rozvíjení myšlenek, motivů či pozorování a popisů. Uvážíme-li, že Obrazy nejen vypovídají o tom, jak lidé na Chodsku žijí, ale že obsahují i autorčino hodnocení této skutečnosti, její úvahy, podněty, výzvy, závěry vyplývající z pozorovaného, budeme předpokládat, že takovýto postup — od prvního empirického poznání k uvědomění si souvislostí a důsledků — bude hledat oporu v myšlenkově logické konstrukci výpovědi. Ale pravý opak. Vyprávění volně přeskakuje z času do času, z předmětu na předmět, z jednoho místa na jiné, nehledí na logické principy třídění a posloupnosti, až vzniká celkový dojem volného, proměnlivě se pohybujícího sledu různorodých pozorování, podnětů, úvah, vzpomínek, nápadů, výzev, výjevů.

„Mohla bych začít o těžkém srdci, když jsem Prahu opouštěla, ale to je píseň se známou notou, tu zná každý, kdo se s drahou matkou loučil. Mně se zdá, jako bych byla třemi kroky celou vlast přeměřila; ze slezských hranic přes Prahu až k bavorskému pomezí, to jsou tři

obrazy a také tři gramatiky, u severu se chodí ‚ulicej‘, v Praze se ‚unterhaltjou‘ a na západě řekne sedlák ‚já jsu bul‘ a dostal od toho jméno bulák. Jak jsme přijížděli ku Plzni, byla již silnice plna selského lidu v překrásném bohatém kroji. Selky byly k líbání. V Plzni jich stálo jako makovic, ale mezi všemi ani jedna blondýnka. Za Plzní jsme se octli mezi Němci; ačkoli jsme měli kočího z germánského pokolení, musel přece hospodu podle zeleného věníku hledat, poněvadž tamějším Teutonům nerozuměl. Srdce mi okrálo, když jsem přijela na místo, kde mne domácí paní oslovila: ‚Až budou chtít maso, tak jim pro ně pošlu.‘ Tento čtvrtý pád středního pohlaví je jako svaté přikázání lásky k lidu našemu, který nám milý jazyk mateřský v celé neporušenosti zachoval. V celém okolí mají ti lidé řeč, zlatý poklad, já poslouchám jako u vidění. Kde se jich dotknete, jako by zlaté jiskry pršely. Tuty dny byla u mne stará žena a povídala, že zde často hoří. Já se ptala na příčinu, a ona pravila: ‚To je tím, zlatá paní, že se nedává božímu ohni pokrm.‘ — ‚A jak to myslíte?‘ — ‚Od každého jídla, co na stůl přijde, má se dát něco ohni, a když něco vykypí, nemá se nikdy hubovat; to patří ohni. Když se pak plaménky sejdou, ptá se jeden druhého: Jak se ty máš, a jak ty; a tu říká ten chudý oheň, že se má zle a že se musí vystěhovat. A oheň se stěhuje a zapálí stavení.‘ — Takových pověr je více a lid to se vši upřímností vypravuje.

Vy nevěříte, jak hluboce ten rozpor národního života uráží, jemuž se ani ve vlastní rodině vyhnout nemůžeme. V kuchyni stojí selka, povídá o své rodině, o domácnosti, mluví, jak by tiskl, že by učeného pána zahanbila, a slova její: ‚Mám holku, je jako větřice, musím ji dát do města, aspoň se naučí studu — snad aby ho pozbyla,‘ s tím klasickým dativem znějí mi ještě v uších: tu se strhne v pokoji křik a pláč, můj vlastní synáček hořekuje, že má jít do školy — s německým slabikářem. Já jsem si ale vzpomněla na dobrou radu a citovala pana Laube: ‚Man muss sie bilden!‘ Hoch tomu nerozuměl, ale mlčel, jako by měl uděláno.

Každý zvyk obrátí si tu lid buď v legendu nebo v pohádku. Ve vsi Milovci práská pastýř bičem, kdežto jinde obyčejně troubí. To prý vzalo původ, když sv. Vojtěch, putuje do české zemi, přišel na vrch ke vsi a tam umdlen usnul. Tu vyháněl pastýř stádo a troubením sv. Vojtěcha ze sna probudil. Za trest uložili prý si, že od té doby budou bičem práskat. — Za pěkného času sešla jsem si do Petrovic k známé selce. Byla churava, i ptám se jí, co schází. ‚Duch, milá paní, — duch! Co mi umřel syn, scházím hořem. Kdybyste ho byla viděla, kterak byl pěkný jako růže, vzrostlý jak panna, zrovna jak by ho vymaloval. A žádný lík nepomohl, musel umřít.‘ Tak pokračovala v samých obrazech a na mně bylo učit se a poslouchat. A ti učení sousedé chtějí, abychom ten poklad mateřský pochovali a od lidu se odvrátili?! — Místo dlouhý říká se tu dlůhý, také kút, klobúk, pak já jsu bial a já jsu bul, od toho povstalo jméno bulák, bulka, bulský kraj. Zdá se, od nich že vzal původ kraj selský a že to byli ti nejstarší osadníci, protože vůbec sedláci z jiných vesnic, kteří kraj svůj změnili, jmenují bývalý kraj bulský.“ (S. 9-10.)

Považovali jsme za nutné uvést celou první, vstupní kapitolu Obrazů, abychom si bez zdlouhavého popisu připomněli charakteristickou kompozici vyprávění v črtách. Tato úvodní kapitola vypovídá o jazykové a národní zachovalosti kraje, do něhož se spisovatelka právě dostala, o osobitosti jeho obyvatel a varuje před agresivní germanizací; přitom nemá přesně vytčenou osnovu, improvizuje, přeskakuje z motivu na motiv, vyličí scénku nebo postavu, porovnává, připomíná souvislost nebo odbočuje k úvaze. Volně, bez nanačteného přechodu vplývá jeden motiv do druhého.

Ještě než si položíme otázku, co spojuje jednotlivé motivy či „záběry“ — když tu zřejmě neexistují nějaká vnější logicky myšlenková pravidla uspořádání —, a než se zeptáme, jaký je tu pořadající činitel, uveďme si dva příklady jiné:

„K večeru přijel také pan velkovévoda výmarský na návštěvu k své paní, která třetího dne své narozeniny slavila. By svoji úctou najevo dali, ustanovili chebští pánové na předvečer téhož dne ohňostroj. Druhý den, vybravše si pohodlné místo, odebrali jsme se záhy do horního parku, později bychom ani vlastní židle neměli kam postavit. Vprostřed parku, zrovna naproti hlavní ulici je široká, prázdná cesta, po stranách jsou řadami kaštany, pod nimiž stojí stoly a židle, na ten den jich bylo mnoho z bytů přinešených. Na některých sedí vyšňožené dámy a zabývají se tělesnou prací, u některých stojí sloužící a hlídají, aby žádná na ně nesedl. Starší z naší společnosti žůstali sedět na stráži, mladší jsme šli na procházku. Po ulicích chodí množství selských a městských lidí, kteří se přišli podívat na ohňostroj. (*Odstavec*). Nejvíc jich sedělo okolo Františkova zřídla; po třech rourách vytéká voda ze zřídla ven do malého vodojemu a z toho pryč. Tři stupně vedou z cesty dolů; tam stojí pořád lidí dost, plníce vodu do lahvic a roznášejíce ji. Zvlášť ale nedělního času tam najdeš množství selských, kteří k zřídlu tomu jako na pout putují. Číšník v kulatém kobouku a kazajce nabírá do hrnečků, sklenic a lahvic vodu a podává od jednoho k druhému; člověk by myslil, že tam pouhé šampaňské teče, s jakou chutí každý pije. (*Odstavec*.) Postavy zdejšího selského lidu, jak mužských, tak ženských, jsou silné, hrmotné, rys tváří dlouhý a hrubý. Šat mají nejvíce černý, a selka z chebského okršlku velmi smutně proti našim strakatým selkám vyhlíží a liší se as jako červená makovice od smutné stračí nožky. Vtom, co se na ně díváme, zakmitne se kol nás čtvero ladných isabelek, pěkná to sprež velkokněžny výmarské. Ona sama sedí s knížetem v moderním kočáře, za ní jede komonstvo. Vrátivše se do parku, nalezli jsme všude plno...“ (S. 91—92.)

„Bývá-li ve vsi jako po vyhoření, všude ticho, jen že někde z chalupy zpěv zaznívá anebo pasák si hvízdá, rozléhají se po městě zpěvy bez přestání. Ti kalounkáři při stavech celý boží den ani ústa nezavrou, a je tu písní, až není možná. — (*Odstavec*.) Nevím, bylo-li by opatrovny kde tak potřebí jako zde. Co se tu dětí potuluje, které na svého otce prstem ukázat nemohou! Ty rostou jako dřevo v lese. Co jsou staří lidé, ti jsou zdraví a zachovalí, ale ten dorůstek je již dlouhým seděním u stavů mnohem zakrnělejší.“ (S. 15.)

V prvé ukázce vypráví autorka, jak se večer dívala na slavnostní ohňostroj. Uvnitř příběhu odbočuje vyprávění náhle k něčemu zcela jinému: jak obvykle (nikoli tedy ve chvíli slavnosti) vypadá provoz u zřídla a jaký je běžný zjev zdejších venkovanů. Po této odbočce, která je příběhem jen navozena, ale nesouvisí s ním a ani není vzhledem k němu nutná, vrací se vyprávění zpět k události ohňostroje. Kdybychom si tu formální postup při rozvíjení výpovědi znázornili graficky, musili bychom linii vyprávění přerušit dvěma houbovitými výrůstky; ovšem podněcovatelem těchto výrůstků nejsou činitelé uvnitř příběhu (motiv, děj, postava), nýbrž souvislosti věcné: při zmínce o zřídlu odbočí („houbovitě vyrůstá“) vyprávění o obvyklém provozu, a protože „zvlášť ale nedělního času“ tu bývají i venkované, je vykreslena jejich příznačná podoba. Kdybychom pak chtěli graficky vyjádřit i výsledek této formální „neukázněnosti“ či „nepravidelnosti“, volili bychom nejspíše podobu kružnice, která s jedinečnou událostí (ohňostrojem) uzavře do plochy kruhu i prostřední. V něm se pak — bez ohledu na volnější či těsnější souvislost s vyprávěnou událostí — několika jen naznačenými, bodovými vymezeními zachytí to, co v tomto případě svědčí o běžném vzhledu lázní: domácí měšťanská honora-ce, provoz u zřídla, centra a stimuly zdejšího života, venkovani, cizokrajné panstvo. Sama kružnice (nikoli kruh) se přitom blíží tomu, co jsme zde dříve nazvali látkou subjektivní.

Druhý příklad nás uvádí ještě blíže k poznání toho, co spojuje jednotlivé záběry. Mezi motivem zpívajících kalounkářů a úvahou o potřebě opatrovny je silný přeryv, přímo skok z jednoho do druhého, ničím nemotivovaný. Totiž ničím nemotivovaný pro nás, dnešní čtenáře, a dotud, dokud se nepoučíme o historických reáliích. Ve zmíněné již Kramaříkově studii (viz zde pozn. 8) se dočteme, že právě v době předcházející pobytu Němcové na Domažlicku prodělalo tu kalounkářství velký úpadek — a souvislost mezi těmito kalounkáři a potřebou sociálních zařízení pro mládež, pro jejich děti, se nám hned ukáže zcela evidentní. Opět tedy souvislost mezi jedním a druhým motivem (která se na první pohled zdála nahodilou, nelogickou, skokem) je dána vztahem věcným, přičemž vědomí spisovatele je tu činitelem prostředkujícím, v něm se vytvářejí daná spojení.

Hledáme-li tedy toho činitele, který řídí sklad jednotlivých motivů - „záběrů“ uvnitř kapitol *Obrazů*, najdeme ho nejspíš ve zvláštní metodě asociování: pojmenování jedné věci, odkrývající za jazykovými znaky samu skutečnost, vyvolává zpětně ve spisovateli představy konkrétních souvislostí v určitém okruhu reality — uvnitř toho kruhu, jehož poloměr je dán spisovatelovými vztahy, zájmy, zážitky, záměry. Jevy, které objektivně i subjektivně spolu souvisejí rozmanitými závislostmi a vztahy, jsou pak v bezprostředním sledu asociací zachycovány, zaznamenávány, naznačovány, aniž vždy bývají relace mezi nimi přímo vyjádřeny. Ani přitom však vyprávění odbočující či přeskakující v čase, místě, v předmětu nepozbývá jednoty, ba naopak, všechny odbočky, přeskoky, přistavky, volná napojování tím spíš zdůrazňují jednotící moment, jednotu vyprávějícího subjektu.

Až dosud jsme víceméně vycházeli z toho, co je v *Obrazech* čtenářsky nápadné na první pohled. Mísili jsme přitom jevy z kategorie obsahové s jevy formálními, nejčastěji jazykovými. Jednak z toho důvodu, že se v čtenářově vnímání jevy těchto dvou kategorií také od sebe ostře neoddělují (nejsouce odděleny ani v uměleckém díle), jednak proto, že se to i ono neustále pohybovalo kolem autora výpovědi.

Dospěli jsme zatím k několika zjištěním. Zážitky spisovatelovy jsou v *Obrazech* nejen jednou z užitých materiálů, ale přímo poznání všeho, co je vně subjektu a co je de facto účelem vyprávění a k čemu míří i autorův ideový záměr, je nápadně a zdůrazněně prostředkováno tímto činitelem. Když jsme potom chtěli vysvětlit zdánlivý nesoulad mezi tím, že *Obrazy* na jedné straně působí dojmem plynulého toku vyprávění a že jsou na druhé straně jednotlivé jejich motivy nebo „záběry“ k sobě řazeny nahodile, skokem, bez viditelné a provedené motivace, dospěli jsme opět k subjektu spisovatele jako k složce převážně obsahové. Viděli jsme dále, že v črtách, které přece jsou psaným literárním textem, zůstává autor výpovědi přítomen jako člověk, který právě o svých zážitcích živě vypráví; proto také je jazyk črt tak silně ovlivněn mluveným slovem. Zbývá i tu postoupit o nezbytný krok dále a říci, že zatím v této

souvislosti nejsou ani tak důležité jednotlivé, dílčí jazykové prostředky příznačné pro mluvený projev; důležitější — totiž tomu nadřazená — je složka kompoziční: kompozice výpovědi se tu v základním plánu ztotožňuje s výstavbou výpovědi při živě bezprostředním, mluveném vyprávění.

Mám tu na mysli zjištění lingvistů, že význam a výpovědní hodnotu mluveného projevu (i monologického) můžeme zjišťovat, přihlédneme-li nejen k mimojazykovým prostředkům sdělení, ale především k celkové situaci projevu, který se uskutečňuje v určitém prostředí, době, za určitých subjektivních i objektivních vztahů mezi promlouvajícím a posluchači, na pozadí určitého kontextu. Izolována od tohoto logického celku situace jeví se pak vlastní jazykově-významová výstavba jako „nelogická“, jako nedotvořená, nesoustředěná, tedy diskurzivní. Takováto diskurzivnost převládá i v kompozičním plánu Obrazů.

Přítom je ovšem nutno mít na paměti, že v mluveném projevu je jeho diskurzivnost nejen podmíněna jeho situováním, ale že také negativní důsledky (snížená výpovědní hodnota vlastního jazykového projevu) jsou náležitě kompenzovány, protože samo situování má tu funkci významotvornou. V mluveném projevu je diskurzivnost nejen běžná, ale i organická a funkční. Co však nastane při přesunu z jedné formy do druhé, to jest užijeme-li kompozičního prostředku tak specificky vlastního mluvenému projevu v textu psaném, zbaveném průvodní situace a zbaveném tedy důležitého významového činitele? Obecně vzato, může se stát a pravděpodobně se stane jevem neorganickým, nefunkčním, či ještě spíše disfunkčním. Tak je tomu s diskurzivností hned například v dopisech jazykově a stylisticky neškolených pisatelů.

Také v Obzích se projevuje tato disfunkce, ovšem jiným směrem a s jiným výsledkem. Jestliže se zde ten kompoziční princip, který je příznačný a který je organický v mluveném projevu s prostou funkcí sdělovací, tak výrazně uplatňuje, stává se zároveň jedním z prostředků, které umožňují přesun v kategorii funkcí.

Bylo by ovšem příliš zjednodušené a nepravdivé tvrdit, že sám tento jeden prostředek organizuje výpověď Obzů jakožto výpověď uměleckou. Můžeme zatím konstatovat jen toto: Subjekt spisovatele má ve složce uměleckého tvaru přímo svou konkretizaci, to jest vyprávěče. Souhrn všech těch prostředků, které jsme personifikačně pojmenovali vyprávěčem, to je vlastní vyjádření subjektivnosti těchto próz, vlastní proto, poněvadž je přímo realizováno v materiálu, s nímž literárně umělecký obraz pracuje, to jest v jazykových prostředcích. Protože se pak tento vyprávěč uplatňuje v psaném projevu, vystupuje o to markantněji sám fakt vyprávění jakožto záměrného vytváření skutečnosti nové, relativně uvolněné od souvislostí a vztahů platných pro realitu života objektivně nebo konvencionálně. Tím se splňuje i jedna podmínka nutná pro jakýkoli druh uměleckého zobrazení: relativní svébytnost, samostatnost „světa“ v uměleckém díle.

Řekli jsme, že v mluveném projevu jsou odbočky vyprávěčovy, jazykovým

vyjádřením neprostředkovaná spojování různých motivů, prolínání odlišných časových rovin, náhlé přechody z předmětu na předmět scelovány a kompenzovány situací nebo kontextem. Psanému textu se při užití téhož kompozičního principu evidentně nedostává takovéto jednoznačné významové kompenzace v tom, co se uplatňuje vně jazykového projevu. Text pak neposkytuje čtenáři dotvořený obraz celkový, naopak jej podněcuje k účasti, k tomu, aby na pozadí svého osobního „kontextu“ domýšlel a dotvářel to, co čte. To se zcela týká *Obrazů*, které si i vyžadují účast vnímatele i jsou plně konkretizovány teprve jeho dotvářející součinností.

Působí zde tedy několik faktorů současně. Samotnou podobu textu *Obrazů* (diskurzivní podoba kompozice, nápadné jazykové prostředky mluveného projevu) i obsahem se neustále připomíná subjekt autora, který popisuje, vzpomíná, uvažuje a nabádá. S jedinečností tohoto vyprávění se průběžně vynořují pohledy na nejedinečnost, na obvyklost té životní reality, o níž se vypráví. Dotvářející účast čtenářova a jeho spoluprožívání textu je intenzivnější, než bývá aktivita posluchačů při vyprávění. Jednak proto, že při vztahu vyprávěč — posluchači je situace či kontext věcí samozřejmou, jež ani zcela neprochází uvědoměním, zatímco čtenář *Obrazů* dotváří „kompenzující“ a „kontextové“ složky svým vědomím. Jednak i tím, že se sám autor nestaví před čtenáře jako reproducens takzvaně objektivní skutečnosti, jejíž podoba je neproměnně dána, nýbrž podává svou relaci o ní, své vidění, zpřítomňuje ji jen v rozsahu a hloubce svého poznání; čtenářova aktivita se pak stupňuje, protože i on se nutně účastní procesu, kterým je objevována a nově poznávána skutečnost. Můžeme snad v souběžném působení všech těchto složek spatřovat i důvod toho, proč *Obrazy* vyvolávají dojem podmanivého proudu, to jest zaujetí obdobné tomu, jaké vyvolává epika dějová. Můžeme snad i předběhnout sled výkladu a shrnout první část již na tomto místě: v *Obzích* mizí pozice „vševědoucího“ autora, příznačná pro předromantickou prózu (klasicistickou); obraz skutečnosti je přiznaně omezen okruhem autorova zájmu a jeho subjektivního poznání, realita se tudíž nejeví jako něco jednou provždy objektivně a nezměnitelně daného; neexistuje-li „vševědoucí“ autor, neexistuje ani pasívní čtenář, dílo si vynucuje vnímatelovo aktivní spoluprožívání. I v tom se ukazují rysy příznačné pro prózu novověkou, „moderní“.



Na Chodsko, odkud psala své *Obrazy*, odjížděla Němcová po tříletém pobytu v Praze, po údobí svého velkého a všestranného přerodu, kdy se za poměrně krátkou dobu zorientovala v názorovém a ideovém světě české inteligence, kdy se ztotožnila s jejím uměleckým i vlasteneckým úsilím, kdy přijala za své demokratické ideje předbřeznové éry a kdy také byla svědkem toho, jak se zájem inteligence ve zvýšené míře obrací k venkovskému lidu jako k zdánlivě nejzachovalejšímu a v sociální i národnostní struktuře domněle nejcelistvějšímu jádru konstituujícího se národa. Črty B. Němcové byly určeny pro

Květy a pro Českou včelu, pro beletristické časopisy, jejichž základní čtenářský kádr měl zhruba ty společenské zájmy, s nimiž se Němcová sžila za svého pražského pobytu, a své představy o životě a podobě českých venkovských lidí si vytvářel rovněž pod vlivem obecné romantické idealizace venkova.

I kdybychom neznali tato historická fakta a tyto determinanty stojící vně Obrazů, nemůžeme přehlédnout to, co je z nich fixováno přímo v textu. Již v první kapitole Obrazů — kterou jsme pro názornost výkladu přetiskli svrchu v této studii — spojují se s vyprávěním zážitků partie úvahové, narážky na širší souvislosti a hodnotící poznámky; stejně je tomu v ostatních kapitolách a črtách. Mezi těmito dvěma komponentami — mezi složkou reflexivní a reálně zážitkovou — jsou různé vztahy. Nasnadě a nejnápadnější je ten vztah, který přímo souvisí s okolnostmi geneze díla. Obrazy, črty čerpané z autorčinných zážitků a poznatků při pobytu mezi chodskými venkovany, vznikají na pozadí obecnějšího společenského a uměleckého zájmu o venkov, a nutně se tedy vyrovnávají s oběma rovinami, to jest jak s představami vlasteneckých kruhů o venkovu (které apriorně určily spisovatelčin přístup k tématu), tak se skutečností života na venkově (která se před autorkou novými zážitky otevřela). Dochází ke konfrontacím jednoho s druhým a reflexivní partie často fungují jako prostředník mezi oběma rovinami.

Porovnání toho, jak skutečně vypadá život českých venkovských lidí, a vžitých představ o něm jsou někdy v Obzích vyjádřena verbis expressis a taková vyostřená prolnutí dvou rovin bývají většinou účinným prostředkem toho, kam směřuje autorčin agitační záměr, odhalovat oprávněnost demokratických a národních práv venkovských pracujících a účastnit se zápasu o změnu jejich existenční situace. I v jiných případech, kdy se takto zjevně a naplno ona konfrontace neprojevuje (a kdy také nebývá prostředkována hodnotícím soudem nebo úvahou), zůstává ovšem přítomna; její dobová a situační platnost se pak rozšiřuje a nabývá podoby střetávání toho, jak se věci jeví svým konvenčně ustáleným povrchem a jaké jsou v své podstatě. (V následujícím ilustračním dokladu všimněme si toho, že i v takovýchto případech konfrontace dvou rovin objektivní skutečnosti má subjektivnost — toho druhu a v tom smyslu, jak jsme ji zde interpretovali — hlavní podíl na jejím uměleckém ztvárnění a zobrazení.)

„Slunce hrálo jako v letě a vábilo ven z pokoje. Kolikrát jsem zvána byla od známého jednoho sedláka, abych přišla „hejtu“, i umínila jsem si krásného dne použít a k němu zajít. Byl právě pátek a selky se hnaly do města na kázání; tu šlo několik mladých selek v tmavomodrých sukních, bílých zástěrách s bílými kalouny, tu zase stará bulka v dlouhém řebíčkovém kožichu s holým krkem, peřinkou na prsou, mošinkou na ruce. Jak jsem již dříve psala, nosí zde selky celý půst tento smuteční šat. Ze silnice sešla jsem na polní stezku a podle potoku vedla mne k vesnici jménem Bořice, která leží pěkně na vršku, jako by ji tam zavál, malé půl hodinky od města. Přede mnou šel žebrák a nedaleko sedlák sřl. „Obrod' vám Pánbůh,“ přál žebrák, když jsme přišli blíž. „Dejž to Pánbůh i vám,“ odpověděl sedlák. „Mně neobrodí,“ usmál se trpce žebrák. (S. 56.)

Jak již z předchozího výkladu o kompozici Obrazů vyplývá, nedostávají se partie zobrazující konkrétní životní realitu s partiemi reflexivními do vztahu názorné ilustrace (nebo doprovodné složky) a teze (nebo hlavní významové složky). Do tohoto jednoznačného vztahu nejsou uváděny ani celkovým způsobem významové výstavby, ani samotným obsahem jedné i druhé složky. Úvahové partie se někdy odpoutávají od reálných souvislostí, jimiž byly popřípadě vyprovokovány, a jdou dál nebo jinam, než kam dosahují „záběry“ životní skutečnosti; častější je ovšem případ opačný, kdy je zobrazení životně konkrétních jevů svým významem daleko bohatší než „teze“, než úvaha nebo výzva, jež si svým zobecněním všímá jen výše.

Vzhledem k tomu, jak jsou Obrazy komponovány, všechna ta místa, kde autorka přímo hodnotí, polemizuje, poukazuje k souvislostem národní a sociální situace nebo se obrací na čtenáře s tím, oč by se měl i on postarat, mají zvláštní roli. Všechny tyto reflexe spočívají totiž svou konečnou bází na tom, co je společné autorovi i čtenáři, na tom, v čem si jejich (jinak možně odlišné) vědomí koresponduje, a fungují tedy uvnitř vyprávění i jako opakovaná připomínka společných kódů. Vedle toho, čím si čtenář nutně konkretizuje text svým individuálním vědomím a prožitkem, je zde tedy podnícena i určitá konkretizace tím, že jsou v textu fixovány nebo navozeny určité rysy vědomí nadindividuálního, společenského. Subjekt spisovatele, který se tak významně uplatňuje v Obrazech, neztrácí tím nic na své individuální jedinečnosti; subjektivnost v obsahu těchto črt nelze však chápat jako nahodilou libovolnost — představuje se zároveň jako určitý směr obecně existujícího společenského za-interesování. Jedinečný zjev spisovatele prostupující Obrazy a svým vyprávěním ozvlášťující skutečnost lidového života na Chodsku reprezentuje současně jednu sféru dobového společenského vědomí.

Princip, který jsme tu nazvali „vyprávěčem“, má tedy několikerou funkci a je i nositelem několikerého významu. Tím, že váže výpověď k jedinečné osobě autorově, postihuje mimo jiné i to, co je v osobnosti nejedinečné a obecné. Nechá váje vystupovat subjektivním rysům, vyjevuje v nich také to, co spadá na vrub určitým momentům objektivně daným. Obrátme proto nyní pozornost opačným směrem, než kudy se ubírala dosud, a podívejme se, zda se v črtách B. Němcové ještě jiným způsobem realizují další nějaké objektivizující tendence. Řečeno jinak, zda se vedle „vyprávěče“ nebo proti němu uplatňuje v metodě Obrazů princip jiný a podstatně odlišný.

Již v první kapitole Obrazů jsme si mohli všimnout, jak často jsou reprodukována (a to nejen přímou řečí) vyprávění a projevy chodských venkovanů, autorčiných přátel nebo náhodných známých. Takovéto reprodukce tvoří kvantitativně podstatnou část Obrazů a pomocí nich se často nejhloběji postihuje životní ovzduší kraje a lidového světa. Například Obrázek z okolí domažlického (vyprávění o výletu na Čerchov) bývá v odborné literatuře oceňován pro to, jak jsou tu plasticky vytvořeny postavy dvou venkovských

žen, sběračky jahod a babky kořenářky. Přitom se ovšem popis, ať již v souvislém autorském vyprávění nebo v uvozovacích větách přímých řečí, uplatňuje minimálně; pokud jde o postavu sběračky jahod, jsou to tyto věty:

„Na cestě přidružila se ke mně žena, která též s košem na jahody šla, avšak na výdělek, ne jako já pouze pro vyrazení. “—, ...odpověděla žena a kráčela přede mnou přes kořeny a kameny. Najednou, když se prodrala vysokými ostružinami, zůstala stát a volala nazpátek: “—, Nyní sundala žena koš se sebe, klekla na zem a oběma rukama začala hbitě trhat, jako by hrál. Než já několik hrstiček natrhala, měla ona plnou zástěru. “—, ...smála se mi. “—, Mezi tou řečí jí bylo hodně jahod do koše přibýlo; po chvilce, nabravši si jich trochu do klína, sedla na pařez, vytáhla z kapsy kousek tuze černého chleba a začala snídat. “—, ...řekla. “—, Když byla žena s trháním hotova, vrátily jsme se spolu do města. Když jsme vyšly z lesa, šly jsme po mezích a žena neustále něco vypravovala. Tak např. jdouce okolo pole, ukázala na širší brázdu, než ostatní byly, a povídá: “—, ...ptala se jí moje průvodkyně. “—, ...ptala se žena, co se mnou šla. “—, ...ozvala se na to druhá žena. “—, Mluvná babička odešla a my se braly dále; na cestě mi žena o ní mnoho chvalitebného povídala. “—, Skoro mlčky došly jsme k sadům na cestě ležící vesnice, u nichž skoro z každého záhonu konopě naseto bylo, aby nemuseli sedláci provazy kupovat, jak mi žena povídala. “—, ...začala po malé přestávce. “—, Tou řečí došly jsme k fabrice u města a žena, rozloučivši se ode mne, vešla tam.“ (S. 103—108.)

Když jsme takto vytrhali ze souvislostí ty věty autorského vyprávění, které se přímo vztahují k jedné postavě črty, ukázalo se nám, že jednak jsou to jednoduché, obsahově chudé věty uvozovací, jednak jsou to motivy udržující dějovou souvislost celku, jednak je jimi postiženo několik, víceméně nasnadě jsooucích rysů a vlastností postavy. Popis si už dál ani nevšímá vnějšího vzhledu a chování postavy, jejího oblečení, stáří atd. Její běžný život, způsob obživy v zimě a v létě, názory, představový a citový svět, tedy momenty podstatné pro „plastiku“ postavy, nejsou vyjádřeny popisem, nýbrž tím, co postava o sobě a o svém okolí sama vypráví. Stejný postup je i v proslulé Selské politice. Zpodobení toho, že vyhlášení konstituce není důvodem radosti pro pracující lid, dosahuje črta — po několika situujících popisných větách úvodních — přímým rozhovorem dvou dělníků.

Vedle přímých řečí jsou v črtách časté i jiné formy reprodukce toho, co autorka slyšela vyprávět; jednou je to třeba obšírnější podání, jak se traduje historie o Kozinovi, jednou třeba — jako například v ukázce zde na str. 9 — jen poznámka, že to, co je v črtě popisováno, slyšela autorka vyprávět. Nad tendencí zpodobovat viděné převládá tedy orientace směrem k slyšenému, zmíněné „záběry“ jsou vytvářeny pomocí materiálu s charakterem spíše akustickým než optickým.

Tím, že poukazujeme na charakter reálné matérie sloužící k vytváření jednotlivých „závěrů“ a na to, jakými smysly je postižitelný, neradi bychom sváděli pozornost například k tomu, zda se Němcová v Obrazech projevuje jako auditivní či vizuální typ, nebo kamkoli jinam, než kam směřuje naše otázka. O reálný, poznatkový, výchozí materiál nám jde také až druhotně, v prvé řadě nás zajímá, jak s ním pracuje umělecké dílo a co z něho vytváří.

Postavy čtenáři individualizovaně přiblížené samy v črtách vyprávějí (což je i prostředek jejich individualizace), jindy individuální postava ustupuje do pozadí a zůstává jen to, co bylo řečeno, co se říká či vypráví, jak bývá skutečnost pojmenovávána, jaký příznačně zvláštní jazykový jev charakterizuje příznačnou zvláštnost reality. V úvodu první kapitoly *Obrazů* jsme si mohli všimnout, že tři prostředí, jimiž v krátké době prošel život spisovatelčin, jsou obrazně připomenuta synekdochou tří místně příznačných jazykových jevů, trojí „gramatikou“. Jindy zase při srovnání venkovských tanečních zábav s městskými — které v malém obražejí celkovou odlišnost životních stylů — jsou dvě odlišná prostředí zpřítomněna také výrazy příznačnými pro lexikon jednoho i druhého:

„...To jde všechno tak čerstvě a pořádně, že se vám zdá, jako by šest větének jedním kolečkem se točilo. Vzpomněla jsem si na pražské bály, co tu výborů, tanečních pořádků, prób a bůhví co všechno; a zde v té nabouchané krčmě šlo to bez výborů tak pořádně jako sotva v kterém sále. A proč? Protože tu platí méně příkázání a více dobré vůle. Toaleta byla na dvoře, kde mužští přístup měli.“ (S. 18.)

Do téže souvislosti pak patří užívání obvyklých lidových frází, úsloví a přísloví, lidové terminologie i uplatnění anekdotických, legendárních nebo zvykových vyprávění. I když tu jde v jednotlivých případech a z užšího hlediska jazykového o jevy různé, zůstává tu z hlediska uměleckého využití společný základ sémantický, totiž výpověď o skutečnosti pomocí toho, co je již fixováno v jazyce a v jazykové tvorbě lidí této skutečnosti, obyvatel kraje a prostředí, o němž se vypráví. Demonstrujme si tento rys dále.

„Když jsme jeli nazpátek po těch do oblak sáhajících vrchách, bylo nebe plno hvězd a dole z oken roztroušených chalup kmitaly se rudé světýlka plápolajících loučí. Nedivím se, že si staří na těch vrchách zámky stavěli, nedivím se, že tu lid na d o m á c í n e m o c trpí. Horalovi je v dolině ouzko, jen na milých horách je mu volno.“ (S. 22.)

„Společnice vedla mě do vsi, kde nás dcera její přívětivě uvítala. Seděla u kolovratu a předla. Povšimla jsem si hned pěkné přeslice. Byla červeně a modře malovaná (*následuje několik vět popisujících přeslici, pozn. M. O.*).. uprostřed je kvítek z granátů a všechno dohromady tuze hezky vypadá. — ‚To máte od sedláka?‘ ptám se mladé ženy. — ‚Ne, to mám od milého, kterého jsem dříve měla ráda,‘ dala mi za odpověď a vypravovala s upřímnou důvěrností o hořkém tajemství srdce svého. Ona je též obětí selské š p e k u l a c e! Jak se ty nejkrajnější meze někdy sbíhají! U nejnižšího a u nejvyššího bývá srdce často pravým pastorkem. Jaká to zlá věc, že je sedláku dítě jako nedítě, když se tu jedná o živobyetí nebo statek. — ‚Co říká váš milý, když vás teď potká?‘ ptala jsem se jí, když dokončila. — ‚Ušklibne se a zapálí až po uši,‘ odpověděla a oči se jí zalily.“ (S. 40.)

Postavili jsme vedle sebe dva typově odlišné „záběry“, první je líčení, druhý scénka. Postavili jsme je vedle sebe pro rys, který mají společný, v obou „záběrech“ se hodnotí skutečnost, jednou pozitivně, jednou negativně. Oba mají své významové těžiště v tomto autorském hodnocení, tedy ve složce subjektivně reflexivní — a přitom se objeví jednou pojem „domácí nemoc“, podruhé „selská špekulace“, tedy lidová pojmenování jednou důsledku jevu (citového vztahu k přírodě), jednou jevu samotného, v obou případech pojmenování,

s nimiž se pojí stejný hodnotící vztah, jaký je vyjádřen v úvaze spisovatelově. Uvedme si ještě příklad další, typově opět jiný „záběr“, než byly dva poslední.

„Malý kousek za městem na jihozápadní straně je vrch, s něhož je rozkošná vyhlídka na celé okolí. Za starodávna jmenoval se vrch ten vůbec Veselá hora, co je ale na něm kostelíček ke cti sv. Vavřinci vystavěn, říká se i vrchu na svatém Vavřinci; jen v několika dále od města ležících vesnicích užívá se starodávné jméno. Praví se, že byl kostelíček ten založen ke cti sv. Vavřinci od knížete Boleslava na poděkování za vítězství, které obdržel dne 10. srpna 955 v šumavských lesích nad Maďary, utíkajícími s Lešského pole, kde poražení byli od císaře Otta I. Dříve prý obětovali na Veselé hoře pohanští Čechové svým bohům. Vedle Veselé hory táhne se lesem pokrytý vrch Ermut. Tam jsem zamířila k osamělé myslivně, bych si u starého myslivce a jeho přívětivé starušky odpočinula a před deštěm se ukryla, který byl nablízku.“ (S. 70—71.)

Ačkoli jsme nyní uvedli nejen typově jiný „záběr“, ale i příklad na užití jiného jevu jazykové reality, jde v podstatě o totéž. Tak jako se v prvních dvou případech při autorově hodnocení skutečnosti vynořily pojmy lidového jazyka, jejichž obsah je spojen se stejným hodnotícím vztahem k dané skutečnosti, tak se v poslední ukázce s popisem krajiny vynořuje celý shluk toho, co se z lokální jazykové reality k ní vztahuje: s časem a místem mění se jméno vrchu, krajová vyprávění o historických i prehistorických událostech. (Tyto odkazy na jazykovou realitu jsou ještě zvýrazněny bohatou frekvencí sloves dicendi: ...jmenoval se vrch... říká se i vrchu... užívá se starodávné jméno... Praví se... prý.)

Protože pak ve všech třech naposledy citovaných ukázkách shledáváme stejnou formální „neukázněnost“ či „nepravidelnost“ v postupu rozvíjení výpovědi (líčení, scénky, popisu), s níž jsme se setkali již dříve, můžeme jednak doplnit předchozí výklad o zvláštní metodě asociování, jednak — a to především — zpřesnit to, co bylo řečeno o vztahu mezi skutečností jevovou a jazykovou. Pojmenování jedné věci, odkrývající za jazykovými znaky samu skutečnost, vyvolává zpětně představy konkrétních souvislostí v určitém okruhu reality — a právě tak se s představou určité skutečnosti (například hmotné) vynořuje s ní související široká oblast reality jazykové, zahrnující nejen jazykové znaky vlastního jevu a jevů blízkých atd., ale i mnohem autonomnější sféru, jako jsou například úsloví a přísloví nebo tradovaná vyprávění. Pojem reality se v různých směrech rozšiřuje o tu zvláštní oblast, která existuje jen v jazykové podobě. Každá skutečnost se také současně „polidšťuje“; připomínkou charakteristické lokální jazykové reality se vše spojuje s člověkem, který žije v tomto prostředí.

Nejde však jen o tuto stránku věci. Různě se projevující a různě uplatňovaná reprodukce toho, jak lidé na Chodsku mluví, o čem mluví, jak pojmenovávají věci a jevy kolem sebe, jaká si vytvořili úsloví, zkazky a vyprávěnky, zkrátka reprodukce toho všeho, co bychom mohli metaforicky (a pomocně) nazvat „mluvící realitou“, směřuje k přímému postižení skutečnosti. Naproti tomu, co je v Obrazech jakkoli poznamenáno jejich subjektivností, uplatňuje

se tu i sama objektivní lidská skutečnost tak, jak existuje ve specifické podobě svého jazyka. Protože se tu lidé představují právě v zrcadle svého jazyka, tedy pomocí kulturní hodnoty vznikající kolektivní tvorbou a obrážející opakující se jevy a nadindividuální vztahy atd., jde potom zmíněné postihování životní reality převážně za tím, co je možno přijmout jako objektivní, co je totiž v těchto lidech obvyklé a obecně příznačné.

Již na začátku jsme mluvili o „akustické“ podobě črt Boženy Němcové a měli jsme přitom na mysli jen to, že se v psaném textu bohatě uplatňuje jazyk mluveného projevu; tento jev jsme také až dosud spojovali jen se subjektivností Obrazů. Nyní vidíme, že se na „akustické“ podobě nepodílí jen „vyprávěč“, ale i druhý, stejně významný princip umělecké metody, „mluvící realita“.

Každý z těchto principů je projevem jiné tendence. Na jedné straně je to tendence zpřítomnit autora (a v něm vyhraněný vztah ke skutečnosti) a dále zpřítomnit i sám jedinečný proces subjektivního poznávání či ozřejmování skutečnosti. Na druhé straně — v principu „mluvící reality“ — se projevuje tendence postihnout objektivní skutečnost v její obvykle příznačné podobě, tedy zbavenou i toho, co na ni mohl nanést jakýkoli apriorní předpoklad. Vyzdvihneme-li z jedné tendence její subjektivační rys a z druhé objektivní, vyzdvihneme zároveň i to, čím jsou navzájem protikladné. Také dva principy umělecké metody jsou si značně vzdáleny v tom, jaký směr určují uměleckému zobrazení. Oba principy však nejen jsou bezprostředně konkretizovány jazykem díla, ale dokonce se v této konkretizaci setkávají na společné bázi, na úrovni mluveného jazyka. Ta pak — uplatněna v literárním textu — umožňuje nikoli snad jejich sblížení, nýbrž neustále postupující a obměňované konfrontování; do přímo vyslovených i do nevyslovených vztahů se tak dostávají jakoby dvě hlavní postavy díla, autor (který je i jedinečnou modifikací čtenáře) a lidový kolektiv z Chodska; potom se i jednotlivé výjevy, příhody, scénky, pozorování atd. sumují na jedno společné dějové pásmo, jímž je jak proces poznávání skutečnosti, tak i postup sebeuvědomování.

Přihlásili jsme se k Fučíkovu výroku o modernosti črt Boženy Němcové a cestu k tomuto problému jsme hledali v analýze jejich umělecké metody. Jako je na jedné straně možné, že by některá naše zjištění mohla být užitečná též pro širší otázku společných rysů v umělecké metodě celého prozaického díla Němcové, tak je na druhé straně zřejmé, že „moderní“ charakter Obrazů bychom mohli spatřovat i v jiných kvalitách, které při tomto přístupu zůstaly stranou. Nadto jsme nechtěli pojem modernosti chápat ve velké šíři, třeba tak, že bychom v Obzích shledávali jednotlivé rysy, které nám dnes moderní umění nějak aktualizovalo, ovšem v jiných celkových souvislostech; i některé takové rysy se ovšem v průběhu výkladu objevily. Šlo nám především o „první moderní prózu českou“ (rozuměj: o jednu z prvních), o dílo z poloviny čtyřicátých let 19. st. O prózu příznačnou pro situaci, kdy se již — po nedávném

otřesení starých představ a jistot — literatura nově orientuje jak v nové společenské skutečnosti, tak i v člověku jedinci a v jeho vztazích k tomu, čím je obklopen. Nepřetržitá oscilace mezi tím, kdo takto poznává, a tím, co je ozřejmováno, je příznačná pro tuto fázi počátků „moderní“ literatury; pro fázi, která stejně ukazuje směrem k budoucímu realistickému umění, jako je blízká romantismu. Konkrétní podobu toho jsme se snažili v črtách Boženy Němcové analyzovat a také vysledovat, jak se přitom dostávají do pohybu a jak se modifikují základní umělecké postupy prózy. Pozorovali jsme konečně i jeden podstatný výsledek umělecké metody *Obrazů*: jak se na jedné straně vytváří relativně svébytná epická skutečnost a jak se na druhé straně a souběžně s tím navazuje neustále kontakt se skutečností stojící vně uměleckého zobrazení, což vyvolává trvalé napětí mezi jedním a druhým. Výsledné napětí mezi imaginární skutečností uměleckého díla a objektivní realitou přiřazuje pak *Obrazy* jistě k „moderní“ próze, protože toto napětí je pro veškerou moderní uměleckou prózu charakteristické.

Havlíckovy Obrazy z Rus

MARIE ŘEPKOVÁ

Kdybychom chtěli Havlíckovy Obrazy z Rus jednoznačně žánrově určit, octli bychom se na rozpacích: usilují zřejmě jak o pojmové poznání a věcné sdělení, tak o postižení skutečnosti živým uměleckým obrazem. Stojí na pomezí novinářského útvaru a beletrie, slučující v sobě některé příznačné rysy obou oblastí. Svou literární stránkou jsou však nejbližše látkově i tvarově bohatě rozrůzněnému druhu „obrazů“, črt, arabesek apod., který se od třicátých let minulého století v české literatuře formoval vedle produkce povídkové a novelistické a v těsné souvislosti s ní a jehož cílem se stávalo bezprostřední pravdivé zobrazení vnějšího světa a společenské skutečnosti, která člověka obklopuje. Patří tedy zjevně k onomu typu prózy, který je vzdáleným předchůdcem moderní reportáže.¹

V syntetizujícím pohledu na vývoj české prózy byly již Obrazy z Rus do jejího kontextu začleněny.² Pokud však byly zkoumány o sobě, byly zpravidla chápány spíše jako projev publicistický, spíše jako věcná zpráva než jako umělecká výpověď o skutečnosti. Zřejmě tomu tak bylo jednak pro jejich zřetelné politické zaměření, pro časovou blízkost a celkový těsný vztah k Havlíckově novinářské tvorbě, jednak i proto, že dosud vždy byly studovány ve své tradiční podobě, jako hotový text, a nikoli také z hlediska svého vzniku, ve světle přípravného materiálu. I když jsou jejich umělecké hodnoty plně uznávány, hovořívá se pouze obecně např. o „jadrném vypravování, protkávaném živými scénami s plastickými figurkami“, o „realistickém podání kořeněném jiskřivým vtípem a ironií“³, nebo o „literární stylizaci pozorovaných faktů“, o schopnosti vytvořit „plastický žijící a dýchající obraz jednotlivých typů, scén ze života i prostředí, v němž se pohybují“⁴.

Jednostranný pohled na Obrazy z Rus jako na publicistické dílo vede však k tomu, že jejich význam pro vývoj české prózy nebyl dosud plně doceněn a může mít za následek i příliš zjednodušený výklad jejich smyslu. Umělecká stránka Obrazů z Rus si zasluhuje zvláštní pozornosti pro osobitý přístup ke

¹ Srov. M. G r y g a r, *Umění reportáže*, Praha 1961.

² *Dějiny české literatury II*, Praha 1956.

³ J. B ě l i č v doslovu k vydání *Obrazů z Rus* v Národní knihovně, Praha 1953.

⁴ K. K r e j č í v doslovu k Havlíckově *Cestě na Rus*, Praha 1947.

skutečnosti, který zatím nebyl blíže specifikován. Platí o nich v plné míře zjištění, že jsou „dokumentem, jak viděl Rusko na počátku čtyřicátých let minulého století příslušník české maloburžoazie“.⁵ Zůstávají však přitom zároveň také literárním dílem, i když ovšem patří k onomu zvláštnímu žánru, v němž se na výstavbě obrazu podílí stejnou měrou složka beletristická i výkladová. Naše studie se chce proto pokusit o takový výklad *Obrazů z Rus*, který by vycházel z jejich literárního charakteru, a přispět tak k poznání různorodých kvalit, jichž česká próza nabývala na cestě k pravdivému zobrazení života. Za tím účelem se snaží nejprve rekonstruovat jejich genezi, v níž lze sledovat stopy zrodu Havlíčkova uměleckého záměru. Dále pak se pokouší rozbořem vlastního díla v hotové již podobě postihnout celkový autorův postoj k dané realitě i způsob jejího zobrazení, aby mohl být přesněji určen vklad tohoto díla do vývoje české prózy čtyřicátých let.

Přípravy k literárnímu zpracování cesty na Rus

Obrazy z Rus vznikly jako plod dramaticky se proměňivšího a napjatého Havlíčkova vztahu k Rusku, jak se utvářel za jeho sedmnáctiměsíčního pobytu v Moskvě v letech 1843—44, a zároveň jako plod ideového zvratu, který s touto proměnou souvisel. Neobyčejně intenzívně prožitá subjektivní zkušenost mladého autora se zcela bezprostředně zrcadlí v jeho moskevské korespondenci, přesněji řečeno hlavně v dopisech K. V. Zapovi do Lvova. Zatímco přítel J. T. Klejzara zpravuje převážně o pracovní náplni svého ruského pobytu, Zapovi od počátku popisuje veškeré dojmy a zážitky, svěřuje své názory, soudy a reakce, líčí svá pozorování a sděluje závěry, které z nich činí. Odráží se tu krátce jeho vzrušený dialog s novou, ohromující pro něho skutečností a svízelný zápas o její poznání.

Havlíček ovšem přijel do Moskvy už s určitým názorem o Rusku. Za studentských dob v Praze ho zastihl doznívající ohlas polského povstání z let 1830—31, a jednoznačné sympatie k Polsku, příznačné pro celou jeho generaci, nesly s sebou stejně jednoznačný odpor k carismu, vyjádřený dokonce i v prvních básnických pokusech.⁶ Ten však nyní na čas ustoupil stranou. Z prvního obšírného dopisu Zapovi psaného v květnu r. 1843 zní láskyplný obdiv k ruské zemi, v níž Havlíček nyní chce vidět všechno z nejpříznivější stránky. Upírá pozornost především ke kladným a dobrým věcem, nikoli ještě k možným stínům a temným skvrnám, které by mohly hyzdit milovaný obraz.

Učarovaly mu především všechny projevy národní osobitosti, ať už je shledával v zevním zjevu měst a lidí či ve zvláštностech způsobu života. Imponují

⁵ J. Bělič, *l. c.*, s. 202.

⁶ Do památní knihy v Bukovině v Tatrách. Srov. o tom a o Havlíčkově slovanství vůbec J. Bělič, *Karel Havlíček Borovský a Slovanstvo*, Praha 1947.

mu dále všechny znaky nezvyklé mohutnosti a síly, které v jeho očích vyjadřují a reprezentují mohutnost a sílu bratrského národa. V jeho nadšeném obdivu splývá osobní okouzlení s tradiční přichylností českých obrozenců.

Základní naladění duše mu diktuje expresivní výraz, lichotivá epiteta a pojmenování: Tula je „přemilé město“, Moskva „kamenná matička“. Chválí pestrost, svéráznost a malebnost jejich architektury i obyvatel, snaží se vystihnout příznačnou atmosféru: „Jenom na Rusi a jmenovitě v Moskvě dá se dobře cítit velikost...“ Sestavuje si také brzy „Prozatimní zápisku znamenitostí v Moskvě“, snad pro potřeby své korespondence, v níž však už rozpoznáváme zárodečnou buňku příštích Obrazů z Rus: „Baně ruská... Izvoščiky... Hospody. Obleky. Gorod kupci... Církyve. Ceremon. proklínání... Kreml... O ruském jazyku. O kastách v národu... Ceremonie vzkříšení... Dobročinnost k přestupníkům.“⁷ — „Nač se jenom podíváte v Moskvě, vždy najdete něco nevidaného a nejčastěji něco hezkého...“ — v těchto slovech asi je uložena trest' jeho tehdejšího duševního rozpoložení a přístupu k ruskému životu.

V prvním dopise se také Havlíček vyznává: „Já se do všeho toho a do ruského národu tak zamiloval, že budu dlouhý čas všechno nadměru chválit, než se tak dalece vzpomatuji, abych mohl *holou pravdu* (podtrhla MŘ) pověditi bez ukrášení“.⁸ Byl si tedy vědom, jaký podíl má na jeho nazírání citová složka, kterou bude nutno překonat, bude-li chtít dospět k nezkraslenému poznání ruské skutečnosti. Dříve však ještě musil projít opačnou citovou krajností, do níž upadl, když do jeho zorného pole pronikly temné stránky života v carském Rusku.

Některé z nich se zřejmě přes všechno nadšení přece jen takřka od počátku vnucovaly jeho pozornosti: svědčí o tom v dopise (i v Prozatimní zápisce) zmínka o rozdělení lidí na „kasty“ a první soud o zkaženosti ruské šlechty. Rozhodující však byl asi tříměsíční letní pobyt na venkově, na statku Vjazma nedaleko Moskvy, kam Havlíček odjel s rodinou svého zaměstnavatele profesora Ševyrjova. Hodlal při té příležitosti „ruského sedláka dobře seznati“, což ovšem právě znamenalo objevit nejkrutější rub ruského života a jeho „znamenitostí“ — nevolnické zřízení a všechno, co s sebou přinášelo.

Dopis z doby kolem asi 18. září, v němž Zapovi pravděpodobně obsírněji líčil své zážitky z vesnice, je bohužel ztracen. Avšak další korespondence obráží prudký přelom v jeho názoru na Rusko. Místo projevů radostného nadšení nastupuje tvrdá kritika, místo obdivu hořká ironie, místo chvály skepse — všechno zřejmě důsledek bolestného rozčarování. „Zdaleka je každá krajina, každá ves čista, ale když do ní přijdeš, nevyhneš se blátu a hnoji...“⁹ V této věcné poznámce je zároveň skryta obrazná zkratka toho, jak se mu nyní, po

⁷ Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále Lit. archiv PNP), sign. T 95.

⁸ *Obrazy z Rus*, s. 154 ve vydání citovaném zde v pozn. 3. Podle tohoto vydání citujeme i dále.

⁹ L. Quis, *Korespondence K. H. B.*, Praha 1903., s. 110.

hlubším nahlédnutí pod povrch, Rusko jevílo. Odtud se v dopisech množí ostré výroky o nelidském údělu nevolníků, o morálním úpadku šlechty, o carském policejním systému, o imperialistických tendencích vládnoucích kruhů, o slavjanofilské inteligenci. Sám sebe Havlíček ironizuje pro dřívější nekritičnost: „Když si vzpomenu, s jakou horlivostí, s jakou láskou ke všemu ruskému jsem překročil hranici...: musím se věru zasmát...“¹⁰ Uvědomuje si však opět přítomnost extrémních subjektivních citů, které doprovázejí jeho změněný postoj: „... dobře cítím, že oči mé, pokud jsem zde, všechno vidí hůř. Až se navrátím, budu *smýšleti spravedlivěji*“ (podtrhla MŘ).¹¹

Široké rozpětí mezi těmito slovy a nedávným vyznáním zamilovaného obdivu dává tušit hloubku zklamání, jímž musil projít. Zároveň ovšem mají oba výroky při vši protikladnosti i něco společného — důraz na „holou pravdu“ a „spravedlivé smýšlení“, tedy na nefalšované poznání skutečnosti: jestliže ji dříve nechtěl přikrašlovat, nyní se obává, aby jí neukřivdil. Avšak úsilí po dosažení pravdivého názoru na Rusko, které Havlíček sledoval od počátku, je ke konci pobytu motivováno jinak než v prvním období a je možno říci, že snaha „poznat pravdu“ nabyla nyní plnějšího, aktivnějšího významu.

Otřes, jímž bylo pro Havlíčka objevení temných stránek v ruském životě, dovršil totiž u něho celkovou přeměnu postoje ke skutečnosti, která se připravovala už od doby odchodu ze semináře: přeměnu iluzivního nazírání v kritický pohled, vědomě upřený k poznání životní reality v její pravé podobě. *Poznávat pravdu* neznamenal nyní pro něho jen nalézat a přijímat nová, dosud neznámá fakta, nýbrž daleko spíše *odkrývat nepravdu*, iluzi nebo lež v jevech už známých. To se týkalo nejen Ruska, ale i celého národního života a v dopisech Zapovi najdeme o tom dosti dokladů. Prvním literárním výrazem tohoto kritického postoje k životu se stal, jak známo, soubor satirických epigramů, který vznikl právě v době ruského pobytu.

Nově probuzená kritičnost se promítla i do rodících se Havlíčkových plánů na literární zpracování ruských dojmů. Jako člověk se spisovatelskými ambicemi s takovým zpracováním počítal a do Ruska s ním už přijel. Měl ovšem zprvu sotva určitou představu o tom, jakým způsobem svůj pobyt jednou literárně vytěží. V jeho pracovních a studijních plánech z prvních měsíců r. 1843 naznačuje o tom něco pouze titul spisu *Cesty po veškerém Slovanstvu* a v jeho rukopisech náčrty rozvrhu jakéhosi národopisného díla. Zdá se nejspíše, že měl původně na mysli zpracování populárně vědecké. To je také ve shodě s perspektivními rozvrhy příštích cest a studia, které v té době ještě vypracovával pro sebe a své dva přátele Girgla a Gablera.

Velmi brzy však začal pod tlakem prudce naň doléhající skutečnosti spontánně zachycovat své dojmy beletristickou formou. V prvním dopise Zapovi

¹⁰ L. Quis, *l. c.*, s. 123.

¹¹ L. Quis, *l. c.*, s. 123.

referuje o univerzitní zkoušce z češtiny, k níž byl pozván jako host, a připojuje: „Ačkoli jsem posud do žádného z našich časopisů nic neposlal a odkládal to vždy na další časy, přece sotva se zdržím nepsati do Květů o této zkoušce; a při té příležitosti o universitě a slovanství moskevském.“¹² Stať První zkouška z českoslovanského jazyka v Moskvě se pak skutečně objevila v Květech č. 59 z 26. 7. 1843. V pokračování téhož listu líčí jiný silný zážitek — zvláštní ceremonii proklínání, které se o velikonocích účastnil v jednom z kremelských chrámů, a dodává: „...hned jak jsem z církve domu přišel, byl jsem v takovém zapálení, že jsem celou slavnost velmi drobně a (jak myslím) dosti ohnivě popsals.“¹³ To je tedy Havlíčkovo vlastní svědectví o vzniku Svátku pravoslavnosti. Mimoto příteli sděluje, že má již sebrány „ohromné materiály“: „Všechno, co nové, napřed nevídané, hned zapisuji, a když mně napadne dobrá, beru některé z těchto materiálů a pracuji je na čisto, tj. v také formě, jakou před našim publikum míti musí.“¹⁴ Z toho je zřejmé, jak se začínal živelně klonit k bezprostředně působící umělecké tvorbě, která by vystihla život spíše než systematický odborný popis.

Sklon k uměleckému zobrazení ruského života neoslábl u Havlíčka ani tehdy, když se jeho vztah k němu nepříznivě proměnil, spíš naopak. V říjnu 1843 píše Zapovi výslovně, že jeho hlavním cílem je „beletristika“, a v lednu příštího roku opakuje a dotvrzuje: „Hleděl jsem posud více co budoucí beletrista na sv. Rus a stránky administrativní, politické varoval jsem se co myš kočky. Co je zde krásné, směšné, podivné atd., dobře zapisuji, ale plačtivého nic.“¹⁵ A o něco dále: „Vědecky o Slovanech nic psáti nebudu, i přece však pro příhodu všechno zapisovati musím...“

Bude ještě příležitost ukázat, že vymezení zájmu o Rusko v prvním výroku naprosto neplatí doslova, bylo asi určeno pro případnou cenzuru dopisů. Havlíček i jako „beletrista“ později dokázal vystihnout právě „plačtivé“, tj. k pláči smutné a hrůzné rysy samoděržaví; a pokud líčí věci „krásné, směšné a podivné“, činí to tak, aby ony temné rysy skrze ně prosvítaly. Avšak o to nyní nejde. Důležitý je zatím jím samým potvrzený příklon k uměleckému ztvárnění reality, později doprovobený výslovnou rezignací na vědecké plány. Dramatický obrat jeho vztahů k Rusku, hloubka i prudkost radostných a později otřesných dojmů a potřeba bezprostředně je vyjádřit zřejmě způsobily, že se jeho zájem přesunul z odborné oblasti k představě tvorby umělecké, která by čtenáři nepředkládala k přijetí hotové suché poznatky, nýbrž činila ho poznání aktivně účastným, rozvinula a předestřela mu před oči živou skutečnost, působila nejen na jeho rozum, ale i na cit a vůli. Taková tvorba se rýsovala nejen v jeho představách, ale zároveň se mu i spontánně rodila pod ru-

¹² *Obrazy z Rus*, s. 158.

¹³ *Tamtéž*, s. 160.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 155.

¹⁵ L. Quis, *l. c.*, s. 116.

kama v oněch shromažďovaných materiálech, v náčrtcích, zlomcích i hotových již prvních pracích.

Není možno dost litovat toho, že z bohatých zápisků, které si Havlíček shromažďoval jako podklad k literárnímu zpracování ruských dojmů a o nichž se v korespondenci několikrát zmiňuje, se zachovaly jen zbytky: něco asi kolem jednoho sta stručných, místy jen heslovitých záznamů zčásti porůznu otištěných, zčásti dochovaných v rukopise. Přesto můžeme i z těchto pozůstatků jakoby v průřezu vyčíst povahu sebraných „materiálů“.

Především jsou to záznamy národopisného charakteru, např. o různých zvycích, obyčejích, pořekadlech, o přípravě zvláštních národních jídel, o lidových hrách apod. — doklady Havlíčkova původního folkloristického zájmu. Tento v podstatě knižní, učenecký, odbornický přístup k ruské skutečnosti, dědictví romantického zaměření na osobité projevy lidového života jiných národů, si Havlíček přivezl z domova, ze svých slavistických studií orientovaných příkladem starší obrozenské generace výrazně folkloristicky, vedených vzory sběratelské činnosti Čelakovského a Erbena.

Pod náporom živé skutečnosti se však brzy začal o Rusko zajímat z hlediska širšího než jen národopisného. Věnuje pozornost člověku, snaží se poznat lidský obsah všeho, co ho obklopuje, seznámit se důvěrně se životem národa, v jehož středu se ocitl. Všímá si člověka v jeho prostředí, jeho vzhledu a oděvu; poslouchá řeč a sleduje chování lidí, zapisuje si drobné příhody, výjevy, situace a scény na ulicích, v hostincích, v sadech, lázních a v chrámech — to všechno zpočátku se zájmem pozorovatele obdivujícího se a příznivě zaujatého. Projevuje přitom sklon zaznamenat i nejmenší konkrétní podrobnosti, jimiž jeho zápisky někde již samy nabývají povahy miniaturních, zběžně, ale výstižně načrtnutých obrázků, vyňatých z proudu životního dění: „Dnes jsem viděl... izvoščika literáta. Měl v droškách svých zvláštní škrínku, z které vytáhl jakousi slovansk. církJ. knihu..., a na droškách na břicho se položiv velmi pilně v ní četl, čekaje na svého pána před domem. 1843. 17. dubna.“¹⁶

Avšak od chvíle, kdy jeho obdivná láska ke všemu ruskému byla podrobena tvrdé zkoušce, povaha zápisků se nápadně mění. Široký zájem o všechny životní oblasti trvá i nadále, vycitujeme však zřejmou tendenci zaměřit se na jejich náhle odhalené negativní stránky: na tíseň, útlak a nepořádky veřejného života i na stinný rub života soukromého a lidských vztahů. Poznání věcné tedy ustupuje snaze po poznání kritickém. Ve formě záznamů je už také jasněji patrný zřetel k jejich budoucímu literárnímu zpracování: první letný nápad, podněcený nějakým konkrétním životním jevem, je dodatečně aforisticky zformulován, jednotlivé postřehy jsou uváděny do obecnějších souvislostí, obdobně jako je tomu v dochovaných přípravných poznámkách k epigramům. Zdá se ostatně podle všech známek, že i pokud šlo o zobrazení Ruska Havlíček

¹⁶ Lit. archiv PNP, sign. T 95/k XV.

v té době ve svých záměrech a představách tíhl k výrazu silně a snad převážně satiricky zbarvenému: jeho kritika se projevuje napořád ironií, posměšky, kousavým tónem a jizlivými poznámkami. Je přímo vidět, jak si zklamaný nadšenec nadlehčoval hořkým humorem tíhu rozčarování a odreažoval citové rozjitření jím vyvolané. Jestliže v lednu 1844 Zapovi píše, že se nemůže podívat na Rus jinak než „skrz komické brejle“,¹⁷ znamená to v jeho terminologii a při jeho pojetí komična jasné přiznání k satirickému postoji. Zdá se, jako by se mu dokonce v myšlenkách příští literární vyobrazení Ruska ztotožňovalo se zobrazením satirickým. Nasvědčují tomu i slova v dopise Zapovi z 30. dubna 1844: „To se já ještě jinak strojím na sv. Rus než Vy na Halič... Nemožu nyní ani řádek do Prahy poslat, aby nebylo z něho cítit kyselost...“¹⁸

V záznamech se skutečně také několikrát setkáváme s poznámkami jako „vysmát se“, „komicky popsat“ apod., tedy s náznakem úmyslu vypočítat satiricky to, k čemu se kriticky stavěl. Tak ho např. přímo páliho pokrytectví a velikášství slavjanofilské inteligence, v jejímž středu se pohyboval: „Rusové rádi jmenují chlapství ‚patriarchálnaja vlast‘. Vysmát se jim.“¹⁹ A jinde: „Dobře se vysmát ruské slabosti hned všechno, co není v Rusku tak jako za hranic, obracet ku své chvále.“²⁰ Satirický smích je však skryt i tam, kde není výslovně vyjádřen. Ironie se mění v hořký sarkasmus, jde-li o zjevy lidsky otřesné: „Když jsem viděl, jak rvali někoho za vlasy v Rusku (dobré chutné popsání): pomyslil jsem si, že Rusové dobře vyrozuměli přece, nač panbůh dal člověku hlavu.“²¹ Sarkasticky jsou interpretovány i věci krvavě vážné: „Že zadali moskovští havrani atd. prosbu k cáru, aby šibenice opět zavedeny byly: že mají těžký život, daleko lítat na Sibir a Kavkáz.“²²

Mladý satirik, zraněný tvrdou pravdou v nejopravdovější víře i citech, obnažuje si takto aspoň pro sebe bezohledně všechny formy společenského zla, na něž naráží, kamkoli se obrátí: vládu peněz, panství knuty či nahajky, tohoto „řídícího živlu“ na Rusi, praktiky úplatných činovníků i policie, kterou nazývá „prvním a největším zlodějem“, libovůli mocných a ubitost „otrockého lidu“, celý státní režim, který se umí o své poddané všestranně „postarat“, udílením nejvyšších poct jedněm a nejhlubším lidským ponižováním druhých. I z chudých zbytků materiálů je patrné, do jaké míry se řídil předsevzetím, které si někdy v té době zaznamenal do svých Zápisků pro upamatování v pracích svojích v Moskvě²³: „V Rusku, pokud jsem zde, sebrat co možno nejvíc

¹⁷ L. Quis, *l. c.*, s. 120.

¹⁸ L. Quis, *l. c.*, s. 128.

¹⁹ Lit. archiv PNP, sign. T 95, č. 59/60.

²⁰ Rukopis ze soukromé sbírky p. F. Rysa. Fotokopie pořízené s laskavým svolením majitele uloženy ve fotoarchivu Ústavu pro čes. lit. ČSAV.

²¹ Lit. archiv PNP, sign. T 95/k XI.

²² Rukopis ze sb. p. F. Rysa.

²³ Lit. archiv PNP, sign. T 95.

dát k popsání tyranstva jak císaře tak i pánů, abych je doma povzbudil a odvrátil od lásky k ruštině.“

Takto tedy Havlíček formuloval poněkud jednostranně úmysl, který jinými slovy naznačil v jednom z dopisů Zapovi: po návratu do Čech „proti celé Kollárově ideji, proti Slovanstvu bouřit...“²⁴ To jest úmysl revidovat myšlenku jednotného slovanského národa, podepřenou v prvé řadě o ideální představu mocného bratrského Ruska, která se mu v konfrontaci se skutečností objevila pro další rozvoj národa jako neupotřebitelná, ne-li dokonce škodlivá: „Aby Kollár jenom mohl přijet do Rus místo mne! On by si zoufal, čím sám k tomu slovanství dopomohal...“²⁵ V dopisech sice svůj úmysl motivuje spíše odporem k neupřímnému slovanství ruských slavjanofilů a k imperialismu ruské vlády, v zápisníku však a konečně i v „materiálech“ prozrazuje druhou, neméně silnou, snad ještě silnější pohnutku: odpor k despotismu, který podmiňuje ony nesčetné formy společenského zla.

Plán, koncepce a materiál k Obrazům z Rus

Nevíme přesně, kdy se Havlíček začal zabývat určitým plánem na soubor „obrazů“, v nichž by českému čtenáři představil význačné stránky ruského života. Avšak po návratu do Čech, tedy nejspíše v druhé polovině r. 1844 nebo počátkem r. 1845 si sestavil seznam titulů obsažného cyklu: „Věci, o kterých pojednám. Služby boží. Kněžstvo. — Jízda na perekladné. Pošty. — Vojsko ruské. — Kreščenje. Jordan. — Vzkříšení. — Systém obroku. — Hlavní charakteristika Moskvy. — Varšavy. — Vilna. — Lvova. — Krakova. — Ježdění Rusů atd. — Polské dřevěné město. — Roznoštík ruský. — Gorod a lavky. Kupečestvo. — Vjezd do Rus. — Židovstvo polské. — Cizozemci v Rusích. — Vychování ve vyšších domech. — Klasifikací všech čepic.“²⁶ Bohužel tento široce koncipovaný soubor dvaceti kapitol, který měl zřejmě zahrnout poznatky nejen z moskevského pobytu, ale i z cesty na Rus a zpět, zůstal neuskutečněným plánem. Ať už tu působily jakékoli příčiny (a bylo to nejspíše Havlíčkovo zaujetí novinářskou prací od r. 1846), nakonec byl z celého záměru realizován jen malý zlomek: r. 1845 vyšlo v České včele Gulaňje (mimo rozvrh, ale uvedené v jeho konceptu) a Kupéčestvo, v následujícím roce v Časopise českého muzea Cizozemci v Rusích, přičemž přirozeně nemůžeme počítat hotové, ale ztracené „komické pojednáníčko“ Klasifikací všech čepic, o jehož existenci svědčí Havlíčkova zpráva v lednovém dopise Zapovi.²⁷

²⁴ L. Quis, *l. c.*, s. 146.

²⁵ L. Quis, *l. c.*, s. 131.

²⁶ J. Bělič, *K. H. B. a Slovanstvo*, s. 117.

²⁷ L. Quis, *l. c.*, s. 120.

O zbývajících kapitolách si můžeme učinit jen více či méně přibližnou představu. J. Bělič v citované knize připomíná, že bychom mohli aspoň k některým z nich podle dochovaného materiálu a korespondence zkonstruovat obsah (s. 117). A opravdu snad pokus o takovou rekonstrukci, která ovšem může být jen velmi hypotetická a spíš jen naznačit možný směr autora přístupu k tomu kterému tématu než celý obsah, nebude neúčinný vzhledem k vlastnímu rozboru Obrazů. Tím spíše, že jeho záznamy v jednotlivostech vždycky postihují i něco obecného.

V některých kapitolách by byl Havlíček jistě využil svých nejosobnějších trpkých zážitků: jednak zkušeností vychovatele ve „vyšších domech“, kde podle jeho pozorování „učitele také mezi jiným pro vyrazení dětí berou, ba i vyrostlých...“ a kde „pedagogové jako koně a psi pomáhají zvětšovat slávu domu“,²⁸ jednak nesnázi při vstupu do země i během cestování od hranic do Moskvy poštou, kdy se po prvé střetl s všemohoucí a tupou ruskou byrokracií. Jestliže v prvních listech Zapovi a v některých starších záznamech tyto zážitky líčí vtipně a zábavně jako dobrodružství se šťastným koncem, později spatřoval v zlořádech, s nimiž se tu setkal, negativní symptomy carského režimu, plodícího nepořádky a zvlí. Příznačný je v tomto ohledu záznam: „Když mne vždy skrz pas zdržovali, ale zato jsem dobře jel: Kdyby dal ruský cár 1/2 poštovských koní do kanceláře za činovníky a 1/2 činovníků do maštal: tedy by to chodilo trochu čerstvěj v kancelářích a na poštách přece ještě dost zčerstva. V rozumu nejni velký rozdíl.“²⁹ Nebo i fragment Perekladnaja s charakteristikou: „Jeden jed, jedno zlé na světě jsou činovníci (úředníci) ruští, zvláště ti, kteří nad pasy bdítí mají: tito pánové ve flegmě a váhavosti co do práce, a zas v bystrosti a neunavenosti co do braní peněz sotva kde jinde rovných sobě mají...“³⁰

Pokud jde o Havlíčkův vztah k pravoslavné církvi a obřadům, můžeme v příslušných kapitolách předpokládat rovněž kritiku. Zpočátku sice Zapovi popsal vedle svátku pravoslavnosti se zalíbením i slavnost Vzkříšení (ale spíše jak se mu jevila v lidových zvycích); o něco později mu však už ironicky vylíčil obřad „kreščenije“³¹, na nějž složil i stejnojmenný satirický epigram. Oba projevy nenechávají nikoho na pochybách o tom, že mu pravoslavná církev přestávala být předmětem obdivu, jakmile odhalil vedle souvislosti církve a „národnosti“, která mu byla sympatická, souvislost církevní a státní moci. Tu pak sledoval i ve svých kritických zápiscích: „Kdo by nerozuměl rusky a byl v chrámě, myslil by, že pánbůh se jmenuje po rusky - Nikolaj Pavlovič...“³² Nebo jinde: „Velmi komicky se dá popsat zdřevně-

²⁸ K. Tůma, *Karel Havlíček*, Praha 1888, s. 81.

²⁹ Rukopis ze sbírek p. F. Rysa.

³⁰ *Obrazy z Rus*, s. 129.

³¹ L. Quis, *l. c.*, s. 124–5.

³² *Spisy K. H.*, II, Praha 1907, s. 238. (Vydání L. Quise)

lost Ruska v službách božích; kde jsou zcela beze všech myšlének.“³³

V zápiscích máme řadu dokladů také o Havlíčkově názoru na organizaci ruského vojska, která mu zřejmě přímo viditelně ztělesňovala záporné rysy režimu. Měl o vojenském životě dobrého informátora v bývalém vojáku, který mu byl v Ševyrjovově domě přidělen k obsluze a v němž, podle deníkového záznamu, spatřoval „jediné srdce lidské neporouchané, co zde znám“.³⁴ Zapisoval si vedle vlastních pozorování a kromě zpráv od některých známých i jeho vyprávění, shromažďoval historiky o zvůli důstojníků, ironizoval nesmyslnou bezduchost „vojenné disciplíny“, drilu, který „dělá z lidí dřeva“, tropil si posměch z oficírů, jejichž prázdné hlavy zdobí kohoutí péra a hrudi jsou ověšeny vyznamenáními. Přípravoval si tak kapitoly, k níz se vztahují dva větší fragmenty: nástin karikatury generála, jemuž „štědrá ruka císařská posela prsa všemi duhovými barvami“ a jemuž řády, „hřející víc než šuba“, prorážejí už samy sebou cestu životem „lépe než liktoři“;³⁵ dále zlomek O ruském vojsku, který s humorem značně hořkým kreslí obraz prostých vojáků, nouzí nucených k veřejné, mlčky trpěné žebrotě.³⁶ K němu se řadí z lístkových záznamů zvláště trpká poznámka: „Vojsko ruské při všem ještě tu špatnou vlastnost do sebe má, že vojáci vždy i po vysloužení ještě zůstávají velmi poddaní a otrocky ponížení k pánům.“³⁷

Toto úhlavní zlo, zotročování lidí, proti němuž se bouřila jeho lidská i demokratická hrdost, mělo se stát námětem samostatné kapitoly o poměrech selského lidu (Systém obroku). Na její povahu můžeme usuzovat z citovaného již říjnového dopisu Zapovi, v němž se Havlíček nezdržel hněvivé kritiky přesto, že původně chtěl podat své svědectví později, až bude „trochu dále od Sibíře“.³⁸ Zde asi měla být vyslovena nejtrpčí pravda o carském Rusku - ale možná zároveň pravda spjatá s vyjádřením naděje, neboť v úvahách nad ní mu napadá myšlenka pozoruhodná svou dialektičností: „Obrok, nyní kulminací všeho utiskování národu: přece jest zář budoucí svobody. Tak se naučí znát svobodu. Proč máme platit barinu obrok? atd. atd.“³⁹

Můžeme tedy v celém rozvrhu - vyjmeme-li prozatím tři napsané kapitoly - shledat v souvislosti s dochovaným materiálem nejméně sedm nebo osm kapitol, o nichž lze téměř s jistotou předpokládat, že by do nich tak či onak bylo proniklo zobrazení toho, co Havlíček nazýval „tyranstvem“ v carském Rusku. A i když je možné, že kompozičně měly snad být tyto kapitoly střídány s partiemi věcně popisnými (charakteristiky měst) nebo humornými

³³ Rukopis ze sbírek p. F. Rysa.

³⁴ Lit. archív PNP, sign. T 95/k IX.

³⁵ Lit. archív PNP, sign. T 95/k XI.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ K. T ů m a, *l. c.*, s. 78.

³⁸ L. Q u i s, *l. c.*, s. 117.

³⁹ Rukopis ze sbírek p. F. Rysa.

(Klasifikací všech čepic), celkově převažující kritické zaměření díla se zdá být mimo veškerou pochybnost. Tento kritický záměr, právě pro jeho reálnost, je třeba mít na zřeteli i při zkoumání toho zlomku, který byl z celého plánovaného díla uskutečněn.

Zajímavé je, že Havlíček nepojal do rozvrhu První zkoušku z českoslovanšského jazyka v Moskvě ani Svátek pravoslavnosti (ten dokonce, uvedený s názvem Ceremonie proklínání, vyškrtl), ačkoli Klasifikací všech čepic, kterou měl rovněž již napsánu, zařadil. Lze z toho soudit, že mu z nějakého důvodu do koncepce díla nezapadaly, a není nesnadné zjistit tento důvod srovnáním s třemi kapitolami vzniklými po návratu do Čech. Oproti nim představují první dvě stati jen malé příležitostné referáty, beroucí si za námět ojedinělá epizodní fakta, s nimiž se autor setkal náhodou a která zaznamenal ne tak pro ně samotná, jako proto, že jimi chtěl působit na vlastenecké citění a uvědomění svých krajanů. Tomu měl napomoci i celkový slavnostně vážný tón a sentimentální příděch. Obě črty jsou sice oživeny svěžím líčením, ale zobrazení dané skutečnosti tu je něčím druhotným, je spíše prostředkem než cílem. Zřetelně se zde také obráží Havlíčkův původní bezvýhradně přitakávající a tím v podstatě trpný vztah k ruskému životu, naivní obdiv, přijímající všechno s apriorním souhlasem, ještě bez rozlišování a hodnocení jevů (až na slabý náznak kritického postoje k caru Mikuláši I.). Předem pojatá tendence nese s sebou i jistou idealizaci skutečnosti, patrnou zejména ve Svátku pravoslavnosti: Havlíček tu ještě s upřímným přesvědčením chválí „ouplné organické spojení státu, národnosti a víry dohromady“, veden k tomu nikoli zkoumáním podstaty státního a církevního zřízení, nýbrž pouze srovnáním s poměry domácími, kde obě instituce vystupovaly jako nepřátelé „národnosti“.

Třebaže tedy obě první črty svou tematikou, dobou i okolnostmi vzniku k Obrazům z Rus jistě patří a jsou do nich také vždy tradičně zařazovány, můžeme vlastní torzo díla, jehož cílem mělo být záměrné, hlubší kritické proniknutí k pravdě ruské skutečnosti a její komplexní postižení, spatřovat teprve ve třech kapitolách nově napsaných po příjezdu do Čech. Ovšem situace byla v té době pro autora značně složitější než za pobytu v Rusku. Ocitl se opět ve středu národního dění, do něhož chtěl jako spisovatel a novinář aktivně zasahovat, a vyvstávala tedy i otázka přímé odpovědnosti za toto dění. Havlíček nikterak neupustil od úmyslu revidovat kollárovsy chápanou slovanskou myšlenku a s ní nereálné představy o Rusku, jak to vyžadoval vnitřní politický zájem emancipujícího se národa - a jak víme, učinil to brzy v programovém článku Slovan a Čech. Na druhé straně však národnostní zápas nedovoloval odhodit vědomí mocné ruské opory. A tento ohled do jisté míry tlumil ostrou kritičnost, kterou jsme shledali v záznamech na konci ruského pobytu, nebo lépe řečeno ji usměrnil: namísto k výlučně satirické negaci vedl spíš k zvážení kladných a záporných stránek, místo čisté

satirické karikatury si vyžádal obraz kriticky realistický, v němž sice i satira našla své uplatnění, ale nepřevládala. Po této stránce skýtají zajímavý doklad drobné přípravné poznámky ke Gulaňje stejně jako zlomky Perekladnaja a Izvoštik, z nichž se původně satirické pojetí těchto kapitol zdá být nepochybné.

Ohled k aktuálním potřebám národního zápasu vedl zřejmě také i k tomu, že si Havlíček po napsání Gulaňje⁴⁰ zvolil z celého rozvrhu přednostně jako další kapitoly právě Kupěčestvo a Cizozemce v Rusích, v nichž se zřetelně odrážejí vyhraňující se prvky jeho politického názoru. V Kupěčestvu hledá pozitivní síly ruského života a je přirozené, že je nalézá - sám příslušník malé buržoazie - ve „středním stavu“, nikoli však v jeho sklonu směrem kapitalistického vývoje, nýbrž v přimknutí k tradičním národním hodnotám. Odtud i jistá idealizace buržoazie v jeho obrazu kupectva. V Cizozemcích pak sáhl k tématu, v němž mohl uplatnit výraznou slovansky obrannou tendenci (jejíž názvuk se ostatně ozývá už v Kupěčestvu) i připomenout určité analogie s českou národnostní otázkou, která se s rostoucím zpolitštěním národního hnutí ve čtyřicátých letech stávala aktuálnější. Celou statí proniká snaha vyvrátit pomluvy o ruské nekulturnosti a představy šířené některými německými cestopisy (s nimiž tu Havlíček přímo polemizuje), jako by veškerá vzdělanost v Rusku byla dílem cizinců.

Bezprostředně aktuální politické zájmy však nijak nepřekryly základní kritický záměr zobrazit Rusko v jeho pravé, nezkreslené podobě. Ten svou vahou překlenuje i dílčí jednostrannosti, dobovou, třídní i subjektivní ohraničenost autorova pohledu, kterou v jednotlivostech můžeme shledat. Tento záměr, jehož realizaci chceme v Obrazech sledovat, podmiňuje právě i jejich literární význam.

T v ů r č í m e t o d a O b r a z ů z R u s

Na prvý pohled je cíl Obrazů dán snahou ukázat Rusko v jeho nejosobitějších národních zvláštěnostech, v jeho nejspecifičtějších rysech, jak to ostatně vyplývá z povahy cestopisného díla i jak to odpovídalo jeho bezprostřednímu politickému zaměření. Havlíček jako příslušník malého, nesvobodného, teprve se konstituujícího národa, který úzkostlivě shledával a opatroval znaky vlastní osobitosti jako podporu své existence, měl zjitřený smysl pro jakoukoli národní svéráznost vůbec, a kde ji viděl uchovánu, obdivoval se jí a dával ji vlastnímu národu za příklad. Proto trochu pateticky volá: „Kdekoli nachá-

⁴⁰ Lit. archív PNP, sign. T95/k IX.

zíme na světě samostatnost, původnost, tam spěšme, neboť jenom samostatnost a původnost učí, hřeje a těší...“ (s. 23). Tento citát z počátku Gulaňje by mohl být nadepsán jako moto všem třem hlavním kapitolám *Obrazů*, neboť ruská svéráznost je tu znovu objevována jako kladná hodnota, na niž je možno s hrdostí poukazovat a již je nutno obhajovat.

Ovšem i národní specifičnost bylo možno chápat různým způsobem. Pro Havlíčka je příznačné, že ruské národní zvláštnosti vidí, zkoumá a zobrazuje v *úzkém vztahu ke společenské struktuře života a státního zřízení*, k uspořádání *vzájemných vztahů mezi lidmi*, které se promítají do všech životních forem a jevů.

V Gulaňje si tedy vzal za námět národní slavnosti o některých výročních svátcích, „poněvadž se v nich nejrázněji ruský duch a způsoby jeví a poněvadž se nám v nich představí nejlépe rozličné druhy ruského a moskevského obecnstva“ (s. 25). Předvádí to všechno skutečně v celé pestrosti: líčí přípravy na slavnostní projíždku kočárů, přesně označuje dobu i místo všech tří slavností, charakterizuje jejich odlišný ráz i to, co mají společného, kreslí vzhled i počínání nejrůznějších lidí o těchto svátečních veselicích, scény, které se tu odehrávají, popisuje podrobně a s dokumentární přesností zábavní podniky a atrakce, jak je pozoroval sám v r. 1844. Šťastně evokuje rázovitou atmosféru slavnostního ruchu, jakou si nelze představit jinde než v soudobé Moskvě. A přece toto není jeho poslední cíl, neboť živému a barvitému obrázku dává vlastní smysl teprve klíčové zjištění: „Celé totiž obecnstvo v Rusku dělí se hlavně na dvě části, které zde pojmenujeme obyčejným tam způsobem, totiž *páni* (gospodá) a *narod*, to jest část „jevropejská“ a část ruská... Tyto dvě části ruského obecnstva dělí se od sebe tak jako olej a voda, jako den a noc...“ (s. 30).

Nejde však jen o toto věcné, pojmově přesné vyjádření. Poznání, které je zde vysloveno, je obsaženo přímo v obraze samém, v oněch rušných výjevech kypícího svátečního života, kde je přísně od sebe navzájem oddělena šlechta, měšťanstvo a mužici, kde lze pozorovat „všechny přechody od možnějšího k chudému“, kde na jedné straně „několik služebníků nanoslo stoh cizozemských vín, rozličných vodek, punšů, zahraničních i domácích pamlsků“ (s. 57) a jinde se „k čaji přikusuje jenom preclík“. Rozpor dvou světů se tedy v Havlíčkově kresbě promítá do celého provozu slavností, které mají jinou tvář pro urozené a bohaté, jinou pro ty ostatní, kde skvělý lesk panstva a hýření šlechty v přepychových stanech křiklavě kontrastuje se skromnými radostmi chudých. Policíí a kozáky je zároveň zastoupena všudypřítomná vládnoucí moc, která tento pořádek věcí udržuje - moc, kterou zde sice Havlíček z cenzurních důvodů přímo nejmenuje, ale o níž si ironicky poznamenal v jednom z přípravných lístků ke Gulaňje: „se strany zza větru se dívá na vyražení dětí svých otcovské oko cárské“.⁴¹

⁴¹ Lit. archiv PNP, sign. T 95/k IX.

Vědomí o základním rozdělení ruské společnosti na tyto protikladné, propastně od sebe vzdálené světy doprovází a určuje i nadále autorův pohled na celek této společnosti i na její jednotlivé vrstvy, na otázky a problémy, které sleduje. Tušíme je v pozadí i tam, kde není hlasitě vysloveno. Jestliže v druhé kapitole studuje kupce jako třídu lidí, kteří „celý národ ruský reprezentují, i charakter, i způsob života, i vzdělanost...“ (s. 63), tedy rovněž pro poznání národních zvláštností, tentokrát spíše povahových, studuje je zároveň jako vrstvu, která se do jisté míry vymyká onomu základnímu společenskému třídění a stojí mimo ně: „Krásné stránky národního charakteru ruského jeví se právě na kupcích nejpěkněji, dílem také proto, že ani k utlačeným ani k utlačitelům nepatří, požívajíce jakési samostatnosti, neodvislosti a svobody, všechno ovšem jen relativně řečeno...“ (s. 70). Připomíná však jiné společenské dělítko - „rozmanitost, kterou do této kasty rozličné stupně mohovitosti přivádějí...“ - od chudého „raznoštika“ (jemuž chtěl podle rozvrhu věnovat samostatnou kapitolu) až k boháči, který „s generály stoluje“, jemuž však právě tuto symbiózu se šlechtou má za zlé.

Opět tedy zkoumá Havlíček národní specifičnost v jednotě se společenskými vztahy a skrze ně. Ideál měšťanských vrstev, který v ruském kupectvu hledá, má přitom velmi blízko ke kladnému lidovému typu, jak by se mohl utvářet v příznivějších životních podmínkách: v oněch „krásných vlastnostech“ (dobrota srdce, rozumová bystrost, hloubavost, snášenlivost atd.) vidí obsaženy nejlepší rysy národní povahy, které šlechta odvrhla a které kupci mohli díky své nezávislosti a zámožnosti lépe uchovat a také spíše projevit než ubíjený lid. Naproti tomu jejich nesympatické chytráctví, třebaže je v bratrské slovanské solidaritě s humorem omlouvá, odvozuje přímo „z despotství“, tj. z onoho stavu, kdy „mezi pánem a poddaným žádné právo nestojí a moc jediná, ne pak mravní zásada, všechno rozhoduje“ (s. 78).

Zaměření na zvláštní stránky ruského národního života vede Havlíčka konečně k tomu, aby je zkoumal i negativně, v tom, co je popíralo a potlačovalo, totiž v cizích vlivěch tak výrazných, že se nakonec samy staly jistou jeho specifičností. Sleduje v Cizozemcích pronikání a přijímání těchto vlivů v Rusku v minulosti i v přítomnosti; a ve snaze prokázat jejich převážně nepříznivé působení chce zejména osvětlit historické kořeny a podat výklad onoho neblahého zjevu, že šlechta (a po ní i bohaté vrstvy kupectva) pohrdá domácími tradicemi a tíhne k západoevropským životním formám. I zde má tedy na zřeteli zároveň společenský aspekt problému - vidí cizí vlivy v úzké souvislosti se sociálním a politickým útlakem, rozpoznává v nich spojence šlechty a vlády, ukazuje, že pojem „cizozemský“ je vlastně totožný s pojmem „panský“. Cizozemský úředník mu není špatný proto, že je cizí, nýbrž proto, že „považuje ruský lid co pouhé heloty“ a v službách ruského pána jej nemilosrdně dře. Různí ti evropští přivandrovalci hledající v Rusku snadný výdělek nejsou škodliví pro svou odlišnou národnost, nýbrž tím, že se stávají

příživníky ruského národa, jemuž draze prodávají svou polovzdělanost. Šlechta se neprohřešuje jen tím, že se přiklání k evropskému způsobu života, ale zároveň tím, že to činí na úkor vlastního lidu a proti jeho zájmům, že své záliby živí „z krvavého potu ruského sedláka“.

Takto tedy, zhruba načrtnuto, je v *Obrazech z Rus* vlastně soustavně analyzována soudobá ruská společnost a vždy je viděna v rozporech, které jsou pro ni příznačné. Ukazuje se jako společnost ovládaná jednak násilím, jednak principem nerovnosti lidí, v níž postavení člověka je určováno mocí, rodem, majetkem, hodnotami. V této analýze tkví celkový jednotící smysl díla; k jejímu provedení směřuje i způsob, jímž Havlíček svůj obraz skutečnosti vytváří, jeho tvůrčí metoda.

Prostředky, které měl autor k dispozici, totiž popis, líčení, výklad, reflexe či glosa, nanejvýš drobná scéna, jsou ve třech hlavních kapitolách *Obrazů* rozloženy dosti nestejně, jak to v každé z nich bylo dáno tématem a jeho pojetím i zpracováním. Gulaňje asi nejvíce odpovídá představě cestopisné črty a snad i Havlíčkovým původním představám o beletristickém zobrazení Ruska. Převládají tu přímé záběry ze života, kresba skutečných výjevů a s nimi i slohová pestrost. Naproti tomu v *Kupěčestvu*, speciální studii o jedné třídě lidí, které chce autor vypodobnit co nejzvěrubněji v jejich zjevu, mentalitě, zvycích, činnosti atd., kresba širšího života ustupuje poněkud do pozadí, nad líčením převažuje popis, výčet vlastností a znaků, soustavný výklad. Tato tendence se ještě stupňuje v *Cizozemcích*, kteří se blíží až odbornému pojednání a byli také určeni pro vědecký *Časopis českého muzea*; zde se proto Havlíček úmyslně drží v polohách nebeletristických. Přesto skutečnost, že všechny tři kapitoly tvoří součást jediného komplexu spjatého společným tvůrčím záměrem, nám dovoluje, abychom je i po stránce metody zkoumali ve vzájemné souvislosti a jako celek, v němž lze sledovat, jak je umělecká výpověď o skutečnosti organizována, jak Havlíčkovu umění charakterizační i jeho vyprávěčské podání souvisejí s analýzou základních společenských vztahů.

Postoj vyprávěče v *Obrazech z Rus* se v podstatě shoduje s reálným postojem autora k dané skutečnosti: je to vztah pozorovatele, který je současně kriticky posuzujícím a hodnotícím svědkem. Tímto postojem je také v základě určován celý tvůrčí postup. Vyjděme od tzv. plastičnosti a názornosti kresby, která se obvykle připomíná jako nejnápadnější znak *Obrazů*. Mohlo by se zdát, že ji způsobuje už sama sebou důkladná znalost reálií, množství konkrétních dat, postřehů, faktů, údajů, které Havlíček nashromáždil ve svých „materiálech“ a jichž skutečně užíval jako stavebních kaménků díla. I ve zbytecích jeho zápisků můžeme najít takové, které přešly do textu *Obrazů* takřka v doslovném znění. Ovšem tyto „kaménky“ by pouhým sečtením a mechanickým zmontováním nikdy byly nemohly vytvořit celistvý, k vnitřní pravdě pronikající obraz skutečnosti. Havlíček sbíral, pozor-

val a zaznamenával fakta, ale zároveň je i třídil, pořádal a uváděl do vzájemných souvislostí podle své představy o carském Rusku, podle toho, jak se propracovával k poznání jeho společenské skladby.

Lze to nejlépe ukázat na způsobu, jímž zobrazuje *člověka*, neboť především jeho prostřednictvím zobrazuje Rusko vůbec. V obraze člověka můžeme také dobře sledovat povahu typizace v tomto Havlíčkově díle, danou kolísáním mezi útvarem publicistickým a beletristickým.

Na první pohled by se mohlo zdát, že rozhodnou převahu má pojetí věcně výkladové, informativní, novinářské, shrnující a zobecňující, abstrahující od všech zvláštností. Havlíček totiž zpodobuje člověka nikoli jako jedince, nýbrž kolektivně - v množství, v davu, ve skupinách, vrstvách, společenských typech: kupce jako celý stav, byť s vnitřním rozlišením, šlechtu jako třídu, služební lid, izvošičky, mužiky, různé druhy cizinců. Pomíjí jedinečnost a individuálnost lidských zjevů a hromadí pouze znaky a vlastnosti společné těmto skupinám a vrstvám lidí, ať už druhové, typové nebo třídní apod. Každá tato vrstva, třída nebo skupina je však určena nejen popsány vlastnostmi, ale i poměrem k vrstvám ostatním a zároveň svým místem a úlohou ve společenském celku. Člověk je takto důsledně viděn ve svém *sociálním zařazení*, v pevném a závazném umístění uvnitř širšího společenství, začleněný v hierarchii jeho vztahů. Neexistuje tu obraz lidí „vůbec“, kteří by nebyli v tomto společenství přesně situováni. Kupci jsou tedy ukázáni v poměru k prostému lidu, řemeslníkům, dělníkům, žebrákům, trestancům, na druhé straně k úřadům a šlechtě; jsou představeni jako zprostředkovatelé výměny hmotného národního bohatství i ochraňovatelé vzácných národních tradic. Šlechta se objevuje ve vztahu k služebnímu lidu, kupcům i nevolnictvu a jako živel, který národní bohatství i tradice cynicky promarnuje. Lid ve své poníženosti a bezprávnosti vůči skoro všem ostatním třídám a vrstvám, ale přesto jako uchovávateľ mravního, citového i fyzického zdraví národa. Také různé typy cizinců jsou prověřovány svým postavením vůči ruskému lidu a národu i podle způsobu, jakým se zařazují do jeho společenství atd.

Ve snaze o toto kolektivní zobrazení člověka Havlíček dokonce stíral stopy individuálnosti, kde by byly mohly do díla proniknout z materiálu. Dokladem může být záznam v lístcích: „Co chodí s flašinetlem Vlach (NB v Moskvě k Ševyrjovu), musí být tichý charakter a dobrý jako ptáček polní. Někde ho musím použít. Pravý holubičí charakter...“⁴² Jinde si načrtl jeho zjev i s celým příslušenstvím potulného kolovrátkáře, tak jak ho v podstatě později vypodobnil v Cizozemcích. Avšak tam už „nepoužil“ jeho individuálního lidského charakteru, nepředstavil ho jako zcela určitého zajímavého člověka, kterého vídal a znal, nýbrž jako typickou ukázkou nemnohých poctivě se v Rusku živících cizinců.

⁴² Lit. archív PNP, sign. T 95/k IX.

Toto záměrné uplatnění kolektivních, obecných rysů je však jen jednou stránkou Havlíčkovy metody zpodobení člověka, která nijak nepomíjí složku konkrétní. Jeho obraz při všem zobecnění neztrácí životní plnost a přesvědčivost. Popis společenských typů působí dojmem kresby živých lidí, neboť zobrazení lidských individualit je nahrazeno využitím jednotlivých *smyslově názorných podrobností*, které autor umí velmi citlivě zaznamenávat i vhodně uplatnit.

V jeho materiálech najdeme i stopy toho, jak se pozorováním učil takové detaily vnímat a vyhledávat a s jejich pomocí modelovat podobu lidí. Ukáže to srovnání dvou z jeho lístků, v nichž máme zároveň doloženo rozpětí mezi jeho původním národopisným zaměřením a pozdějším pozorovatelským zájmem beletristy. V prvním záznamu je pečlivě, s folkloristickou přesností jakoby vymalována barevná loutka: „Selku v Moskvě: bílý svrchník červeně lemovaný, rukávy k zadu s červenými vstávkami; zápasku duhovou, horizontální štráfy červené a bílé; sukni na kosmo škotskou.“⁴³ Naproti tomu druhý zápisek, ač zachycuje daleko méně vnějších znaků, vyobrazuje živého člověka z masa a kostí: „Břichatý kupec jdoucí po ulici: jak drží břicho jako na šandách za jeden cíp kaftana svého; a při tom žere plnou hubou.“⁴⁴ Právě výběrem smyslově konkrétních detailů, které jsou vyjádřeny epitetem, výrazným rčením a vytčením dvou charakteristických pohybových gest, je vyvolán dojem životnosti, který je příznačný pro kresbu lidí i v Obrazech.

Havlíček také v textu Obrazů jen málokde užil soustavného folkloristického popisu (oděv kočího, kupci, chůva v kočáře), ač materiálu měl jistě dost a sám se obdivoval neobyčejné „pestrosti“ ruského obyvatelstva a ačkoli právě tímto způsobem by byl mohl docílit svérázného „národního koloritu“. I z toho je zřejmé, že mu daleko více šlo o zachycení charakterizujících a tím oživujících podrobností, jichž užívá tak sugestivně, že vzniká optický klam, jako by kreslil rázovité figurky. Ty však nemohou být tam, kde není individuálních rysů a obrazu člověka celého. Havlíček pouze z množství a davu vyzdvihuje, vyjme a vytkne určité konkrétní gesto, výraz tváře, vlastnost, výrok či jiný nápadný znak, kterými navodí živou představu. Užívá při tom povětšinou expresivního výrazu, který k sobě prudce strhuje čtenářovu pozornost, ozvláštňuje věc, takže už samo pojmenování vyzdvihuje zvolený detail z celé rozlehlé oblasti okolní skutečnosti a činí jej nápadným.

Uvedu příklad, z něhož je názorně vidět záměrný výběr oživujících smyslově konkrétních podrobností. Mezi lístky najdeme záznam: „Mladi kupci v Moskvě jak přijdou do hostinice, hned vytáhnou tobolku a ... několik set asignátů ... po stole rozkládají.“⁴⁵ V Kupěčestvu, kde je popisována ruská „gostinice“, ocitá se zápis skoro v doslovném znění, obohacený však ne-

⁴³ Lit. archív PNP, sign. T 95/k XI.

⁴⁴ Fotoarchív ÚČL.

⁴⁵ Lit. archív PNP, sign. T 95, č. 72/53.

patrnou charakteristickou podrobností, která zřejmě autorovi utkvěla v mysli z pozorování určitého jednotlivce a s jejíž pomocí právě nastiňuje v typu živého člověka: (Kupec) „Je-li mladý ještě, neopomine především vytáhnout bumažník (tobolku) a vyložití před sebe na stůl několik set neb tisíc rublů v papírech, *příčemž se hrdinsky na všechny strany ohlíží*“ (podtrhla MŘ; s. 76).

S pomocí takovýchto konkrétních jednotlivostí je tedy v Obrazech vystižena vedle povahy a společných rysů celého množství lidí i jejich reálná, živá podoba. Takto jsou nejen popsáni, ale i jako skutečně existující lidé předvedeni „hemžící se“ izvoščici shánějící pasažéra, kupci obřadně se pozdravující na ulici a jednající se zákazníky v „górodě“, jejich pomocníci, „náhončí se smeknutými čepicemi a nejgracióznějšími gesty“, provolávající zdvořilé fráze; povalující se módní šviháci na promenádě, kde „bedlivým okem jednotlivé módní komety cenzurují“, i prostý lid při svých tradičních zábavách a zvyklostech („kulačij boj“, hostiny na hřbitově a hraní „na zdraví nebožtíkům“) atd. Takovýto obraz lidí tedy zároveň spoluvytváří i charakteristiku prostředí, evokuje dokonce zvláštní ovzduší místa lépe než soustavný věcný popis.

Havlíček si v uplatnění smyslově konkrétního detailu našel osobitý postup, příznačný pro podvojnost žánru Obrazů, odpovídající jejich oscilaci mezi publicistikou a beletrií, ponechávající stejnou váhu věcnému sdělení i básnickému zobrazení. Proto také prostá *charakterizační funkce* tohoto detailu, kterou jsme zatím sledovali, není jejich funkcí jedinou. Autor ve svém postoji kriticky posuzujícího svědka jich užívá i k stylizaci vyššího stupně, tj. přiděluje jim i *úlohu typizující* v pravém slova smyslu. Vyhledává totiž mezi nimi ty, které mohou prozradit spojitost mezi vnější podobou života a jeho vnitřním obsahem, v určitých zevních znacích objevuje symptomy a signály skrytých hlubších souvislostí. Vytyká co chvíli uprostřed popisného výkladu podrobnost, která znamená něco víc než jen samu sebe, která vypovídá o skutečnosti bohatěji tím, co za ní tušíme, než tím, co bezprostředně sděluje; která osvětluje neviditelné, ale reálné společenské vztahy. Obraz si tak podržuje názornost a plastičnost, neboť zachycuje výrazné jevy smyslově vnímatelné, zároveň však nabývá obecnější platnosti, neboť odkrývá podstatu a vlastní smysl zevního dění, odhaluje něco z jeho vnitřní náplně.

Havlíček pátrá po takovýchto typizujících detailech už v zevnějšku lidí, a záměrnost jeho postupu dotvrzuje úryvek jednoho z pracovních záznamů: „Prostý národ má alespoň nějaký ráz, nějakou energii: kdykoli se s takovým (popsání zevnitřního šatstva atd.) sejdeš, aspoň můžeš něco jistého vědět o jeho charakteru...“⁴⁶ Podobně se vyslovuje ve zprávě Zapovi o svém „komickém pojednáníčku“ Klasifikací všech čepic: „...co je pravda, to je pravda, z čepice svítí každého charakter, stav atd., totiž v Moskvě.“⁴⁷ V poslední ka-

⁴⁶ Rukopis ze sb. p. F. Rysa.

⁴⁷ L. Q u i s, *l. c.*, s. 120.

pitole Obrazů měl být tedy tento postup humoristicky nebo snad satiricky doveden do krajnosti studiem znaku jediného.

Ukázkou z Obrazů mohou být momentky z proudění svátečního davu v Gulaňje: „Vedle plnoměsíčního ruského obličejce, z kterého se poněkud aspoň dobrosrdečnost září, viděti vyzáblou, zchytralou tvář nějakého Řeka nebo činovníka, ku které si člověk nechtě přimysliti musí provaz a šibenici...; zde vysoká široká tchořovice na bohumilé hlavě pravověřícího popa — báťušky souseduje s vysokou špičatou černou beranicí na proklaté lebce pohanského Moslem-Persida... Tu vyšlapuje služebník v livereji svého pána a před ním jeho pán v livereji pařížské módy; tu se zas valí neohrabaný přetlustý kupec — fabrikant, v jehožto obleku znamenitě se Asie s Evropou pere...“ (s. 50).

Redukováním a oprostěním od znaků méně podstatných dospěl Havlíček až k metonymickému označení, které vystihuje sociální příslušnost lidí a dokonce přímo ony dva protikladné světy pouhým jednoslovným pojmenováním: „...s jedné strany frak, s druhé kaftan...“, dále zaměněným dvojicí ještě výraznější: „...co je pán, šlechta, jevropská strana, voní pižmem; co je mužik, nevolník, zas juchtovinou... Juchta, pižmo — mužik, pán!“ (s. 31). Obě dvojice znaků si podržují významové ovzduší kontextu, z něhož byly vyňaty, i když jsou již dále zcela osamostatněny a rozmanitě se s nimi operuje, přičemž autor využívá i oscilace mezi vlastním a přeneseným významem: např. v jinotajném obraze Rusi „nadchnuté“ juchtovinou, „která také časem svým, jak se snadně předvídati může, úplně zvítězí nad pižmem...“ (s. 32); v posměšné připomínce bohatým kupcům, že „juchta je silná vůně a pročpí skrze všechno“ (s. 67); nebo v ironickém výpadu proti cizím dobrodruhům, kteří přicházejí „svítit ruskému kaftanu svým vzdělaným frakem“ (s. 98). Nabývají tak i úlohy spojujících motivů, které procházejí všemi kapitolami, aby je vracející se připomínkou základního společenského rozdvojení významově sjednocovaly.

Typizující detaily, jimiž je možno vyjádřit jak sociální charakter lidí, tak i vztahy a protiklady společenského života, jsou shledávány nejen v jejich zevnějšku, ale i v jejich chování, řeči, jednání a všech projevech, v celé rozlehlé oblasti zobrazovaného světa. Stávají se jimi často i složitější významové jednotky než popisné znaky, totiž *celé motivy* vyňaté z reálných životních situací. K jejich vytčení napomáhají rozmanité prostředky: např. synekdochické nebo metonymické pojmenování, pevné spojení určitých představ, opakování motivů nebo spojení s motivy již známými a nějak ozvláštněnými, expresivní nebo ironický výraz a podobně.

Jestliže se třeba v Obrazech několikrát objevuje kozák se svým neodmyslitelným atributem — knutou nebo nahajkou —, je to jistě součást reálií, barvitá podrobnost věrně dokreslující specifičnost prostředí. Zároveň však funguje jako hrozivý symbol vlády, která užívá rány jako jediného argumentu. V roli typizujícího detailu se v Obrazech vyskytuje i motiv známý nám z „materiá-

lů“ — „prsa generálská hustě posetá řádami“, před nimiž ustupují dokonce kozáci i policie, za něž je možno se schovat a všude projít. Jiným takovým detailem je dřevěné zábradlí, které při slavnostním „gulání“ dává postavit a spolu s kozáky střeží „pečlivá moskovská policie“ — opatření zabraňující styku vznešeného světa s živlem lidovým: „pižmo tedy mezi zábradlími hrdě se prochází, a juchta, nepřipuštěna do panské ohrady, dívá se poníženež na strakaté klobouky...“ (s. 32). Toto zábradlí, třebaže po slavnostech rozbořeno, tkví vlastně ve formě pevných a trvalých zábran v mentalitě prostého lidu: „...každý mužik i v opilství vyhýbá se přece zdaleka každému i zcela neznámému panskému kabátu, v největší tlačenici neosmělí se nikdy dotknout se vyššího roucha...“ (s. 50). Konečně najdeme příklad i ve scéně v Sokolnicích s lidem zbožně se klanějícím a křižujícím před stanem „na vrcholí s cářskou flagou“ (s. 53), v němž se čepuje kořalka prodávaná státem. Právě carský znak a navyklé náboženské gesto jsou detaily, které způsobují, že obraz opilého mužika se stává obžalobou vlády i církve, které tu Havlíček po prvé vidí otevřeně spojeny k duchovnímu i fyzickému ujařmování lidu. V přípravných poznámkách ke Gulaňje má také právě tuto scénu podrobně satiricky rozvedenu a vyvrcholenu ironickým provoláváním: „Urá! vivat cár Mikuláš, první vino-pal v celém světě!...“⁴⁸

Je tedy možno říci, že tzv. názornost a plastičnost charakteristiky lidí i prostředí, opírající se o záznam odpozorovaných smyslově konkrétních podrobností životních, je v *Obrazech z Rus* neodlučitelně spjata s analýzou společenské skutečnosti, přičemž *typizující detail* vyňatý ze zobrazované reality se stává význačným *činitelem prohlubujícím tuto analýzu*. Současně jsme už několikrát narazili na druhého takového činitele, který vychází z jiného zdroje — totiž *od subjektu vyprávěče, z jeho aktivního, hodnotícího přístupu ke skutečnosti*, aby typizující sílu konkrétních detailů znásobil a umocnil.

V Havlíčkově cestopise se vyprávěčský subjekt uplatňuje velmi výrazně, nikoli však aby vyjadřoval sebe sama, nýbrž aby vyslovil „svědecký“ postoj, tedy v těsném vztahu k tématu, proto, aby v něm čtenáře vedl, orientoval a usměrňoval jeho pohled. Krajní výraz tohoto autorova vztahu k předmětu zobrazení se v *Obrazech z Rus* pohybuje ve dvou protilehlých rovinách, má dvojí pól: na jedné straně *citové zaujetí*, na druhé *satirický smích*. Útvar črty, v níž se motivy kompozičně řadí zcela volně a v níž se do osnovného výkladu neustále vplétá causerie s nenásilnými přechody od tónu vážného k humornému a zpět, od popisu a líčení k autorské řeči, k nastínění krátké scény apod., umožňuje umělecky působivé a hojně také využívané střídání a vyvažování obou krajních poloh. Zobrazovaná skutečnost se tak ocitá jakoby v dvojím osvětlení, které určité jevy ozvláštňuje, upozorňuje na ně a vyzdvihuje je nad ostatní. Týž kompoziční princip také dovoluje, aby se to dalo nečekaně, takže

⁴⁸ Lit. archiv PNP, sign. T 95/k IX.

expresivní podání i satirická interpretace dávají jakoby bleskem nahlédnout pod povrch života zdánlivě klidně plynoucího.

Připomeňme si jako příklad třeba zmíněný už výjev u stanu s kořalkou, který začíná prostým, nijak nevyzdviženým popisem toho, co autor pozoruje, aniž zatím do toho vkládá nějaký smysl: „Zdaleka viděl jsem ho (tj. stan) kolem dokola obklopena zástupem lidu, který obličeji dovnitř obrácen ustavičně se proti stánu klaněl a kříže dělal“ (s. 53). Vzápětí však je vložen do popisovaného dění ironický smysl nesprávný: „Zpočátku jsem ve své cizozemské, ruských obyčejů nepovědomé duši myslil, že tam je nějaký svatý obraz, kterému shromážděný lid svou úctu skládá.“ Tak je připraven překvapivý, účinný satirický kontrast k vlastnímu výjevu s opíjejícími se mužiky, vyličenému se soucitnou a trpkou vážností jako obraz, který až „ku pláči musí pohnouti lidu-milovného člověka“: „Poznamenav se tak svatým, tak významným znamením, nalije do sebe ubohý, nepoučený prosták tolik zhoubného nápoje, až bez paměti jako dobytče někde nedaleko do trávy klesne!“ Celý výjev pak dokonce o něco dále dostává ještě svůj satirický protějšek v sarkastickém pojmenování téže skutečnosti: „Kvíčerou ... lesík postlán jest živými mrtvolami padších za vlast...“ Oba póly autorova hodnotícího vztahu ke skutečnosti se tedy zjevně ukazují jako prostředky zvýrazňující, podtrhující a zdůrazňující základní rysy v její tvářnosti, totiž rozpory, které v ní byly shledány, čímž spolu s metodou typizujícího detailu prohlubují realismus obrazu.

Častěji než soucitem se autorovo citové zaujetí projevuje spravedlivým hněvem, který vybuchuje někdy i dost pateticky, v prudkých invektivách a rozhořčených výpadech. Havlíček mu popouští uzdu zejména v Cizozemcích, tam, kde líčí drastické životní podmínky poddaných, nelidské formy roboty na statcích i v nově vznikajících továrnách. Satira, projevující se hlavně *ironií* a soustředěná především v Gulaňje, v jehož rozmarném ladění je skryta jako nebezpečný osten, zdá se však být ještě účinnější, neboť jako významově formulovaný prvek proniká hlouběji, až do vnitřní výstavby obrazu.

Je ovšem třeba odlišit v Obrazech z Rus *ironii* dobromyslnou, prostředek humoru, doprovázející to, co je autorovi v podstatě sympatické (hlavně v Kupěčestvu, v líčení lidových zábav aj.), od satirické ironie zlobné, v jejímž světle se naporád objevuje uspořádání společenských vztahů. I ta je však různě odstupňována podle toho, zasahuje-li věci méně podstatné nebo zásadní, kdy přechází do sarkastických poloh. Tak např. se ještě zdržuje v blízkosti humoru tam, kde je s pohrdlivým posměchem líčen shon šlechtických dam kolem módního závodu. Zcela jiného odstínu však nabývá, uvádí-li a rozvádí drastickou scénu s kozákem a izvoščikem: „... bůhví... kolik by tam prasklo ruk, noh, ba i životů, kdyby pádný knut, duše všelikého pořádku na svaté Rusi, v cvičené ruce uralského kozáka nechladil krev bujným izvoščíkům...“ Scénu, v níž kozák, „representant veliké vůle nepřijímající žádných návrhů... přeměří izvoščíka knutem přes napřaženou ruku“, „přetáhne ho knutem, až se ze zad

zakouří“ (s. 30). Je to právě ironické pojmenování kozáka i knuty, které činí z jediného motivu tak význačný typizující detail a z celého výjevu, v němž se opět příznačně střídá poloha satirická i vážná, obraz vypovídající přímo o podstatě režimu.

Už z uvedených ukázek je zřejmé, že ironie, která se v „materiálech“ projevila spontánně jako důsledek zklamání nad tím, v jakém světle se Havlíčkovi ukázala „svatá Rus“, našla si v hotovém díle své konkrétní funkční uplatnění a zcela přesný cíl. Třebaže se snad na první pohled nezdá tak bezohledná a je z důvodů cenzurních skrytější, má dost síly, aby karikujícími tahy podtrhla určité rysy obrazu a někdy v něm i odкрыla absurdnost nalezených společenských protikladů. Stává se tak prostředkem, jímž je v Obrazech z Rus dosahováno nejvyššího stupně uměleckého zobecnění, a vytváří, jak jsme mohli pozorovat již v uvedených dokladech, i složitější satirické kontexty.

Chtěli bychom si tu blíže povšimnout ještě dvou takových kontextů, v nichž můžeme sledovat souhru všech hlavních tvárných prostředků, jichž Havlíček užívá, souvztažnost význačných motivů i zobecňující sílu satiry. První je pasáž na počátku Gulaňje, kde je rozvinut a několikanásobně satiricky využit motiv vyňatý opět přímo ze skutečnosti — z líčení příprav panstva na sváteční proměnádu kočárů. Uprostřed tohoto líčení je náhle nenásilně, ale zřetelně vyzdvižen určitý vztah — vztah mezi panským kočím a koněm: „Kočí, který se více za část ekypáže než za blížního považuje, dá se do stríže i co do vousů i co do vlasů, aby *koním* ani pánovi hanbu nedělal...“ (s. 26, podtrhla MŘ). Postřeh, který by sám o sobě mohl zůstat jen letmou vtipnou poznámkou, nabývá na závažnosti, jakmile se autor k němu vrací, jakmile ze vztahu vytváří těsné přirovnání tím, že s ironickou odborností srovnává hodnoty, postavení a ceny různých druhů koní a kočí: „Dle této ceny také pak bývá poměr domácí mezi koněm a kočím a vážnost, v které u pána svého stojí.“ Absurdní paralela člověk — zvíře, vyjadřující nejhlubší ponížení člověka, předkládá se zde se sarkastickou samozřejmostí, která upozorňuje právě na její děsivou neabsurdnost a normálnost v zobrazovaném světě, kde urození a mocní „odňavše svým sloužícím skoro všechna lidská práva, zanechali jim pouhý titul člověka“. Tato paralela také není odvozena náhodně teprve z líčení situace, nýbrž má své kořeny v širším pozorování života. V dopise Zapovi z října 1843 se Havlíček s odporem zmiňuje o zvyku „prodávat veřejně v novinách zároveň psy, kuchaře, koně, sloužící a tyrolské býky“.⁴⁹ Mezi jeho lístky najdeme záznam o tom, jak na Sadové ulici viděl „čtverni se dvěma babama, kde byl kočí za levou ruku uvázan provázkem, aby ho mohly z kočáru cukat a nim řídit“.⁵⁰ Byly to tedy takovéto kruté příznačné životní detaily, které mu tanuly na mysli, když v Gulaňje začal rozvíjet svůj příměr, když jej ilustroval anekdotou o splašeném spřežení a jeho pánu, když konečně celou pasáž vyvrcholil sarkastickým

⁴⁹ L. Quis, *l. c.*, s. 111.

⁵⁰ Lit. archiv PNP, sign. T 95/kV.

dovětkem: „— — — Tyto tři čáry jsem postavil proto, aby každému čtenáři zůstalo trochu času povážit si, čím by byl v Rusích nejraději, pánem, kočím nebo koněm? Já, smím-li tě prositi, Perune, ó, anglickým koněm!“ Takto se tedy v plynulém proudu líčení náhle ozřejmuje skrytá pravá podstata věci a vyprávěč sám upozorňuje na funkčnost tohoto postupu: „Bude mi líto, pakli se snad mnohému po předešlých slovech nebudou již tak líbiti ony krásné eky-páže, které hodlám popisovati...“ (s. 28).

Druhou ukázkou je satiricky podané vyprávění o generálu jedoucím na promenádu proti předpisům na vozíku s jedním koněm, výjev, jemuž opakovaný motiv kozáka s knutou spolu s ironií autorova pohledu dodávají těsné významové spojitosti s předešlou scénou mezi kozákem a izvoščikem: „Jak se z za rohu ulice ukázala jediná koňská hlava, napřáhl na ni kozák knut: když ale za hlavou a ocasem hned nato vyskočila postava generálská, uleknul se velmi ubohý kozák nad svou nepředloženou smělostí. Aby však ani podezření nepadlo panu generálovi, že jeho šlechtetného koně hodlal přetáhnout, pustil opatrný kozák již napřážený knut s velikou přítomností ducha na nevinná bedra právě přítomného kramáře.“ (s. 38) Zde je ovšem kontrast klíčových vztahů kozák—izvoščik a kozák—generál obsažen ve scéně jediné, v obměněném vztahu kozák—generál—kramář, vyzdviženém a ozvláštněném řadou metonymií (koňská hlava a ocas, postava generálská, kramářova záda) a ironickým pojmenováním (ubohý kozák, šlechtetný kůň). Takto ztvárněný reálný výjev, živý výsek skutečnosti se pak stává opět typickým detailem, v němž se obráží celá hierarchie libovůle. Za pomoci satirického zrcadla je tu vlastně v praxi představen zákon, který Havlíček jinde vystihuje lidovým příslovím: „Bůh vysoko, cár daleko, a právo se klaní mocnému, poličkujíc slabého.“ Rozpětí satiry v této scéně však dosahuje ještě dál a přechází z hořkého sarkasmu až v posměšný útok. Její kruh se úplně uzavírá teprve tehdy, když se autor v škodolibé pointě znovu pohotově zmocňuje známé už paralely člověk—kůň, aby tentokrát jako mistr slovní komiky zvrátil její smysl v pravý opak; aby z ní učinil satirickou zbraň postižených a pomstil všechny, které nelidský systém připodobňuje ke zvířatům: „Vyšší policejní úředník ihned pana generála s pozdravením propustil, zdvořile dokládaje, že jeho vznešená generálská osoba důstatečně vynahraňuje onoho předeepsaného druhého koně“ (s. 39).



Když jsme v rozboru *Obrazů z Rus* dospěli ke zjištění tak výrazných satirických prvků, vynořuje se přirozeně vždy živá otázka Havlíčkova vztahu k tvorbě N. V. Gogola, jehož povídky i *Mrtvé duše* v Rusku četl a některé z povídek přeložil. Existence blízkého vztahu je doložena Havlíčkovým nepokrytým obdivem právě k satirické stránce Gogolova díla, nejednou vyjádře-

ným,⁵¹ i svědectvím v rukopisných materiálech o tom, že si při četbě všimal jeho tvůrčích postupů.⁵² Pokud jde o Obrazy z Rus, je nasnadě předpokládat, že jak ve využití satirických prvků, tak v charakteristice společenských typů a v postižení osobité ruské atmosféry se Havlíček mohl vedle vlastního pozorování opírat také o umělecký příklad Gogolův. Že se k němu skutečně v tomto ohledu hlásil a přímo spojoval svůj vlastní obraz Ruska s jeho dílem, o tom svědčí v Cizozemcích odkaz k povídce Nos, „v které se výborně vypisuje německý doktor“, v Kupéčestvu pak rovněž odvolání na Gogola tam, kde se Havlíček pokouší vystihnout ruskou národní povahu.

Domnívám se však, že ještě daleko víc než jednotlivé styčné body v umělecké metodě i konkrétní podněty, které bychom mohli shledat (např. z prvků kompozičního půdorysu v Gulaňje i z líčení hemžících se lidí by se dalo soudit, že se Havlíček inspiroval úvodem povídky Něvská třída), sbližuje Obrazy z Rus s Gogolem to, že si u něho Havlíček mohl ověřovat své základní vidění skutečnosti, analytický přístup k ní i pravdivost svého poznání. Ne nadarmo asi přeložil z jeho povídek právě Nos a Plášť, kde našel i satirický pohled na „vyšší“ společenské vrstvy vedoucí až ke grotesknímu zobrazení, i hluboký soucit s uraženými a poníženými.

Je ovšem těžko srovnávat do hloubky a šíře zabírající analýzu soudobého ruského života u Gogola, který tento život žil, s pohledem vnějšího pozorovatele, který zůstal mimo něj. Avšak právě Havlíčkovo úsilí dobrat se pravdy i zvznějšku je svým výsledkem pozoruhodné. Třebaže jeho pohled nutně zůstal na povrchu skutečnosti, nelze o něm říci, že by byl povrchní. Seč stačily jeho poznávací i umělecké možnosti a seč mu také dovoľovaly okolnosti, za nichž dílo vznikalo, směřoval k tomu, aby vyobrazil společnost rozpolcenou nepřeklenutelnými rozpory, založenou na zotročování lidí. Přesvědčivost obrazu je tak silná, že usvědčuje i samého autora tam, kde by se jí snad z nějakého důvodu chtěl zpronevěřit. V jedné pasáži Gulaňje se totiž Havlíček ve snaze podat výchovné napomenutí šlechtě pokouší vylíčit idealizovaný vztah mezi pánem a poddanými: „Jsouť však ještě jiní, dobří pánové, kteří velikou svou nad poddanými moc k dobrému obrazení...“ V celkovém kontextu díla to však zaskřípe tónem tak falešným, že autor poctivě spěšně sám dodává: „...ačkoli ale dobří lidé ve všech poměrech dobře spolu žítí mohou, jsem přec ostatně toho mínění, že jest lépe a čestněji péčovati sám o sebe než býti otrokem nejdobrotivějšího pána“ (s. 57).

Dík ostře, tvrdě, do krajnosti vyhraněným sociálním protikladům, které tu zaznamenal, objevil tedy Havlíček v Obrazech z Rus prototyp feudální společnosti v její čisté formě. Ani v epigramech nemohl ještě zajít tak daleko

⁵¹ Srov. J. T á b o r s k á, *Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let*, sb. Čtvero setkání s ruským realismem, Praha 1958.

⁵² Srov. stať M. Ř e p k o v é *Počátky Havlíčkovy satiry*, Česká literatura 1956, č. 4 a v témže čísle výběr téže autorky *z Havlíčkových příprav k satirické tvorbě*.

v celostním uměleckém poznání její podstaty, a teprve až v mistrovsky zobecnujícím zrcadle tří velkých brixenských básní ji znovu odkryl v té podobě, jaká v základních obrysech proniká už do *Obrazů z Rus*.

Vkladem, který *Obrazy z Rus* přinesly do české prózy čtyřicátých let, nebyl ovšem jen tento výsledek poznání, který nepochybně podepíral její demokratické tendence, její bezprostřední sepětí se zostřeným národnostním a protifeudálním zápasem atd. Byl jím i proces poznávání sám, vlastní umělecká analýza, která tu byla provedena. Jestliže Havlíček v téže době ve svých literárně kritických statích vyžaduje od české literatury pravdivost vůbec a pravdivost zobrazení charakteru člověka zvlášť, byly jeho *Obrazy* zároveň tvůrčím příkladem a tvůrčí paralelou k tomuto teoretickému požadavku. Vždyť analytický přístup ke skutečnosti a z něho odvozená schopnost zobrazit člověka v jeho společenském zařazení byly první podmínkou a základem pravdivého vykreslení jakéhokoli lidského charakteru. Není skutečně náhoda, že Havlíčka ke kritice a k formulaci těchto požadavků vyprovokoval právě Tylův *Poslední Čech*, kde obraz společenských vztahů nápadně odporoval životní pravdě.

Obrazy z Rus na prvý pohled nepřinášejí nic víc než okreslení zevní tváře, viditelné a hmatatelné podoby určitého prostředí. Ukázaly však, jak se do této zevní podoby vtiskuje vnitřní zákonitost a uspořádání společenské struktury, a v tom byl jejich příspěvek k úsilí české prózy orientovat člověka v stále složitějším moderním světě.

Aniž bych se pouštěla do sledování širších vývojových souvislostí, vedoucích od *Obrazů z Rus* k B. Němcové a dále k Nerudovi, které není úkolem této studie, chtěla bych přece jen alespoň výhledově naznačit jeden ze směrů, v nichž se tento přínos *Obrazů* objevil konkrétně a plodně zužitkován, a to připomenutím Nerudových Pařížských obrázků (1863). Tedy připomenutím díla z počátků jeho fejetonistické tvorby, která však již obsahuje její základní osobité znaky. Volím je jednak pro obecnější druhovou příbuznost obrazu nebo črty, jednak pro užší žánrovou blízkost (cestopis). I letmé čtenářské srovnání nám potvrdí, že byla-li Nerudova fejetonistika předchůdkyní moderní reportáže, „průzkumní“ literatury, která „ohledává neznámý terén, osvětluje jej a razí v něm nové cesty“,⁵³ spoluvytvářely *Obrazy z Rus* zase základy toho, v čem spočívá novost pohledu Nerudova. Jeho obraz Paříže s celým bohatstvím společenských typů „flâneurů“, dělníků, obchodníků, vojáků, studentů, grisetek, trhovců atd., s osobitým prostředím kaváren, bulvárů, parků, chrámů i divadel, obraz „mozaiky lidu a života“ a „barevné pěny na vířících vlnách“, jak jej Neruda sám charakterizoval (obraz, v němž je při vší pestrosti zřetelně a přesně analyzováno společenské utváření tohoto světa), nemůže nesouviset s objevitelským úsilím *Obrazů z Rus*. V nich se česká próza pokoušela o to, co pro Nerudu po dvaceti letech ve společenské i literární

⁵³ M. Grygar, *Umění reportáže*, Praha 1961, s. 10.

situaci zcela jiné bylo už samozřejmostí. Třebaže se tedy *Obrazy z Rus* svou kritickou analýzou obracely proti staré společnosti, zároveň předznamenávaly budoucí literární tvorbu, která právě v próze Nerudově počala už v nově konstituované společnosti kapitalistické odkrývat „diferencovanost světa, mnohost třídních vztahů a zájmů, protikladnost historických tradic a nových životních forem“.⁵⁴

⁵⁴ F. Vodička v doslovu k *Menším cestám* J. Nerudy, Praha 1961, s. 521.

Žánrový realismus v české próze v 2. polovině 19. století

ALEŠ HAMAN

Literární artefakt a jeho strukturní výstavba

Pojem realismus se ocitl v křížové palbě otázek a diskusí, které vyvolal k životu nový teoretický ruch v literární vědě u nás i v zahraničí. Ukázalo se, že tento pojem, na němž dosud spočívaly estetické principy literární vědy, která se chtěla považovat za marxistickou, zdaleka není tak pevnou oporou, jak se až dosud mělo za to. Tak vznikla potřeba podrobit tento pojem revizi. Ne snad proto, aby byl odstraněn, ale proto, aby byl jasně vymezen jeho obsah.

Dodnes však k tomuto vymezení nedošlo. Jednou se realismus považuje za ryze historický termín, označující jistou literární školu nebo styl (Żółkiewski), jindy zase je do pojmu realismus zahrnuto veškeré umění, takže se stává vlastně pouhým jeho synonymem. (Garaudy, Aragon). Nejasnosti, které kolem tohoto pojmu vznikají, vyplývají především z toho, že mezi různými interprety není objasněn názor na to, co je to vlastně umělecké dílo, konkrétně pak literární artefakt, a v čem spočívá jeho specifičnost. Pokusíme se proto nejprve určit zvláštní povahu literárního artefaktu, abychom získali jasné východisko pro metodu jeho analýzy, která by nás přivedla k objasnění pojmu realismus rozbořením konkrétního materiálu.

Literární dílo, stejně jako každé umělecké dílo, je, jak na to poukázala v poslední době „filosofie člověka“¹, produkt specifického zpředmětnění člověka. Zvláštní povaha uměleckého díla jako předmětu spočívá v tom, že je zvláštním druhem intersubjektivního sdělení. Vztah mezi tvůrcem a libovolným vnímatelem se navazuje v rovině subjektivního vnímání, které podle vnějších i vnitřních dispozic vnímatelových nabývá různé šíře a hloubky. Je to vlastně jakýsi „rozhovor“ autora se čtenářem, při kterém autor k svému sdělení používá určitého systému vyjadřovacích prostředků, v našem případě tedy jazykových prostředků přizpůsobených konkrétnímu uměleckému vyjádření.

¹ Srov. například Bogdan S u c h o d o l s k i, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963.

Co však odlišuje umělecké vyjádření od mimouměleckého? Na tento problém se pokusila z jistého hlediska odpovědět v knize *Logik der Dichtung* německá autorka Käte Hamburgerová.² Ze zorného úhlu logických vztahů mezi subjektem a objektem výpovědi dochází k poznatku o ztrátě logického smyslu sémantických kategorií času a místa v epickém vyprávění a odtud k rozlišení literární umělecké výpovědi na dva základní druhy (proti obvyklým třem), totiž na lyriku a tzv. fiktivní neboli mimetickou výpověď, zahrnující epiku i drama. Z hlediska logického pak lyrika splývá s tzv. „historickou“ výpovědí subjektu, zarámovaného konkrétními časoprostorovými koordinátami, kdežto v epice a dramatu se subjekt výpovědi rozplývá ve fiktivním světě produkovaném vyprávěním nebo dramatickým děním na scéně.

Z hlediska literární vědy se situace jeví poněkud jinak. Pro teorii moderního umění od doby renesance totiž platí axiom, že každé umělecké dílo, každá umělecká výpověď má svůj historický subjekt, ať jde o lyriku či o epiku nebo drama. Moderní epika i drama jsou fiktivním světem jen symbolicky. Ve skutečnosti jsou vázány na tvůrčí subjekt stejně jako lyrika. To znamená, že zpředměťují existenciální pocit svého tvůrce, neboli že vyjadřují jeho životní prožitek základních existenciálních problémů člověka. Úmyslně zdůrazňujeme pojem pocit, abychom vedli dělicí čáru mezi uměleckou výpovědí, zahrnující oblast pocitů, a výpovědí mimouměleckou, vyslovující poznání existenciální problematiky v podobě struktur a systémů filosofických. (Jsme si přitom vědomi, že mezi oběma oblastmi existují přesahy, ale vyzdvihneme tu především jejich kvalitativní rozdíl.)

Chápeme-li tedy literární dílo jako zpředmětněné sdělení existenciálního pocitu tvůrčího subjektu prostřednictvím uměleckého tvaru, založeného na využití zvláštních funkčních možností obecného jazykového systému a zároveň na využití možností daných druhovými modalitami literatury (lyrika, epika, drama), dospíváme k závěru, že existuje přímá souvislost mezi tvarem a jeho smyslem, tj. mezi strukturou výpovědi a existenciálním pocitem tvůrčího subjektu. Odtud tedy plyne další axiom, že sám literární druh, tj. lyrika jako přímé sebevyjádření nebo mimetické druhy jako vyjádření zprostředkované symbolickou fikcí je kvalitou vyjadřující životní pocit člověka. Jestliže lyrická výpověď je příznačná pro situaci, kdy tvůrčí subjekt pociťuje své odcizení jako „ztrátu“ společenské, lidské skutečnosti a obrací se k přímému sebevyjádření jako k prostředku objevení této skutečnosti v sobě samém, pak volba mimetických druhů naopak znamená, že tvůrčí subjekt „objevuje“ skutečnost mimo sebe a včleňuje se do ní jako její součást.

Z toho vyplývá, že zkoumání samotného druhového charakteru literárního díla (který není vždy jednoznačný, jasný na první pohled) má klíčový význam pro odhalení tvůrceva existenciálního pocitu, jenž je ústředním strukturním

² Käte H a m b u r g e r o v á, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

principem tvaru daného díla a tím zároveň jeho smyslu. Zároveň pak tento rozbor tvaru a jeho smyslu se může stát i prostředkem estetického hodnocení, neboť právě přítomnost či nepřítomnost funkční tvarové struktury v díle je známkou jeho uměleckých kvalit.

Z tohoto hlediska budeme tedy zkoumat problematiku vymezenou v názvu této práce a pokusíme se na základě konkrétního rozboru dospět i k závěrům osvětlujícím otázku realismu.

Dříve než přistoupíme ke konkrétní analýze, vytkneme ještě metodické principy, jimiž se tato analýza řídí. Základním faktem, který je objektivně dán, je text díla, tj. jeho materializované jazykové zpředmětnění v podobě knižního nebo časopiseckého otisku a jeho variant. Kritická edice nebo aspoň jistý základní text díla bude tedy prvním předpokladem naší analýzy. Na základě přesného zachycení jazykové podoby díla v této edici můžeme pak přistoupit k první etapě rozboru, k analýze jazykové výstavby díla, a to v aspektu intonačním, syntaktickém a lexikálně sémantickém. Od této roviny zkoumání přejdeme pak k vyšším rovinám strukturní výstavby, a to k výstavbě motivické, tj. ke způsobu spojování motivů a významové náplni motivických okruhů. Odtud pak postoupíme ke zkoumání tzv. výstavby fiktivní, v níž se koncentruje problematika stylové analýzy díla z hlediska jeho druhového charakteru. Fiktivní výstavbou rozumíme ve smyslu výkladů podaných K. Hamburgerovou strukturní výstavbu epické situace (dramatické situace), uváděnou dříve pod pojmy „vypravěč“, „autorská řeč“, „řeč postav“ atd. Hamburgerová dokázala velmi názorně, že o „vypravěči“ můžeme mluvit vlastně jen ve speciálních případech tzv. Ich-Erzählung; v klasickém epickém díle je vyprávění odosobněno (ve 3. osobě). Vyprávění je ovšem je jedna funkční forma, nazývaná Hamburgerovou „zpráva“, která přechází ve formy dříve nazývané „řeč postav“, tj. dialog, vnitřní monolog atd. Hledisko Hamburgerové, která zavádí pro takto pojatý komplex epického vyprávění termín „fluktuující vyprávěcí funkce“ přecházející ze „zprávy“ do dialogu, vnitřního monologu atd., otvírá analýze této strukturní roviny prozaického díla nové možnosti; zaměřením na způsob fluktuace vyprávěcí funkce dospíváme ke stanovení druhového charakteru díla (proza sama neznamena automaticky epičnost!) a odtud pak k analýze individuálního existenciálního pocitu tvůrce.

Fiktivní výstavba je ovšem funkční rovinou celkové struktury díla: v ní se protíná uvedená již rovina jazyková a motivická a z ní se konstituují i druhotné složky další, tj. fabulační (postavy a děj), námětová a látková. Další strukturní rovinu tvoří pak rovina tematická a konečně emocionální (tragika, komika, humor, groteska), dotvářející spolu s druhovým charakterem díla výslednou podobu literárního tvaru.

Touto komplexní analýzou dospíváme pak k odhalení organizujícího principu daného tvaru, a tím k objasnění smyslu díla, který ovšem už přechází částečně do oblasti interpretace filosofické.

Tak zůstává zachován vlastní charakter a předmět literárního zkoumání, jež vychází z analýzy jazykového výrazu a přes odhalení organizujícího druhového principu literárního uměleckého tvaru dospívá k závěrům využívajícím poznatků filosofie člověka.

Po tomto úvodu, v němž jsme se pokusili o stručné vymezení předmětu zkoumání a metody jeho analýzy, přistoupíme nyní k vlastní problematice studie.

P o j e t í ž á n r o v o s t i u N e r u d y a H e r r m a n n a

Základní otázkou je vůbec vymezení pojmu „žánrová próza“ z hlediska literárněvědného, tj. z hlediska druhového charakteru a strukturní výstavby tohoto prozaického tvaru. Hned z počátku ovšem narazíme na problém historického vývoje tohoto tvaru i jeho pojetí. Neruda v polovině sedemdesátých let ve své korespondenci označuje své prózy jako žánrové povídky. Tak např. v dubnu 1876 píše V. K. Šemberovi: „Všimneš-li sobě vzadu (tj. na obálce Studií I, A. H.) připojeného oznámení spisů, ... najdeš, že tam pod Různými lidmi v závorce oznámeny Genrové povídky. Tam budou některé novely, druhý otisk Různých lidí a ty ‚povídky malostranské.‘“ Také Týden v tichém domě z r. 1867 měl v podtitulu Domáci genre. Avšak na první pohled je zřejmé, že Nerudovy prózy se výrazně liší od prózy Herrmannovy, která bývá v literární historii uváděna jako prototyp žánrového realismu a žánrové prózy.³ Rozdílné pojetí samé formy žánrové drobnokresby naznačují také výroky autorů o žánru a jeho látkové náplni, resp. o jeho tematice.

Neruda v jedné ze svých výtvarných kritik např. definoval žánrovou drobnokresbu takto: „Žánr váží předměty své elegické nebo veselé z proudu obyčejného života. A tu zas, nejvíce pro humoristický dojem, dle přirozeně se vyvíjejícího poměru obyčejně ze života dětského (srov. Svatováclavská mše, Jak to přišlo... A. H.), v němž je naivnost ještě prostě působící, absolutní radosti z malých příčin dost a dost, a když je nějaký ten ‚velký bol‘ skoro vždy také z malých příčin, tedy již také působící humoristicky. Pak ze života chudiny — chudina je také dítě (srov. Přivedla žebráka na mizinu A. H.) a často je chudoba již o sobě poeticky dojemna. Avšak myšlenkově prázdný nesmí ten předmět nikdy být.“ Náplň žánru specifikuje pak Neruda ještě přesněji v jiném ze svých výtvarných kritických komentářů: „Jaké to bohatství pro žánristu v české vesnici, ve světnici zachovalého venkovana! Co tu malebného ještě mezi lidem na Šumavě neb na moravském pohoří, což teprve mezi Hanáky, Slováky a Valachy moravskými a což na Slovensku. Myslím, že by tu žánristé čeští našli pole nejen vděčnější, ale i věčnější, než kdys *Nizozemčané v hospůdkách, při pitkách a muzikách svých*...“ (Podtrhl A. H.) Tu se totiž ukazuje, z jaké

³ Srov. např. *Dějiny české literatury* III, Praha 1961.

tradice Neruda vyvozoval své pojetí žánrové drobnokresby — z tradice renesančního holandského žánru, zpodobujícího především bujarý životní vír, rozkoš a plnost životního prožitku smyslového a citového. V důsledku toho také Neruda dochází k paralele žánrového malířství a žánrové prózy: „Dobrý žánr musíš dovést slovy přelít v dobrou popisnou báseň, toť charakteristikou jeho,“ píše r. 1874. A tato paralela zase poukazuje k tomu, jak Nerudovo pojetí žánrové drobnokresby výtvarné či literární souviselo s celým jeho básnickým vztahem ke skutečnosti, vyvěrajícím z jeho životního pocitu. F. Vodička v doslovu k Nerudovu výboru fejetonů konstatoval, že „Nerudův fejeton není mozaikový jen proto, aby se líbil čtenářům, ale je takový, protože svět se začal jevit jako mozaika, v níž nebylo snadné se vyznat.“⁴ Nejvhodnějším prostředkem k zobrazení tohoto mnohotvárného života jevila se tedy vedle fejetonu právě žánrová drobnokresba, umožňující vylovit z širokého a proměnlivého proudu životního dění jednotlivé momenty zachycující v detailním záběru obecné v jedinečném. Velmi názorně dokumentují toto Nerudovo pojetí dva výroky z různých období jeho tvůrčí dráhy, svědčící o jednotě jeho básnického přístupu ke skutečnosti. R. 1861 píše v časopiseckém úvodu k *Obrázkům ze života pražského*: „Tisíc a jedna noc! Tisícere blyští se v tobě démanty něžného citu, tisícere krvavé rubíny rozohněné fantazie, tisícere skvostné perly moudrosti! Šumíš jako velkolepý vodopád, leskneš se jako miliardy jeho kapek, jako v pěnu proměněná, světlem proniknutá a s duhou sobě zahrávající jeho vodní spousta. Předvádíš myslí obraz za obrazem, jeden objímá druhý, tak jako vlna vlnu objímá — tak jak v životě lidském obraz z obrazu, myšlenka z myšlenky, čin z činu vyrůstá... Člověk nedožil ještě jedno, nedočel ještě jednu povídku, kterou mu osud sbásnil a už se zaplétá na něčem zcela nepatrném zase povídka druhá, historie smutná nebo veselá, vždy ale dojemná, vždy pravdivá a kus života žádající. Díváme-li se na svůj život zpět, vidíme řetěz událostí úzce spojených, plný proud děje, v němž zde onde vynikající ostrůvek buď zelený a svěží, buď nadhrobky znamenany...“ O 22 let později r. 1883 v recenzi Sládkovy sbírky *Na prahu ráje*, když charakterizuje epické básně, mluví o žánrové drobnokresbě obdobnými slovy: „Básníka myslíme si co génia, vznášejícího se nad mlhami, jež zahalují lidský život. On účelně rukou máchne, a jak ruka mlhou se táhne, rozvírá se za ní na okamžik kruh, a my vidíme průlinou kousek života, úzký, těsně ohraničený, jenž sice charakterizuje jen individuum jedno, ale určitý z něho na všeobecnost poskytuje soud.“ Jakkoliv se liší obrazné vyjádření, podstata zůstává stejná — Neruda vyděluje z proudu života, jevícího se jednou jako pestrobarevný vodopád, po druhé jako proud zahalený mlhami, určitý moment, jenž umožňuje prohlédnout a procítit jeho pohyb a jeho mnohotvárnost.

A právě tato záliba v životním pohybu, změně obrací Nerudův zrak pře-

⁴ F. V o d i č k a v doslovu k 9. svazku *Spisů Jana Nerudy (Menší cesty)*, Praha 1961, s. 521.

devším k životu městskému, přesněji velkoměstskému. Paříž, Berlín, Cařihrad, Řím a také Vídeň, ale především Praha láká Nerudův básnický zrak. Ještě r. 1890 věnuje celý fejeton nadšené chvále poezie pražského městského života: „Kde je život, je také poezie. A i tam, kde ten život třeba zase již skles, je poezie: zřícenin, hrobu, zániku. Cožpak měšťák je jiný člověk než vesničan? Nebije v nízké chaloupce i v kterémkoliv bytu vysokého činžáku totéž lidské srdce? Snad a najisto jeví se zevnějšek poezie ve městě jinou formou; čistě lidský základ je ale tentýž. Rozdíl spočívá jenom v tom, že na lidech venkovských pozoruješ poetické zjevy a údaje ovšem mnohem. snáze, různost povah že je tam ihned nápadna, že obyčejně celý nějaký děj můžeš sledovat od počátku po konec, vidíš původ a příčiny, vidíš lidem až na dno duše. Na venkově jsi právě na venkovském sadě: stromy stojí dále od sebe, je jich málo, každý je ti ihned svojí zvláštností nápadný. Město je ale les: charakter jednotlivých stromů ztrácí ve v charakteru celku. Uniformující, egalisující velké město vyrovnává i veškeré projevy citové — musíš ten zevnější lak teprve pracně odklípnout, abys přišel na povahu fládrů... ve velkém sídle lidském žije nepoměrně více poezie nežli v malém sídle lidském... a kde by bylo lidstvo dnes bez velkých měst, kde veškerý jeho pokrok, kde jeho umění, a tedy i poezie?... Co o jiných velkých městech, platí pak ovšem stejně o Praze... Jaké tu bohatství! Ten obrovský, všemi barvami hrající vír života! Ta historie dalekosáhlá, velkolepá a tak pestrá — ... postavme se třeba jen navečer k Můstku, a pohlédněme vlevo na moderní Příkopy, kde tisícové lidí všech stavů se hemží a tísni, sterá světla šlehají, kočáry hrčí, těžké vozy haraší, lidské hlasy a šum kroků v jedinou mohutnou vlnu hukotu se slévají — a pohlédněme zase vpravo na to širé, tiché, jakoby opuštěné a promrzlé náměstí Václavské, chaře se rozkládající a volně postupující až k temné výši, kde povznášejí se mohutné obrysy Musea, jakoby strážného hradu — Akropolis české země.“⁵

Tímto citátem vlastně už předbíháme vlastní rozbor, dotýkáme se už jedné ze strukturních rovin Nerudovy prózy, její látkové výstavby — ale z ukázky zároveň vysvítá dramatické napětí Nerudova životního pocitu, umožňující mu vidět skutečnost, kterýkoli výsek z ní, v sledu kontrastů tvořících základ dynamického obrazu. Zejména na pasáži, v níž je v momentním záběru konfrontován moderní ruch Příkopů a monumentální klid historického Václavského náměstí je názorně vidět tato vnitřní dramatická Nerudova pohledu uvádějící celý obraz do pohybu. Žánr, žánrová drobnokresba tedy v Nerudově pojetí znamená především vystižení dynamického charakteru prožitku skutečnosti v určitém momentu.

Naproti tomu u Ignáta Herrmanna, hlásícího se k Nerudovi jako k svému učiteli, se setkáváme s protikladným viděním skutečnosti, zdůrazňujícím proti pohybu a změně stálost a trvání: „...co značí padesát let v koloběhu světa

⁵ Národní listy, 16. 11. 1890.

a života vůbec? Jakákoli doba jest pouhá píď časová, pouhá chvíle. Život i čas jest nejenom nepřetržitou změnou, ale i *nepřetržitým trváním...*“ (Podtrhl A. H.)

Tento přístup ke skutečnosti také určil — zde opět předběhneme pozdější látkový rozbor — odlišnost námětového a látkového zaměření Herrmannova k pražskému životu, v němž jinak kráčel ve stopách Nerudových. V odlišnosti tohoto zaměření zároveň se projevují i rysy odlišného pojetí samého tvaru a náplně žánrové drobnokresby. Velmi zřetelně naznačuje Herrmann své stanovisko k látce a tím své pojetí skutečnosti a jejího žánrového zpodobení například v předmluvě k svazku Z pražských zákoutí (1889): „Sbírka tato měla vlastně tvořit třetí a snad poslední svazek mých Pražských figurek, řady postav a historek ze života výlučně pražského, k němuž nám ukázal mistr Neruda... Veškeré tyto drobotiny povstávaly z bezprostředních dojmů a bez jakýchkoli nároků, ale ve všech snažil jsem se vystihnouti náladu Prahy v okamžiku, kdy vznikaly. Jest pravda, že jsou všední; každý kdo má zdravé oči a cit pro své okolí, zná ty postavičky a jejich život. Ale kdysi později, až bude Praha městem světovým, nabudou snad větší ceny přítomné črty z *maloměstského* života Prahy. Budou pak příspěvěčkem k poznání minulosti jistých vrstev života pražského, v historii neuváděného, jak by ho nevystihl žádný pozdější kulturní historik, nemající takovýchto pomůcek. Kdyby se dalo přívlastku toho užití, řekl bych, že leckteré z obsažených zde věcí jsou náčrty *přírodopisnými...*“ (Podtrhl A. H.)

Na Herrmanově vztahu k pražskému životu jsou příznačné dvě věci: za prvé je to vyzdvižení jeho maloměstských rysů jako vlastnosti vyjadřující originalitu tohoto života, kterou je třeba fixovat v drobnokresebném zobrazení jako dokument pro budoucnost; za druhé je to pak popisné pojetí těchto obrázků, směřujících k „přírodopisnému“ zachycení jednotlivých životních jevů. Oběma těmito vlastnostmi je Herrman přímo reprezentativním typem širšího dobového zaměření určité linie české prózy, soustřeďující se na popis maloměstského života. V téže době, kdy Herrmann píše své hlavní dílo, U snědeného krámu, vydává Herites Maloměstské arabesky a cyklus „přírodopisných“ drobnokreseb Z mého herbáře, jejichž názvy přímo odkazují k charakteristice Herrmannově. Obdobné „přírodopisné“ studie ze života maloměsta vycházejí v téže době z pera M. A. Šimáčka, G. Preissové, J. Herbena aj.

Herrmanna volíme jako představitele žánrové prózy osmdesátých let ze dvou důvodů: především proto, že látkové a námětové zaměření k pražskému životu umožňuje názorné porovnání s dílem Nerudovým, a za druhé proto, že Herrmannův román U snědeného krámu představuje výrazný typ prózy, jejíž interpretace z hlediska realismu vyvolává dodnes diskusní a protichůdné soudy, vedoucí k odlišnému pojetí hodnot a tradic české prózy 19. století.

Zdá se snad paradoxní, že v práci zabývající se žánrovou drobnokresbou se stává objektem zkoumání tvar románový, za jaký je dílo U snědeného krámu

všeobecně označováno. Pokusíme se však dokázat následujícím rozbořem, že tento paradox má své hlubší oprávnění. Próza U snědeného krámu má totiž podle našeho názoru jen vnější znaky románové formy, ve své podstatě je však jen rozvedenou žánrovou drobnokresbou. A právě tento rys je svědectvím proměny smyslu a změny strukturní výstavby žánrové prózy od typu Nerudova k typu Herrmannovu.

Jazyková výstavba Nerudovy prózy

Nerudova próza, jak bylo konstatováno už dříve,⁷ je po zvukové stránce charakterizována silně členěnou, zvlněnou intonací, působící výrazně dojmem roztržitosti. Šalda dokonce přirovnává Nerudovu větu k hromádce šterku. Tato intonační rozvlněnost je zřejmá z kterékoli ukázky Nerudova textu, ať už jde o flukтуаční formu zprávy, či o dialog. Sled vět, spojených v obsáhlá souvětí, charakterizuje střídání polokadencí příznakových a bezpříznakových, klesavých či stoupavých, a závěrečná výrazná kadence konkluzivní, jakož i střídání nestejných promluvových úseků, výrazně pozměňujících tempo promluvy.⁸ Tak vzniká právě onen výsledný dojem zvlněné intonace: „Tenkrát mělo vše svoje místo určené, zaříditi najednou krupařství tam, kde bylo například dřív kupectví, patřilo mezi věci tak hloupé, že na to nikdo ani nepomyslel.“ Není to ovšem — a to je příznačné pro Povídky malostranské jako vrcholné stadium Nerudovy prózy — stylový znak formální, ale je to součást strukturní výstavby prozaického tvaru. Intonační linie této prózy totiž záměrně směřuje k podobě charakteristické pro mluvený projev, pro hovorový styl. Smysl tohoto směřování, které odlišuje vlnivou, přetržitě nepřetržitou linii Povídek malostranských od Nerudových próz z let šedesátých, příznačných „napjatou“, ostře lomenou intonační linií, se objasní v průběhu dalšího rozboru. Intonační zvlněnost můžeme sledovat i na dialogické flukтуаční formě vyprávěcí funkce: „Čtyry dobráky. — Tak! Poniženě rukulíbám! První počinek od krásné slečinky — to budu mít nějaké štěstí!“ — To je promluva kupce Vorla z povídky Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku. I zde je charakteristická přerývaná plynulost krátkých úseků, vytvářejících vlnivou linii promluvy, evokující zároveň ve čtenáři představu gest, která promluvu provázejí.

Rovněž syntaktická výstavba „zprávy“ i dialogu jeví obdobné vlastnosti, totiž tendenci k hovorovosti. Je to například vytýkání, „Ale on pan Vorel byl nejen člověk naprosto cizí...“, nebo aposiopese: „Staříčkou vdovu odvezli před čtvrt rokem do Košíř a teď — nač jen ten krám!“, dále převaha souřadného řazení větného: „Nevěsta mu zemřela den před svatbou, pan Jarmárka

⁷ A. H a m a n, *Nerudovy Arabesky ve vývoji české prózy šedesátých let*, Č. lit. 1960, č. 3, s. 298—318

⁸ Terminologie užíváme podle knihy S. Daneše *Intonace a věta ve spisovné češtině*, Praha 1957.

— Základní text, z kterého uvádíme ukázky, je kritic. vydání *Povídek malostranských ve Spisech Jana Nerudy*, sv. IV, Praha 1950.

víc už pak na žádnou ženitbu nemyslel, zůstal své nevěstě věren a mínil to včera s tou stříbrnou svatbou zcela doopravdy.“ S tím souvisí i další rys syntaktické výstavby, totiž střídání subjektivního a objektivního členění větného, přesouvání jádra výpovědi a základu výpovědi, které zase zpětně ovlivňuje intonační linii obrazu, přispívá jeho členitosti. Například jeden z odstavců uvnitř povídky, v situaci, kdy už je postava pana Vorla známa z kontextu a tvoří tedy základ výpovědi, začíná větou: „Bylo tomu právě asi tak čtvrt roku, co se pan Vorel byl přistěhoval do Ostruhové ulice...“ Při objektivním členění by věta zněla: „Pan Vorel se byl přistěhoval do Ostruhové ulice asi před čtvrt rokem...“ Subjektivní členění větné však časový údaj vytyká na začátek promluvy a mění tak výrazně charakter promluvy. Se vztahem subjektu a objektu výpovědi souvisí pak i další syntaktické vlastnosti Nerudova výrazu, totiž časté užívání přístavkových spojení a vsuvek, které z hlediska lingvistického obsahují prvek subjektivní účasti mluvčího v promluvě⁹: „Také ostatní sousedé, samí dobří lidé, neviděli v tom pranic zvláštního...“, „Sklenky kolovaly, paní hospodská měla v celé zásobě své jen dvě sklenky vinné —, ale žádná nezavadila o pana Vorla.“ atd.

Hovorový charakter dialogu vyplývá z krátkosti replik, provázených pomlčkami nebo deiktiky, naznačujícími doplnění promluvy gestem a plnicími tak funkce evokace fiktivního světa v čtenářově představě (viz výše promluvu pana Vorla).

Rovněž sémantická, lexikální stránka jazykové výstavby „zprávy“ i dialogu se vyznačuje tímto směřováním k hovorovosti, které obě hlavní fluktuální formy vyprávěcí funkce sbližuje. V dialogu to můžeme sledovat hned třeba v první promluvě vůbec: „Du, Poldi, hörst,‘ pravila paní setníková v patře nad námi ku své slečně dceři, která šla právě do trhu a byla již venku na chodbě, krupici kup tady u toho nového, můžem to zkusit.““ Již úvodní německá fráze naznačuje běžnou hovorovou makarónštinu pražských měšťáků a celá další stavba promluvy podtrhuje stylový ráz hovorovosti. Avšak i ve „zprávě“ můžeme tuto tendenci k hovorovosti odhalit: „...nebo bych jen pokrčil ramenama a neřekl ničeho.“ Hovorový tvar „ramenama“ se tu objevuje v sousedství spisovné vazby genitivu záporového „neřekl ničeho“, jež zdůrazňuje nespisovný, hovorový stylový ráz předcházejícího tvaru. Podobně je tomu například i ve větě „Zvláště jeden z nich, malý pan Novák, byl by dal nevímco za to, kdyby mu byl mohl hořící dýmku vyrazit z huby,“ kde volba drsnějšího výrazu „huba“ zároveň evokuje názorně představu o vztahu malostranského prostředí k panu Vorlovi. Proti raným prózám však rozdíl spisovnosti a hovorovosti zde nejsou okázale zdůrazněny, naopak celková tendence jazykové výstavby k hovorovému výrazu vnější rozdíl spíše skrývá.

Dalším výrazným rysem sémantické jazykové výstavby Nerudovy prózy je

⁹ Srov. např. kandidátskou disertační práci A. Sticha, *Větná skladba novinářského jazyka v 60. letech 19. století*, ÚČJ 1961.

významová zhuštěnost, ekonomie výrazu, umožňující minimem prostředků dosáhnout maxima názornosti. Nejlépe tento rys vystihuje promluva páně Vorlova, citovaná výše, kde soustava pomlček a deiktik vyvolává ve čtenáři představu gest, evokuje fiktivní postavu. Jiným dokladem je například souvětí, vložené do promluvy paní setníkové, na němž můžeme zřetelně pozorovat tendenci k zkratkovitosti, k významovému zhušťování výrazu, kde každá složka má svou funkci vzhledem ke kontextu.

Základními znaky jazykové výstavby Nerudovy prózy Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku (ale platí to o celých Povídkách malostranských) je tedy zvlněná živá intonační linie, jednoduchost syntaktické výstavby (parataxe, vsuvky, přístavky), střídání subjektivního a objektivního členění větného a morfologické i lexikální rysy hovorového stylu. „Zpráva“ i dialog směřují shodně k zhuštěné hovorové zkratce, takže po stránce jazykové výstavby není mezi nimi výrazný rozdíl.

Motivy Nerudovy prózy

Předjeme nyní k analýze motivické výstavby. Vnitřní organizaci této výstavby osvětlíme názorně na několika případech. Jedním z výrazných motivů například, jemuž Neruda věnuje poměrně značné místo ve vyprávění, je oslava zdánlivé stříbrné svatby pana Jarmárka: „On byl sice pan Jarmárka posud jen starým mládencem, ale zrovna dne 18. února bylo tomu pětmečítma let, co by se byl bezmála oženil. Nevěsta mu zemřela den před svatbou, pan Jarmárka víc už pak na žádnou ženitbu nemyslel, zůstal své nevěstě věren a mínil to včera s tou stříbrnou svatbou zcela doopravdy. Také ostatní sousedé, samí dobří lidé, *neviděli v tom pranic zvláštního...*“ (podtrhl A. H.) Na první pohled je to situačně popisný motiv, charakterizující sousedské prostředí Ostruhové ulice; avšak v této oslavě neskutečné svatby, prozrazující zvykovou setrvačnost života malostranských sousedů a hraničící s bizarním podivínstvím, je skryt také prvek absurdity. A tu nabývá nového významu věta „Také ostatní sousedé, samí dobří lidé, neviděli v tom pranic zvláštního,“ která vlastně nepřímou upozorňuje na bizarnost tohoto motivu. Touto větou totiž je zmíněný motiv uveden do skrytého významového vztahu k předchozímu vyprávění, především k motivu neobvyklosti páně Vorlova podniku: „Krupař v Ostruhové ulici byl již jeden, arci až zcela dole, ale nač druhého? Tenkrát měli lidé ještě peníze a kupovali si zásoby přímo z mlýna. Snad si myslel pan Vorel, ‚Však ono to půjde!‘ Snad si také myslel samolibě, že je mladý, pěkný chlapík, kulatých tváří, snivě modrých očí, štíhlý jako panna, k tomu svobodný, uchažecky že tedy přijdou. *Ale to jsou samé divné věci.*“ Závěrečná věta tohoto motivu, umístěná pro zdůraznění na konec odstavce,¹⁰ totiž osvětluje významový

¹⁰ Na esteticky sémantickou závažnost členění Nerudovy prózy do odstavců poukázal O. K r á l í k v práci *Funkce odstavce v Nerudově próze*, SaS, IX, 1943, 7. 181.

vztah k zmíněnému motivu oslavy páně Jarmárkovy, jevící se malostranským sousedům jako věc zcela přirozená. Zde totiž naopak zcela logická úvaha podnikavého pana Vorla je uzavřena komentářem „vypravěče“ - „malostranského pamětníka“, že „to jsou samé divné věci“. Vztahy lidí a světa jeví se tu tedy z hlediska malostranského v převrácené podobě. Zdánlivě nesouvislé, volně řazené motivy jsou těmito dvěma nenápadnými větami uvedeny ve vztah, který vzájemnou konfrontací objasňuje jejich skrytý kontrastní smysl.

Ještě názorněji lze tento rys ukázat na ústředním motivu povídky, na pěnovce pana Vorla. Na závažnost tohoto motivu upozorňuje čtenáře už sám název povídky. V závěru uvedeného scénického motivu oslavy páně Jarmárkovy se také motiv dýmky poprvé vynořuje: „A přec měl pan Vorel zcela novou pěnovku, kovanou stříbrem,... byl si ji pořídil jen proto, aby vypadal jako soused.“ A pak už se stává pěnovka osou celého příběhu, když první návštěvnice krámu je zaražena tabákovým kouřem, pomluví krupařovo zboží u sousedů a způsobí vlastně kupcovu zkázu. A motiv nakouřené pěnovky pak celý příběh uzavírá.

Na význam tohoto motivu pro interpretaci Nerudovy prózy poukázala v poslední době v rukopisné práci E. Hermanová.¹¹ Vykládá tento motiv asi v tom smyslu, že se jím odhaluje vláda věcí nad člověkem, tedy moment odcizení. Nesporně tato interpretace postihuje jednu stránku Nerudovy prózy, ale absolutizace tohoto rysu zavádí pak autorku k závěrům o postrealistickém charakteru Povídek malostranských, které opomíjejí jejich začlenění do historického literárního procesu a tak při vši objektivnosti přístupu zkracují významové bohatství tohoto díla.

Předchozí ukázka skryté významové souvislosti dvou motivů ve zmíněné próze naznačuje totiž způsob motivické výstavby, typický pro Povídky malostranské a celou zralou prózu Nerudovu. Motivy jsou totiž uvolňovány ze strohé logické souvislosti a zdánlivě zcela volně k sobě přiřazovány. (Tento postup můžeme sledovat také v Nerudově fejetonistice, projevující se v causeristické mozaikové polytematičnosti, která sblížuje tyto fejetony s literárním tvarem podobajícím se básni v próze.) Uvolňování logické vazby motivů provází pak ještě další stylový „trik“, totiž zastírání významové závažnosti motivů, zdůrazňování nepodstatných a bagatelizování důležitých motivů. Nejnápadněji je tento postup obnažen v povídce Pan Ryšánek a pan Schlegl, kde komentáře k jednání pana Schlegla v podobě personifikované vyprávěcí funkce přímo mystifikují čtenáře, pokud jde o pravou povahu pana Schlegla, skrývající se za drsným zevnějškem. Rovněž v naší povídce je motiv dýmky vysunut do popředí jako vnější osa celého příběhu, za jejíž banální humornou bezvýznamností se skrývá hluboký lidský obsah. Problém zvěcnění člověka, redukce člověka na věc (pan Vorel — dýmka), jak vyplývá z metody Nerudovy, uplatňující se v celém kontextu Povídek malostranských, není však —

¹¹ E. H e r m a n o v á, *O zákonu „druhé pověsti“ v Nerudových Povídkách malostranských*, předneseno na Literárněvědné společnosti v r. 1962.

jak se domnívá Hermanová — ústředním problémem této prózy, nýbrž vedlejší zplodinou určitého tvůrčího postupu. Zkreslující přecenění tohoto momentu při modernizující interpretaci Povídek malostranských vysvitne z dalšího rozboru.

Hlavním rysem motivické výstavby Nerudovy povídky a jeho zralé prózy vůbec je tedy předně uvolněná motivická vazba motivů, nahrazující vnější souvislost vnitřně kontrastními významovými vztahy a vysunující tak do popředí kontext povídky, a dále „maskovaná“ výstavba motivů, zdůrazňující nepodstatné a zastírající významově závažné motivy.

Fiktivní svět Nerudových povídek

Přejdeme nyní k vlastní fiktivní výstavbě povídky, tj. k otázce, jakým způsobem je fluktuací vyprávěcí funkce vytvářen obraz fiktivního světa. Próza Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku náleží v celku Povídek malostranských k typu, který bychom podle charakteristických rysů „zprávy“ mohli označit za typ „pamětnický“. Vyprávěcí funkce v podobě „zprávy“ tu není zdánlivě plně objektivizována, naopak na mnoha místech přechází k výpovědi v první osobě, tj. personifikuje se: „Mnohý lehkovážný sobě snad pomyslí, že odevření nového krupařského krámu nebylo ani tak zvláštní událostí. Ale takovému bych řekl jen: ‚Ty nebohý!‘ Nebo bych docela jen pokrčil ramenama a neřekl ničeho...“ „Zpráva“ tak nabývá zvláštního charakteru — pohybuje se totiž mezi objektivním vyprávěním ve třetí osobě a subjektivizovanou výpovědí v první osobě, která dodává celému vyprávění ráz pamětnické vzpomínky. Ovšem vyprávěč-pamětník není totožný s tvůrčím subjektem autorovým. Naopak, jak vysvítá právě z míst, kde vyprávěč vstupuje do vyprávění, rovněž mezi tvůrčím subjektem Nerudovým a stylizovaným „pamětníkem“ existuje jistý odstup; „pamětník“, který vypráví příběh pana Vorla, je totožný s Nerudou jen částečně, částečně je přitom zároveň předmětem jeho parodie, tedy objektivován. I sem, do roviny fiktivní výstavby, se tedy promítá vztah subjektu a objektu, resp. napětí mezi těmito póly, příznačné pro Nerudu, jehož umělecká výpověď se pohybuje na hranici fiktivní, mimetické a autentické, historické výpovědi.

Jiným rysem, příznačným však pro prózu celé generace májovců, je použití nové, do té doby v české próze neznámé flukтуаční formy, vnitřního monologu, v podobě nevlastní přímé nebo polopřímé řeči, do níž přechází vyprávěcí funkce bez jakéhokoliv přechodu: „Pan Vorel netušil ničeho. První den byl chudičký. *Dobře*. Druhý, třetí den — *no však to ještě půjde*. Na konci téhodne neměl strženy ani dva zlaté šajnu — *to je přece jen* — !“ Postava je tak vytvářena nejen zvnějšku, ale také „zevnitř“, ve vnitřním pohybu — například u pana Vorla je v letmém náznaku zachycen jeho vnitřní vývoj od optimistické

důvěry k prvním pochybnostem o úspěchu jeho podniku. Forma vnitřního monologu je tu však jen jedním z prostředků, jímž autor vytváří totalitu svého fiktivního světa jako dění uváděného do pohybu vzájemným napětím všech jeho složek, tj. světa vnějších fiktivních objektů (dýmka páně Vorlova) i vnitřního světa fiktivních postav.

S tímto napětím těsně souvisí také fabulační a námětová rovina naší povídky. Všimněme si nejprve, jak je fabule realizována v dějovou linii. Povídka začíná situačním rámcem, dnem, kdy pan Vorel otevřel svůj krám a kdy paní setníková posílá svou dceru k novému krupaři. Pak následuje retrospektiva, v níž je ve zkratce podán a zhodnocen (z hlediska malostranského starousedlíka) „převratný“ čin pana Vorla a jeho marné pokusy navázat kontakt s obyvateli Ostruhové ulice i za tak příhodných okolností, jako byla oslava imaginární svatby pana Jarmárky, k níž si pan Vorel pořídil novou dýmku. Poté se dějová linie vrací k výchozí situaci a rozvíjí ji až k okamžiku, kdy vstupuje slečna Poldýnka do krámu. Dějová linie se tu časově rozdvouje ve dva synchronní úseky, totiž v situaci prvních chvil pana Vorla v krámě a v situaci líčící (zase s odbočkou stručně charakterizující slečnu Poldýnku způsobem její chůze, tedy v akci) příchod Poldýnky do krámu a její vstup do místnosti naplněné kouřem. Tam se oba úseky protínají a vzápětí opět rozdvoují ve dvě synchronní scénky: pan Vorel, potěšený prvním obchodem, dává almužnu panu Vojtíškovu a slečna Poldýnka pomlouvá kupce v rozhovoru s jinou malostranskou paničkou. A pak už dějová linie, zhuštěná na nejnutnější fabulační jádro, spěje rychle k tragickému konci, rozvedenému opět do letmé situace.

Jádrem příběhu je tedy vlastně jedna ústřední situace, rozvedená do dvou synchronních linií, protínajících se v jediném okamžiku, jenž je ohniskem celého dění. Na tomto způsobu fabulační výstavby, vycházející z jedné situace, je právě založen onen rys žánrovosti, který odpovídal Nerudově koncepci života, jak jej charakterizoval výše uvedený výrok o žánrové drobnokresbě. Zajímavé ovšem je, a tu je také osobitý rys Nerudova uměleckého výrazu, že tento jedinečný moment, tuto jedinečnou situaci, koncentrující základní životní problematiku, vnímá čtenář nikoliv jako izolovaný, uzavřený výsek ze života, nýbrž jako součást plynulého životního proudu, životní mozaiky, jako přeržitou nepřetržitost. Způsob, jakým toho Neruda v Povídkách malostranských na rozdíl od próz raného období dosahuje, spočívá v diskontinuitě dějové linie a časového průběhu vyprávění. Zřetelné je to zejména v závěru prózy. Příběh nekončí smrtí kupcovou, která je vlastně dějovou pointou, ale „rozplývá se“ v závěrečné scénce, kdy komisař Uhmühl si pochvaluje nakouřenou pěnovku pana Vorla. Tento závěr není jen, jak by se na první pohled zdálo, rafinovaným „cynickým“ gestem, podtrhujícím tragickou pointu příběhu, ale zároveň také motivem, naznačujícím Nerudovo pojetí smrti, finality lidského subjektu, jako prostého životního faktu, pří-

rodní nutnosti, zbavené onoho máchovského „děsu z prázdna“, překonané vědomím nekonečné životní souvislosti.¹²

Jiným prostředkem je rozkládání dějové linie do synchronních úseků a rozložení ústřední situace do několika dějových fází, proložených retrospektivně orientovanými charakteristikami prostředí a postav. Děj a jeho časový průběh se touto diskontinuitou dostávají do vzájemného vnitřního napětí, které rozrušuje uzavřenost příběhu a „otvírá“ ho jak směrem k minulosti, tak směrem k fiktivní přítomnosti vyprávění, zasazuje ho do souvislostí plynulého toku života.

Na fiktivní a fabulační výstavbu navazuje výstavba námětová. Jako ve většině Povídek malostranských, i zde je základem námětu „podivinství“, bizarnost životního dění, soustředěná v určité postavě a v jedinečné situaci. Tak jako pan Vojtíšek má svou žebráckou „živnost“, pan Rybář své „drahokamy“, má pan Vorel svou „dýmku“, která pro něho představuje prostředek otvírající cestu k malostranským starousedlíkům. Podivné je to, že dýmka se v povídce jeví jako nástroj tragického osudu páně Vorlova. Podivné je, že prostá, všední událost, jako je otevření nového krámu, se jeví jako „převratný“, zvláštní, nesmyslný čin, kdežto tradicionalismus malostranských souředů, hraničící s absurditou, je z hlediska starousedlíků něčím přirozeným a běžným. Podivná tu není postava, ale svět, do něhož vstupuje.

Je přitom charakteristické, že obě strany fiktivního světa, Vorel i starousedlíci, žijí v iluzích. Názorně se to projevuje právě v ústředním momentu celé prózy, kdy pan Vorel v iluzi šťastného začátku svého podniku dává panu Vojtíškovi almužnu netuše, že zatím začíná první akt jeho tragédie. Na druhé straně i stárnoucí slečna Poldýnka je vlastně obětí iluze o sobě samé, když považuje zdvořilůstky pana Vorla za impertinentní dotěrnost. Iluze jsou tedy vlastně příčinou nedorozumění mezi lidmi, z nich vyrůstá „podivinství“, bizarnost světa, jež je námětem Povídek malostranských.

Odtud je už jen krůček k látkové výstavbě Nerudovy prózy. Z fejetonu o Praze i z celkového kontextu prozaického díla, především pak z kompozice sbírky cestopisných fejetonů, vycházející takřka souběžně s vydáním Povídek malostranských (Menší cesty 1879), vyplývá, že volba malostranského prostředí byla záměrná. Naznačuje především, že u Nerudy se už do samé látky promítá (vysvitlo by to z komplexního rozboru Povídek malostranských) vnitřní napětí jeho životního pocitu, bezprostřední citový vztah k všednímu životu rodné čtvrti (tj. - českému životu) a zároveň reflexivní odstup, odhalující pod zdánlivou idyličnost tohoto života složitou vnitřní rozpornost a dynamiku protikladů.

¹² K podobnému výkladu směřuje v cit. studii i E. H e r m a n o v á při rozboru povídky Přivedla žebráka na mizinu.

Vnitřní napětí citu a reflexe, iluze a poznání, samoty a společenství, smrti a života, základní otázky lidské existence tvoří smysl Povídek malostranských. To, že tyto otázky jsou řešeny na látce tak banální a všední, jako je život drobných malostranských lidiček, je pak vlastním tématem sbírky i jednotlivých povídek, které Neruda naznačil v autorecenzi svého díla: „...není ani jediná mezi nimi, která by byla vážena z kruhů vyšších, vznešenějších. Zdá se, že spisovatel žije zcela určité domněnce, že u nás jsou ‚dole‘ celejší lidé než nahoře. Neruda píše jen o třídách nižších, o společenských vrstvách, při kterýchž cit nemá nikdy rukaviček a pravda má pořád ještě více váhy než sebebepikantnější lež.“ Samotný Nerudův vztah k látce a tématu odráží tedy vnitřní napětí - na jedné straně splývání s všedním světem, s banalitou, na druhé straně analýza této banality, demaskující její pseudokonkrétnost. Z tohoto napětí vzniká pak onen příznačný emocionální ráz Nerudovy prózy.

A tak dospíváme k poslední složce strukturní výstavby Povídek malostranských, k výstavbě emocionální. Kdybychom zkoumali Nerudovo dílo diachronicky, objevili bychom zde, v Povídkách malostranských, v příhodě pana Vorla, rys, který odlišuje tyto prózy od prací raného období. Kdežto v Arabeskách, ba ještě v samém Týdnu v tichém domě, je poměrně ostrá hranice mezi tragickým a komickým prvkem, v příběhu pana Vorla oba prvky splývají. Základní tragický tón je překrýván komickým motivem dýmky a splývá s ním v humornou výslednici, spočívající v napětí komického a tragického. Tato výsledná podoba emocionální atmosféry - humor, příznačná pro Povídky malostranské, uzavírá a vyvrcholuje strukturní výstavbu prózy, která byla předmětem našeho rozboru.

Z celkové analýzy vyplývá jeden základní poznatek. Účinek této povídky je založen na vnitřním významovém napětí, pronikajícím celou strukturní výstavbu. Toto napětí je především zdrojem oscilace fiktivní výstavby mezi lyrickou subjektivitou a epickou objektivitou, projevující se ve stylizaci tvůrčího subjektu, založené na vnitřním napětí mezi citovým ztotožněním s „pamětníkem“ a ironickým odstupem od tohoto stylizovaného „vyprávěče“. Tento postup umožnil Nerudovi zachytit pod povrchem všední banality samotný životní proces v jeho přetržitě nepřetržitém pohybu. Umožnil mu v žánrové drobnokresbě jedinečného okamžiku, jedinečné situace soustředit polyfonii života, postihnout obecné rysy životní problematiky člověka. Neruda je tak prvním českým prozaikem, jenž - před Haškem a Čapkem - objevil poezii životní banality, vyjádřenou v humorné drobnokresbě. V obraze, který při vši vnější jednoduchosti a drobnokresebnosti je uměleckým tvarem, tj. složitou strukturou, jejíž všechny složky směřují k určitému jednotícímu principu. Tímto principem je životní pocit Nerudův, jeho prožitek lidské existence

jako *trvalého* napětí mezi subjektem a objektem, citem a rozumem, ideálem a světem, *jedincem a společností*, napětí, jež je zdrojem vnitřní dramatickosti pohybu a vývoje života, aktivity lidské existence usilující neustále o dosažení a udržení rovnováhy těchto dvou složek. Tento pocit života, vyslovený v uměleckém tvaru Povídek malostranských, proniká k základním antropologickým problémům naší epochy, epochy, v níž se člověk jako individualita emancipuje od pragmatických mýtů, od víry v nadosobní transcendentní řád a počíná si s plnou závažností uvědomovat problematičnost lidského osudu a svého postavení v přírodě a ve společnosti, svůj zápas o polidštění odcizeného světa, o obnovení totality subjektu a objektu na vyšším stupni. Nerudův tvůrčí vklad k řešení těchto základních otázek, jakkoliv vznikl z konkrétních historických podmínek - ze situace, kdy se český člověk emancipuje jako individualita politická v buržoazního občana (byť nedůsledně provedenou revolucí), má trvalý význam, neboť pro Nerudu tyto historické podmínky, podobně jako jiné podmínky pro Máchu a opět jiné pro Němcovou, byly základnou, z níž vyrůstal jeho životní pocit, jímž tyto historické podmínky přerůstá. A v tom právě, že postihuje v lidské existenci napětí mezi subjektivní a objektivní stránkou, které mu umožňuje navázat bez iluzí a víry kontakt mezi člověkem a životem, v tom je vyvrcholení českého realismu minulého století. Jeho zvláštností je, že uměleckým tvarem, jímž Neruda svou koncepci lidského světa vyslovil, se stala žánrová drobnokresba, tj. fiktivní prozaické zobrazení jedinečné životní situace, v níž se koncentruje ona základní životní problematika.

Teprve tehdy, uvědomíme-li si - jako si toho byl vědom Neruda -, že žánrová drobnokresba je určitým uměleckým tvarem, modifikací povídky, lišící se od novely, můžeme dospět k poznání zvláštnosti českého literárního realismu minulého století, spočívající právě v jeho drobnokresbnosti - podmíněné ostatně, jak na to zase poukázal sám Neruda, úzkou škálou sociálního rozvrstvení české společnosti, a tím omezeností společenského života, neposkytujícího dostatečně širokou oporu k vytvoření prozaického obrazu fiktivního světa ve tvaru sociálního románu.

V dalším výkladu se nyní pokusíme objasnit, proč právě Povídky malostranské znamenají vyvrcholení této zvláštní podoby českého literárního realismu. Ostatně žánrová drobnokresba není jen záležitostí výlučně českou, objevuje se jako vývojová fáze i v tzv. velkých literaturách evropských a světových, v ruské v Gogolovi, v anglické v Dickensovi, v německé v díle Kellerově, v americké v prózách Bret Hartových. Kdežto však v ruské literatuře po Gogolovi přišel Gončarov a Turgeněv, v anglické vedle Dickense psal Thackeray, v české próze přišel po Nerudovi Ignát Herrmann. To znamená - jestliže v ruské, anglické i ostatních literaturách se vedle žánrové drobnokresby rozvíjela nová kvalita, společenský román, pak v české literatuře dílo Herrmannovo představuje pokus o román, který není ničím jiným než po-

pisným rozvedením žánrové drobnokresby. Doložíme to na rozboru strukturní výstavby prózy *U snědeného krámu*.

Jazyk románu *U snědeného krámu*

Vyjděme opět ze základní roviny strukturní výstavby, z roviny jazykové. Hned zpočátku narazíme na příznačný rys, ovlivňující jak intonační, tak syntaktickou stránku jazykové výstavby vyprávění - a to je širě až rozvláčnost výrazu, vytvářejícího rozsáhlé intonační i syntaktické celky bez výrazné zvukové linie a větné stavby a měnící jazykový výraz v jediný proud slov a vět. Názorně to ilustruje hned úvodní věta Herrmannovy prózy: „Bylo asi k osmé hodině ranní dne 19. měsíce března roku 186*, když ve Václavské ulici, pod Morání, na rohu oné malé, úzké uličky, kudy se přijde vpravo někam dolů ke Kočičí a vlevo okolo malého ostrůvku domů zase do Václavské ulice, když tedy tam na rohu, ve dvoupatrovém, tehdy ještě dosti úhledném domě, otevřely se vrata krámu, kterýž byl předtím asi tři neděle úplně zavřen, nebo lépe řečeno: v němž asi po tři neděle nijaký obchod se neprovozoval.“¹³ Ve srovnání s jazykovou výstavbou Nerudových próz a s jejich ekonomikou výrazu jeví se Herrmann jako Nerudův protichůdce. Místo zhuštěné zkratky je tu obširná mnohomluvnost, projevující se v jednotvárnosti intonační, jen zřídka zvláště emocionálně zabarveným úsekem zvolacím nebo tázacím. Obdobně je tomu i ve výstavbě dialogu, přestože na první pohled je tato forma vyprávěcí funkce mnohem barvitější a plastičtější. Ukážeme to na výňatku z dialogu mezi hřmotným rytmistrem Kyllianem a Žemlou v jedné z úvodních scének: „ ‚Krystygott, Freund Žemla!‘ Martin Žemla pohlédl udiveně na příchozího a zapomenul pozdraviti. Jakživ toho pána neviděl, nikdy s ním nemluvil, a on mu tyká a nazývá ho přítelem. Kdo to? Ale host nevsímaje si otázky na obličej Žemlově, vstoupil až do krámu a hlučel po česku: ‚No, hezký to zde máš, stará vojno! A koukáš, jako bys mne neznal. No bodejtě, že mne neznáš!‘ A pokračoval zase po německu: ‚Ein alter Haudegen steht vor dir, Freund Žemla! Rittmeister von Kyllian in Pension, alter Kriegskamerad - a myslím, že se spolu dobře srovnáme...‘ Teprve teď posunul Žemla čepici a hosta pozdravil, ale přece hleděl na něj udiveně a jaksi nedůvěřivě. A obličej jeho vyjadřoval asi toto: ‚Ty jsi nějaká podivná figura, mistře Kylliane!‘ Nahlas však pronesl tónem co nejzdvořilejším: ‚Čím mohu sloužit panu rytmistrovi?‘ ‚Sloužit, sloužit!‘ Hlučel příchozí z plných plic a s jakýmsi humorem. ‚Tak se nemluví mezi kamarády! Jdu se podívat na tebe a na tvůj nový krám, jako dobrý soused. Zůstávám tamhle za rohem, u toho připáleného pekaře, co má v domě milion švábů a rusů. Ale my budem

¹³ I. H e r r m a n n, *U snědeného krámu*, Praha 1890. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

svoji, příteli Zemlo! Stýskalo se mi po pořádném člověku, denn es ist ein Volk da rundherum.“ Kyllianova promluva, jakkoliv se zdá být intonačně bohatě odstíněným výrazem, je ve skutečnosti jen opakováním zvolacího intonačního schématu, střídaného s neutrální oznamovací výpovědí s bezpříznakým, objektivním větným členěním. Podobný ustálený intonační i syntaktický ráz mají i dialogické promluvy ostatních postav; to jasně vyplývá už z uvozovacích vět, naznačujících charakter promluvy: tak například posluhovačka Randová neustále „huhlá“ nebo „bručí“, Kyllian, jak je zřejmé z ukázky, hřmotně pokřikuje, paní Šustrová mluví „medově“ nebo „syrovově“ sladce atd. Jedině hlavní postava celého díla, Martin Zemla, je - kromě snad jediné scény, kdy se hádá s Randovou - intonačně i syntakticky ve svých promluvách neutrální, bez osobního zabarvení (i ve velké scéně v Pavlínině ložnici svůj monolog jen deklamuje). Ve srovnání s bohatým odstíněním výrazu Nerudova, s jeho pružností a proměnlivostí, působí Herrmannův jazyk značně ploše a nevýrazně. A působí tak nejen ve srovnání se zhuštěnou zkratkovitostí Nerudovou, ale například i s bohatě rozvitým výrazem Karoliny Světlé, jejíž věta má po stránce intonační a syntaktické zřetelný vnitřní řád, vytvářející dramatický oblouk.

Obdobně jako po stránce intonační a syntaktické je tomu i po stránce lexikálně sémantické. Herrmannův jazyk ve srovnání s Nerudou je zřetelně chudší. Na první pohled je to tvrzení paradoxní, vždyť přece o Herrmannovi říká literární historie, že byl důsledným Nerudovým žákem v uvádění hovorového pražského lexika do literatury. Z hlediska jazyka Herrmannovy prózy to však naprosto nic neříká o funkčních kvalitách Herrmannova postupu. Autor knihy U snědeného krámu skutečně jde dále než Neruda v lexikálním „zhovorovění“ jazyka. Avšak při bližším rozboru poznáme, že ve skutečnosti je jeho postup návratem k metodě, jaké používal Neruda jen ve svých raných prózách a po jiné stránce dokonce nepochopením a zkreslením Nerudova uměleckého směřování. K ranému Nerudovi se Herrmann vrací tím, že obnovuje v podstatě protiklad mezi vyhraněnou spisovností a hovorovostí. U Herrmanna se tento protiklad projevuje ve dvou relacích: předně ve vztahu hlavních forem vyprávěcí funkce, tj. „zprávy“ a dialogu — „zpráva“ má charakter převážně spisovný, kdežto dialog je veden v rovině hovorové až vulgární; za druhé uvnitř dialogické formy ve vztahu promluv Žemlových (a to jak v přímé řeči, tak ve vnitřním monologu) a ostatních postav, především pak Kylliana a Randové.

Už v samém pojetí hovorovosti se projevuje rozdíl mezi Nerudou a Herrmannem. Kdežto u Nerudy tendence k hovorovosti znamenala především snahu o zhuštění a zkratkovitost výrazu a o jeho bohatší významové odstínění, vyplývající ze situačního kontextu, u Herrmanna je hovorový charakter chápán především jako morfologická a lexikální odlišnost od spisovné normy která sama o sobě je zdrojem komického účinku. Toto pojetí se netýká jen

prózy U snědeného krámu, ale je příznačné pro celé dílo Herrmannova a odráží se nejen v jeho jazykových úvahách a člancích (K-ke-ku, články a rukopisné poznámky na obranu jazykové čistoty, tj. dodržování spisovné normy a proti nadužívání cizích slov, chvála jazykových brusů atd.), ale i v celkovém jazykovém rozpětí jeho literární produkce od hrůzně zkomolené, „komické“ češtiny Vavřince Lebedy až po vzpomínky psané bezbarvou spisovnou češtinou. Z tohoto pojetí vyplývá zcela jasně, v čem byla Herrmannova cesta (a nebyl to jen on sám, obdobné stanovisko zaujímal i k hovorovému jazyku lidových vrstev města i venkova také jiní prozaikové osmdesátých let - jmenujme za všechny např. Stroupežnického, Herbena či Preissovou) zkomolením tendence Nerudovy a vlastně celé generace májovců. Herrmann totiž na základě normativního pojetí spisovnosti a hovorové nespisovnosti ztrácí smysl pro významové odstínění výrazu v kontextu, tak příznačné právě pro Nerudu.

A tak plochost a bezvýraznost jazykové výstavby jeho próz se odráží i ve stránce morfologické.

Jako názorný doklad Herrmannovy jazykové necitlivosti uvedeme jednu výmluvnou ukázkou. Jde o pasáž ze scény, kdy Randová nalezla po nezdařené svatební noci Žemlově v jeho kumbálu rozšlápnutou větvičku myrty a snaží se vysvětlit si, jak se tam spolu se svatebním šatem kupcovým dostala. Je to scénka v podstatě vážná, nevyvolávající nijaké komické asociace a také výraz Herrmannův nevybočuje nijak z neutrální spisovné roviny: „Když byla hotova a v kumbále trochu umetla, neměla více stání v úzké té prostoře a nablízku mlčelivého, dnes podivně zamyšleného *velitele* (už tady můžeme vycítit malou citlivost Herrmannovu pro významový odstín slova - Neruda by k vyjádření vztahu zaměstnavatele a posluhovačky nikdy nepoužil tak honosného výrazu, jako je slovo *velitel*) svého. Poznamenala jen, že v poledne přinese vodu, a pozdravivši polohlasně, *hopsala* se schodů na ulici, kde se jí teprv uvolnilo.“ Výraz „hopsala“ působí v kontextu scény rušivě - jakkoliv Herrmannovi šlo o komické odlehčení, to znamená jakkoliv použil tohoto slova úmyslně. Působí rušivě především proto, že je v celé pasáži ojedinělým, a to poměrně silně komicky zabarveným výrazem uprostřed neutrálního lexikálního prostředí, takže čtenář je neorganickým postavením tohoto výrazu překvapen; protože je přímo protichůdný splývavému, monotónnímu rázu Herrmannova vyprávění, je v něm prvkem cizorodým. Podobných případů stylové rozpornosti by bylo možno uvést více, ne ovšem tolik a natolik obdobné povahy, aby je bylo možno považovat za nějaký stylový příznak. Jsou to prostě doklady Herrmannovy necitlivosti k jazyku, které narušují stylovou jednotu jeho výrazu.

Z rozboru různých stránek Herrmannova vyprávění jsme tedy seznali, že ve srovnání se zhuštěným výrazem Nerudovým, směřujícím jak k osamostatnění jednotlivých významů, tak k jejich odstínění v kontextu, je Herrmannův

výraz splývavý, jednotvárný, mnohomluvný a občas je narušován neorganickými prvky.

Motivy Herrmannovy prózy

Přejdeme nyní k výstavbě motivické. I tady můžeme své zkoumání opřít o srovnání s postupem Nerudovým. Jestliže v jeho zralých prózách můžeme sledovat uvolňování logické vazby motivů, a dále zastírání významové závažnosti důležitých a naopak zvýrazňování vedlejších motivů, pak u Herrmanna se setkáme se zcela odlišným, ba přímo protichůdným postupem.

Doložíme to opět na výmluvném příkladu. Jeden z dějových vrcholů příběhu, Žemlova svatba a svatební noc, je komponován jako paralela přírodního dění a vnitřních vztahů postav, protagonisty Žemly a jeho nevěsty Pavlíny. Přírodní motivy - šeleštění a chlad deště - se často opakují a vytvářejí náladovou kulisu situací: „Přiblížil se den sňatku, kterýž byl ustanoven na poslední neděli květnovou. Od počátku měsíce bylo chladné, nepříjemné počasí - jaro se bylo toho roku o celý měsíc opozdilo. Nejhorší den však nastal dnes, v den svatby, kdy od časného rána dopadal na zemi drobounký, studený, pichlavý déšť. Žemla za celou noc přespal asi dvě hodiny...“ „Martin nemohl se dočkatí tohoto rána a dne, a když nastával, přál si, aby se vrátil včerejší večer, kdy uléhal na lůžko, a po něm by přišla dlouhá, dlouhá noc, by se zahřál v peřinách, by se řádně vyspal a by se probudil jindy, až se nebe vyprší. Neboť toto šeleštění deště, dopadajícího tak určitě, pravidelně, drobným crkotem na dlažbu dvorečka, šplíchajícího v rouře okapu, která byla hned vedle okna kumbálku, narážejícího chvílemi na okénko a rozplizujícího se pak po slepých tabulkách dolů - toto studené kropení, které uvítalo Žemlu hned při jeho probuzení a jeho trvání bylo k nedohlednutí - vše to naplňovalo Žemlu strašlivým, zoufalým rozmarem.“ „Žemla se otřásl; bylo mu, jako by mu studené dešťové kapky zatékaly za krk.“ „Jakoby i do kumbálku Žemlova bylo přšelo! Zdálo se mu aspoň, jakoby celou tou malou prostorou mžilo, jakoby jí tekla mlha, a vlhká ta zima rozrazila ho pojednou...“ To je jen úvodní pasáž probuzení Žemlova o svatebním dni, vylíčeného na několika stránkách. Motiv deště je tu několikanásobně rozveden, a to jak ve „zprávě“, tak ve vnitřním monologu. S podobnou rozvláčností se uplatňuje i v celém dalším úseku od svatebního obřadu až po ložnicovou scénu, kdy Pavlína vyhání Žemlu dolů do jeho kumbálu: „Vyšel z bytu bez klobouku, na hlavu jeho plískal nyní drobný, studený, pichlavý déšť a zatékal mu za krk...“ Celá situace je pak tímto motivem také uzavřena: „Na dvoře plískal déšť, zurčel rourou okapu do stoky a stékal po slepých tabulkách zamřezaného okna kumbálu...“

Nadbytečnost a rozvláčná popisnost těchto motivů vysvítá z uvedených ukázek, které monotónně opakují stále tytéž smyslové prvky: vlhko, chlad

a jednotvárné šeleštění. Avšak ještě více vysvitne, povšimneme-li si jejich funkce v souvislosti s dějovou linií v daném úseku. Jestliže v úvodní části při líčení Žemlova probuzení a vstávání o svatebním dni lze ještě mluvit o jejich dějové funkci charakterizační a fabulační (podobnoství citových vztahů), pak v dalším vyprávění, kdy dění samo je dostatečně výmluvné, katastrofa zřejmá, mění se v pouhou stafáž, která jaksí navíc vyplňuje pozadí obrazu, pro jehož smysl není nutná. Motiv tu není složkou esteticky významovou, jako např. motivy přírody a počasí v prózách Nerudových (U tří lilí, Doktor Kazisvět), jejichž vypuštěním by próza pozbyla svého tvaru a smyslu. U Herrmanna je to pouze vnějškově popisná stafáž, detailizující tam, kde umělecký tvar vyžadoval zkratku. Např. motiv studené sprchy, jenž v úvodu našeho výňatku se objevuje jako Žemlův pocit a v závěru jako jeho smyslový zážitek, by měl své funkční oprávnění v případě, že by fungoval sám jako pointa celé katastrofické události. Herrmann však okolnosti, které tento motiv měl naznačit, rozvádí a tím přírodní motivy, které se stávají pouhou formální výplní obrazu, znehodnocuje.

Ani v motivické výstavbě nemůžeme tedy u Herrmanna mluvit o nějakém vnitřním strukturním řádu, jaký charakterizuje např. prózu Nerudovu, ale i povídky Hálkovy a romány Světlé, je to pouhé hromadění a opakování, působící jako plochý popis, protože nakupené motivy postrádají významový vztah ke kontextu, který by je činil nutnou součástí celkového tvaru, a tím i smyslu celého díla.

To ovšem neznamená, že autor nevyužívá jistých motivických okruhů jako stavebních prostředků díla, které tedy vcházejí do jeho celkového kontextu jako neoddělitelná součást. Jsou to dva motivické okruhy. Motivický okruh samoty, konkretizovaný např. v Žemlově chladném přístěnku za krámem, a dále motivický okruh rodiny, rodinného společenství, konkretizovaný Žemlovými vzpomínkami, svazčky rodinných dopisů. O tom, jakou závažnost Herrmann tomuto motivickému okruhu přikládal, svědčí skutečnost, že v prvním knižním vydání věnoval autor motivu rodinné korespondence proti časopiseckému znění navíc celou kapitolu, v níž velmi obsírně rozvíjí Žemlovy úvahy nad matčiny dopisy. Polarita těchto dvou základních okruhů (i tu můžeme pozorovat omezenost Herrmannovu proti bohatství základních motivických okruhů u Nerudy) naznačuje nejen základní rysy Herrmannova pocitu života, ale souvisí těsně i s charakteristickými rysy fiktivní výstavby jeho díla.

Fiktivní svět Herrmannova románu

Vyprávěcí funkce v Herrmannově próze U snědeného krámu se pohybuje ve třech hlavních formách: ve formě „zprávy“, ve formě dialogu a ve formě vnitřních monologů, podaných převážně v podobě polopřímé řeči. „Zpráva“,

jak ostatně vysvitlo už z ukázek, má převážně podobu vyprávěcí funkce ve třetí osobě, je tedy formálně objektivizovaným vyprávěním. Avšak neznamená to ještě, že by subjekt autorův nevstupoval do vyprávění. Řekli jsme už v úvodu, že vytvoření fiktivního světa může být v moderní epoše jedině vyjádřením osobitého životního pocitu určitého tvůrčího subjektu, který tento svět utváří „k svému obrazu“. U Herrmanna jde zdánlivě o vysoký stupeň objektivace, tj. epičnosti. Avšak ve skutečnosti je tomu naopak. Herrmann na mnoha místech vstupuje „osobně“ do vyprávění, ačkoliv zachovává vnější objektivní formu. Je to především v těch místech, kde popis vnějšího prostředí fiktivního světa je podán z hlediska autora, nikoliv z hlediska fiktivních postav, jež se v něm pohybují. Názornou ukázkou takového autorova vstupu do vyprávění je začátek druhé kapitoly, který má ráz osobní vzpomínky: „Než se Martin Žemla probudí, pohlédněmež trochu na minulý jeho život. Na okamžik zaletíme do malého, památného města v severovýchodních Čechách, kteréž shlíží v žirný kraj s kopečku jako Betlém, vesele, bezstarostně, s několika starými věžemi, mezi nimiž je bílá nejvyšší, a přece města vážného, neboť jest obeháno pevnostními zdmi a valy jako železným obojkem, jenž nedovoluje mu volně dýchat. Město ono jest podivným obojživelníkem. Je táborem vojenským a zase městem občanským...“ Následuje popis pevnosti a života ve městě až po větu: „V tomto městečku prožil Martin Žemla své nejoutlejší mládí.“ Tu končí přímá autorova vzpomínka a pokračuje v objektivizované podobě, v podobě dětských zážitků Martina Žemly.

To však není jediný způsob, jakým Herrmann prokládá vyprávěcí funkci vlastní autentickou výpovědí. Jiným případem jsou autorovy vstupy, v nichž naznačuje další průběh dějové linie, jako např.: „Žemla netušil, ubožák, kterak ve lhůtě kratší dvacetičtyř hodin zřítí se tento povětrný jeho zámek ve smutné rozvaliny...“ Tu nejenže se autor prozrazuje jako tvůrce fiktivního příběhu, vystupuje tedy zjevně ze své epické objektivity, nýbrž zároveň také otevřeně naznačuje svůj vztah k fiktivním postavám, sympatie se Žemlou. - Tu zase vynikne rozdílnost jeho postupu ve srovnání s Nerudovým, jenž sice také prozrazuje fiktivnost svého vyprávění, ale nikdy to nečiní přímo jako Herrmann; zaujímá k obrazu fiktivního světa postoj tvůrce, jenž si pohrává se svým výtvorem, a tím naznačuje, že jde o fikci. Naproti tomu autor prózy U snědeného krámu svými vstupy do vyprávění chce vyvolat účinek opačný, dojem autentičnosti příběhu. Za druhé pak Neruda jako tvůrce fiktivního světa nikdy nedává přímo najevo svůj vztah k fiktivním postavám, vždy jde u něho o stylizaci, odrážející vnitřní napětí sympatie a ironie, citu a rozumu (obdobné napětí, v jiné rovině, existuje i u Světlé a Hála). Přímá sympatie Herrmannova s postavou Martina Žemly ovlivňuje celkový druhový charakter díla, vnáší do něho zřetelné rysy nedokonalé objektivace. Žemla se v mnoha případech stává zjevně hláskou troubou Herrmannových názorů na život. Obdobně - v opačném smyslu - je tomu i s Pavlínou Šustrovou,

kteřá vřak je prokřeslena mnohem povrchněji. O tom bude jeřtě řeč dále.

V souvislosti s těmito skřytými i přímými vstupy autora do vyprávění, s jeho názorovým převtělením do postavy protagonisty, které je jen formální objektivací, přesouvá se významové těžiřtě vyprávěcí funkce především na „zprávu“ a vnitřní monolog. Dialog, jak vysvitlo z uvedené ukázkv v úvodu našeho rozboru a jak je zřejmé především z rozmluv Randové s Kyllianem, ale také ze stručných rozprav Žemly s ostatními postavami, má tu funkci převážně popisnou, nemá dramatickou vyhraněnost (s výjimkou dvou scén, totiž hádkv Žemly s Randovou a ložnicového proslovu Žemlova k Pavlíně). Tento charakter fiktivní výstavby je v přímém vztahu k fabulační výstavbě Herrmannovy prózy, ke způsobu, jakým vytváří postavy a rozvíjí děj.

Bylo už řečeno, že protagonistou příběhu je Martin Žemla, s nímž tvůrce příběhu přímo sympatizuje a názorově na řadě míst přímo splývá. Proti němu stojí jako reprezentant dravého a lživého světa matka a dcera Šustrovv. A vedle těchto dvou hlavních skupin procházejí příběhem jeřtě dvě kontrastní postavy, posluhovačka Randová a Kyllian, jejichž kontrast je jakýmsi zrcadelným obrazem hlavního konfliktu.

Nejpropracovanějši postavou je přirozeně sám Žemla, jehož osud tvoří osu příběhu. Je zachycen jednak v uzavřeném diachronickém průřezu svého života, jednak v synchronickém průřezu vnějši chování a vnitřního citění a myřlení. Největři pozornost věnuje autor prokřeslení podmínek, v nichž se utvářel Žemlův charakter; a právě už v obrazech z mládí kupeckého učedníka na řadě míst srůstá tvůrčí subjekt autorův s fiktivní postavou a jejím charakterem, rodí se jeho sympatie k protagonistovi. Kromě Randové je i u ostatních postav stručně naznačena jejich minulost, zejména u Pavlínv, vytvářející protějšek k Žemlovi. Postavy jsou vyjádřeny zároveň zvenči i zevnitř, obdobně jako u Nerudy. Avřak je tu jeden podstatný rozdíl: jestliže u Nerudy vznikalo významové napětí jak mezi vnějšim jednáním a vnitřním životem fiktivních postav, tak ve vnitřním světě těchto postav mezi iluzí a poznáním, pak u Herrmanna takové napětí, které je zdrojem vnitřního vývoje postav, tuto vnitřní dramaticklost zcela postrádáme. Herrmann nevidí vnitřní život svých postav jako dění, ale jako stav, který je trvalý. Tak Žemlův vztah k Pavlíně prochází sice v románu dvěma fázemi, oddělenými vnějšim děním, ale ve skutečnosti se nemění. Stručný doklad: jeřtě v okamžiku, kdy se Žemla definitivně přesvědčil o Pavlínině zradě, uvažuje: „Je možno, aby se tato věc napravila? Může se s Pavlínou smířit? Smí to učinit?“ Obdobně strnule je pojata sama Pavlína; její postava byla rovněž bohatěji rozvedena teprve v knižním vydání. Herrmann připsal celou pasáž o její bývalé lásce k poručíku Plagwitzovi, usnadňující motivaci její pozdějši zřady, ale zároveň dodávající jejímu charakteru stejně strnulé rysy jako Žemlovi. Vyplývá to ostatně z autorova pojetí této postavy, které vyjádřil ve stručném souhrnu v 11. čísle Švandy dudáka z r. 1877, kde charakterizoval Pavlínu jako „děvče

mělké povahy, jež tížilo jedna na světě: její spolubytí s matkou“ a které v hloubi své duše touží po neřesti.¹⁴ Jediný pohyb můžeme sledovat u postavy staré Šustrové, ale ani tam není dán vnitřní logikou charakteru, nýbrž změněnou funkcí v příběhu, tím, že ustupuje do pozadí jako představitelka kořistného světa a její místo přejímá Pavlína. Podobně je tomu i s Randovou, jež tvoří v díle hrubozrný „realistický“ protějšek „idealisty“ Žemly a zároveň protějšek „starého obejdy“ Kylliana, utrácajícího svůj čas. Jak ona, tak Kyllian však jsou jen průvodními figurami, vytvářejícími pozadí pro vlastní konflikt. Proto také jsou zobrazeny více zvnějšku než zevnitř.

Statické pojetí charakterů, především jejich vnitřního života, jako trvalého stavu, má pak důsledky pro vzájemné vztahy postav, pro fabuli, která je na nich založena. Dějová linie je tvořena vlastně jen tím, že vyplňuje předem daný vzorec situací. Není to tedy ani vnější dějové rozvíjení základního fabulačního schématu v různých variacích, s jakým jsme se mohli setkat v románech Světlé, ani „vnitřní dění“ Nerudových povídek, založené na skryté dramatické konfrontaci všednosti životního procesu s jedinečnou bizarností konkrétní situace. Statické fabulační schéma Herrmannovo je mechanicky konkretizováno v jedinečných situacích, které je ilustrují, ale nerozvíjejí. Vyprávění tak nabývá na šíři, ale ve skutečnosti vlastní dějový pohyb fiktivního světa mezi jednotlivými situacemi danými fabulačním vzorcem je jen minimální. I sám děj v Herrmannově příběhu je vlastně jen popisem několika situací líčících chování a vnitřní stav postav, které v nich přicházejí do styku.

Tuto „popisnost“ děje můžeme názorně doložit hned na několika příkladech. První je ze začátku Herrmannovy prózy; je to epizoda popisující první obchodní příjmy Žemlovy v novém krámě ve scéně, v níž těsně před zavřením vtrhne do krámu houfec pražských flamendrů, kteří si kupují okurky. Podobně jako předchozí scénka s malým chlapcem, nakupujícím pamlsek, nebo se služkami, rovněž nakupujícími v krámě, ilustrují tyto epizodky všední život kupcův. Žádnou jinou funkci než právě tuto v příběhu nemají. Jejich strukturální funkce je proto velmi malá; Herrmann by mohl buď všechny tři vypustit a ponechat jen scénu s Kyllianem, jež je součástí fabulačního vzorce, anebo je celkem libovolně rozmnožovat, aniž by to ovlivnilo průběh dějové linie.

Předem daný pevný fabulační vzorec situací podmiňující ilustrativní ráz děje také Herrmannovi umožnil v knižním vydání některé partie podstatně rozšířit, aniž tím ovlivnil tvar a vyznění svého díla. Tak např. obsírně, se sentimentální rozvláčností rozvedená scéna sebevraždy Žemlovy, která přibyla v knižním vydání, jen kvantitativně prodlužuje vyprávění, na jeho kvalitě nic nemění, nanejvýš odhaluje nedostatek Herrmannova smyslu pro uměleckou zkratku. Tato scéna připomíná známé vyvrcholení Flaubertova románu,

¹⁴ Na tuto šablonovitost charakterů upozornil už kritik Času (1891, V, s. 37), jenž poukázal na nedořešenost Pavlínina charakteru.

v němž se líčí smrt paní Bovaryové (překlad však u nás vyšel až na začátku devadesátých let). Ale právě toto porovnání nám dává možnost uvědomit si rozdíl umělecké úrovně, odrážející se v samé metodě vyprávění. Kdežto Flaubertova scéna je plná vnitřního napětí a zápasu života a smrti, Herrmann zůstává při povrchním líčení vnějšího děje, Žemlových příprav k sebevraždě, přičemž vlastní vnitřní dění postavy je zcela mimo pozornost.

Tuto statickosti Herrmannovy prózy dokládá však nejnázorněji sama kompozice celku: dvě kapitoly zachycují např. dva celé dny v novém Žemlově krámu. Jiné dvě kapitoly líčí první návštěvu Žemlovu u Šustrů, časově zahrnující necelý jeden den; konečně vylíčení vnitřního i vnějšího stavu hlavních postav v situaci ráno a přes den po osudné svatební noci zabírá celých sedm kapitol. Z rozsahu i obsahu těchto kapitol vyplývá, že vlastní dějové jádro tvoří v podstatě především tato situace, vyústění nezdařené svatební noci Žemlovy, k níž je vlastně celý úvod i závěr „připsán“. Tato situace je průsečíkem, v němž se protínají všechny složky fabule, setkávají se všechny postavy a je také řečena celá tragédie ztroskotaných Žemlových snů a ideálů, celá pointa jeho osudu. Vše, co předcházelo i co následuje, je už jenom popisem okolností, které připravily vznik této ústřední situace, a následků, k nimž vedla. Avšak byť byl tento popis příčin a následků sebeširší, nemohl vést ke vzniku románu v pravém smyslu slova, jakým je např. Paní Bovaryová nebo romány Světlé, protože děj, který Herrmann rozvíjí, je jen vnější ilustrací, nepodloženou vnitřním vývojem postav. Právě zde, v rovině fabulační výstavby, se ukazuje, že Herrmannova próza je ve skutečnosti jen rozšířenou žánrovou drobnokresbou.

Ve srovnání s Nerudou odlišné, popisné pojetí žánrové studie ze života se pak promítá i v dalších složkách strukturní výstavby, především v pojetí námětu. U Nerudy v povídce o panu Vorlovi, jejíž látkový i námětový základ je v podstatě totožný s prózou U snědeného krámu, byl tento banální námět esteticky „ozvláštněn“ tím, že byl pojat jako bizarní výsek ze života. Herrmann naproti tomu chápe svůj námět ryze dokumentárně a domnělého poetického účinku chce dosáhnout tím, že ho převádí do tradiční roviny intimních milostných vztahů. Naznačuje to ostatně už taková drobnost, jako jsou rozdílné funkce názvů v obou dílech, vymezující jejich námět. Nerudův název je v nepřímém, obrazném vztahu k pointě prózy, kdežto Herrmannův obrazný název je naopak pojat doslovně a celým příběhem dokumentován.

Rozdílnost obou autorů a povahu Herrmannovy prózy lze doložit i na vztahu k látce, vyloženém už v úvodu této analýzy. Zde se zmíníme o této rovině strukturní výstavby jen ještě z jednoho hlediska. Nerudův vztah k životní banalitě, která je látkou, z níž vychází ve svých povídkách, je, jak bylo ukázáno, charakterizován vnitřním napětím mezi citovou sympatií a reflexivní ironií, mezi láskyplnou vzpomínkou na malostranskou každodennost a její humornou kritikou. Neruda je touto látkou proniknut, ale zároveň stojí

nad ní. Naproti tomu o Herrmannovi můžeme říci, že je svou látkou pohlcen, že se v ní ztrácí. Herrmann netvoří z látky fiktivní svět, nýbrž popisně ji reprodukuje.

H u m o r u H e r r m a n n a

Tím je také dán odlišný ráz emocionálně významové výstavby Herrmannovy prózy. Jestliže pro Nerudovu povídku je charakteristický humorný postoj, slučující komiku i tragiku, pak u Herrmanna dochází k opětnému rozdvojení obou emocionálních rovin. Ústřední konflikt Žemlův je pojat tragicky, naproti tomu vedlejší figurky jsou zobrazeny v rovině komické. Tak se dovršuje vnitřní rozpornost Herrmannova díla; sama látka totiž a autorův pasivní vztah k ní nevytvářejí předpoklady pro tragický konflikt. Tragika se v Herrmannově pojetí mění v rozbředlou sentimentalitu. Tu se přímo nabízí porovnání s Flaubertem: tam, kde francouzský autor, veden svým uměleckým instinktem, postavil do středu příběhu vpravdě tragický citový konflikt paní Bovaryové, této romantičky s vášnivým srdcem, učinil Herrmann z jejího českého protějšku - Pavlíný Šustrové - „hříšnou“ nevěstku, opovržením hodnou příčinu „tragického“ osudu sentimentálního snílka Martina Žemly alias Karla Bovaryho. Avšak Herrmann - jak svědčí mimo jiné i jeho Vavřinec Lebeda či Kondelík - nemá smysl ani pro skutečnou komiku. I jeho pojetí komična je povrchní a hrubé - projevuje se ve vnějších gestech a slovech („hopsání“ a „huhlání“ Randové, hřmotnost Kyllianova), ale neproniká k lidskému charakteru. Herrmann nezná osvobozující smích ani satirický výsměch, jeho „komické“ typy jsou jen ubohé karikatury stejně ubohých typů „tragických“. I tady, v této poslední rovině strukturní výstavby se projevuje rys, charakteristický pro všechny složky jeho díla - plochá popisnost, beztvorost bez vnitřního stavebního řádu, tvořícího strukturu uměleckého tvaru.¹⁵

H e r r m a n n ů v ž i v o t n í p o c i t

A tu se vlastně vracíme zpět tam, odkud jsme při svém rozboru vyšli, k odlišnému vztahu Herrmannovu k látce, k životní banalitě. Bylo už řečeno, že Herrmann je touto banalitou pohlcen: neznámá to nic jiného, než že mu chybí to, co je základním předpokladem umění, totiž pocit existence, životní pocit. Herrmann na rozdíl od Nerudy si základní problémy lidské existence neklade jako otázky, které vyžadují vlastního, individuálního řešení. - Pro něho jsou tyto problémy předem vyřešeny, jsou to hotové jistoty dané tradicí, které není třeba prověřovat. Hlavní a jedinou životní jistotou je pro Herr-

¹⁵ Srov. F. X. Š a l d a, *Kritické projevy* 1, Praha 1949, s. 24.

manna především rodina, rodinné vztahy (už v této jednostrannosti je zúžení životní problematiky, proti komplexnímu pojetí Nerudovu). Ovšem nejsou to rodinné vztahy živé a bezprostřední, vyplývající z touhy sdílet životní úděl s blízkými lidmi, nýbrž je to konvenční měšťácká představa rodinných vztahů a citů, založená na vědomí vlastnictví.

Je bezděčně komické, jak Herrmann - Žemla pateticky horuje o lásce, která se ve skutečnosti vyčerpává sexuálním vzrušením vyvolaným „zvýšeným požitkem piva“ (srov. scénu prvního sblížení Žemlova s Šustrovými v hospodě u Šáryho); a je stejně komické, jak týž autor, převlečený za idealistického snílka v kupecké zástěře, uvažuje o rodinném štěstí, spočívajícím ve vlastnictví prosperujícího krámu a reprezentativní mladé ženy. Není proto divu, že tento snivý kupčík je hluboce rozhořčen, citově otrěsen ve chvíli, kdy si uvědomí, že cizí vetřelec „s podnikavě vysunutou bradou“ se opovážil zmocnit se jeho vlastnictví, jeho ženy („...znám, znám ho již, toho *loupežníka*...“). - přestože tato žena svému muži vlastně „nikdy nenáležela“ (a proto také, že vlastnictví Žemlovo bylo legalizováno sňatkem, odsoudil ji Herrmann jako amorální oběť smyslových vášní, kdežto u Žemly táž smyslovost se vydává za ideální lásku).

Samozřejmě nejde o to vinit Herrmanna z šosáckého pokrytectví - bylo u něho stejně bezděčné jako skutečně citěné, protože vyplývalo z mělkosti jeho životního pocitu. Herrmann svým „románem“ vlastně nečiní nic jiného, než že reprodukuje, popisuje rozklad maloměstské banality, zasahující do sféry intimních vztahů a odhalující sentimentální představy maloměšťáků o ušlechtilosti jejich „idyly“, rozklad, vyvolávající zmatek a pocit bezradné opuštěnosti v „idealistech“ rázu Žemlova a Herrmannova. „Osamělost“ Žemlova nemá co dělat s odcizením, jak se to snaží odvážnou, ale zcela mylnou konfrontací tohoto prototypu maloměšťáckého ubožáctví s postavou individualistického rebela Viléma z Máchova Máje dokázat J. Janáčková.¹⁶ Stejně jako životní jistoty Herrmanna - Žemly jsou ve skutečnosti totožné s konvenčními představami o hodnotách, tak i Žemlovo osamocení - jak autor naznačuje postavou Randové - je pro Herrmanna jen důsledkem nepraktického snílkovství.¹⁷

Ani „realistický“ korektiv idealisty Žemly, komická žena z lidu, posluho-

¹⁶ J. Janáčková, *Český román sklonku 19. století*, kand. dis. práce, fil. fak. KU 1963, s. 83.

¹⁷ Autorka výše cit. studie při rozboru Herrmanna podléhá jeho názorům natolik, že v poznámce na s. 82 tvrdí, že i Paní Bovaryová je obětí „knížek“, tj. nepraktického romantického snění: „Vzpomeňme si: knížky měly na svědomí Dona Quijota i Paní Bovaryovou, máme-li uvést jen dva typy deziluzionistů.“ Takové stanovisko znamená však nepochopení smyslu Flaubertova deziluzionismu, míněného právě jako tragika *revolty* proti „reálnému“ světu Bovaryů a Homaisů. Ostatně už sám rozdílný ohlas Flaubertova a Herrmannova díla je výmluvný. Vyvolal-li Flaubert svým románem mezi pařížskými měšťáky skandální pobouření, pak Herrman svou mravoučnou prózou naopak se stal bestsellerem pražských Kondelíků.

vačka Randová, není proto ničím jiným než personifikací té stránky maloměšťácké banality, která umožňuje *přežít* rozklad konvenčních jistot, *přizpůsobit se* novým podmínkám, tj. ztělesňuje onen praktický kupecký smysl, převádějící všechny hodnoty do strízlivého součtu zisků a ztrát. Názorně tento „realistický“ charakter Randové vysvítá ve scénách, kdy - se sympatiemi autorovými, maskovanými obhroublou komikou - Randová odhaluje Žemlovi nemajetnost Šustrových a dobromyslně mu nabízí nevěsty s bohatým věnem.

K takové přízemní podobě poklesá tedy u Herrmanna ono nerudovské napětí citu a ironie, iluze a poznání; na jedné straně sentimentální touha po konvenčních životních „jistotách“, na druhé straně pak „praktická“ přizpůsobivost, podřízení se odcizenému světu, redukovanému na vlastnické a peněžní vztahy.

Životní pocit Herrmannův sklesá tedy plně do rámce filosoficky chápané pseudokonkrétnosti, tj. do „souboru jevů, které naplňují každodenní prostředí a běžnou atmosféru lidského života svou pravidelností, bezprostředností a samozřejmostí, s níž vstupují do vědomí jednajících individuí, nabývají zdání samostatnosti a přirozenosti“.¹⁸ Svět, který Herrmann ve svém díle vytváří, je tedy světem pseudokonkrétním, protože je vyjádřením pseudokonkrétního životního pocitu autora. To zároveň vysvětluje beztvorost jeho díla, protože teprve rozbitím pseudokonkrétnosti je možno poznat pravou skutečnost, to znamená dospět k skutečnému prožitku lidské existence.

A tu se dostáváme konečně k celkovému zhodnocení vývojového pohybu žánrové drobnokresby od Nerudy k Herrmannovi, které jsme si položili za cíl zkoumání v úvodu tohoto rozboru. Herrmannovo pojetí žánrové prózy jako dokumentárního popisu „života“, na němž je založen účinek jeho díla *U snědeného krámu* - to je právě onen pseudoempirický, statický a momentální „žánrový obrázek“, strnulé seskupení věcí a osob, degradující skutečnost na soubor mrtvých předmětů věcného světa, zbaveného pečeti lidskosti. To je onen žánr, který tradiční literární historie ztotožnila - právě pro jeho dokumentárně věcný popis pseudokonkrétního světa vnějších jevů - s realismem a který současný marxistický esejista ztotožnil v duchu lukácsovské koncepce s naturalismem.¹⁹ To je úpadek, degenerace žánrové drobnokresby.

Historické postavení Herrmannovy prózy

Avšak Herrmannovo dílo ve srovnání s Nerudou a s kterýmkoli uměleckým prozaickým dílem má dvě stránky. Ta první, to jsou právě ony rysy stylové beztvorosti a neurčitosti, které jsme mohli sledovat ve všech složkách struk-

¹⁸ Srov. K. K o s í k, *Dialektika konkrétního*, Praha 1963, s. 11.

¹⁹ Milan K u n d e r a, *Umění románu*, Praha 1960, s. 29.

turní výstavby jeho prózy. Tyto rysy stavějí Herrmannovo dílo jakožto produkt autorské individuality za hranice skutečného umění, chápaného jako tvorba, tj. jako lidské zpředmětnění, jímž je próza Nerudova stejně jako Flaubertova a stejně jako próza „naturalisty“ Zoly.

Nicméně přes všechnu tuto omezenost prosazují se v Herrmannově próze i rysy obecnějšího charakteru, jimiž se toto dílo jako každé beletristické literární dílo zařazuje do kontextu krásné literatury své doby. A poněvadž právě tato dobová souvislost umožňuje osvětlit i otázku realismu vůbec a českého realismu zvlášť, věnujeme jí na závěr této studie ještě několik poznámek.

Vrátíme se ještě jednou k příznačnému rysu Herrmannovy prózy U snědeného krámu, s nímž jsme se setkali při strukturním rozboru. Je to „srůstání“ autorovo s protagonistou fiktivního příběhu a vůbec autorovy vstupy do vyprávění, narušující jeho epickou vyprávěcí objektivitu. Nejlépe tento ráz Herrmannova díla, jeho nedůsledná objektivita, nebo přesněji pseudoepičnost, vynikne v místech, která až dosud byla ceněna jako jeden z hlavních přínosů této prózy, totiž v retrospektivě Žemlova mládí, zejména jeho učednických let v kupeckém krámu pana Rorejsa. Už kritika a po ní i literární historie vyzdvihovaly sociálně kritický význam jeho dokumentárního popisu životních podmínek a poměrů kupeckých učedníků. Příznačné je to, že tento popis je oceňován jako samostatný nositel poznávacích hodnot díla, jako znak jeho realismu, ačkoliv je jen složkou celkové struktury díla, tj. součástí, kterou nelze u skutečného uměleckého díla izolovaně porovnávat s tzv. „skutečností“ (tj. její jevovou formou). Možnost tohoto izolovaného porovnávání jednotlivé části obrazu fiktivního světa s vnější jevovou stránkou skutečnosti totiž - nehledíme-li na pseudokonkrétní charakter tohoto srovnání i samotného Herrmannova popisu - naznačuje, že v daném případě nejde o epický tvar, nýbrž o heterogenní celek, v němž se mísí prvky fiktivní výpovědi, tj. vyprávění fiktivního světa jako lidské podstaty jevů skutečnosti, s prvky přímé výpovědi subjektu o skutečnosti, resp. o její vnější jevové tvářnosti. Jak jsme uvedli v ukázce z úvodu této retrospektivní pasáže Herrmannovy prózy v rozboru fiktivní výstavby, prolínají se skutečně ve „zprávě“ prvky přímé subjektivní vzpomínky s prvky objektivizované vyprávěcí funkce. Objektivní stylizace subjektu autorova je tu však velmi zřetelná, takže čtenář, kterému jsou jen poněkud známy osobní osudy autorovy, velmi snadno rozezná, jak těsně tu „srůstá“ autor se svým výtvořem, s postavou Žemly. Toto ztotožnění autora s protagonistou je však ještě výraznější tam, kde nejde o pouhou shodu zážitků, ale kde se autor ztotožňuje s postavou v pohledu na vnější prostředí fiktivního světa, kterým autor svou postavu obklopuje, tj. konkrétně na prostředí kupeckých krámů atd. A tu se právě ukazuje, jak objektivace Herrmannova je nedůsledná, jak ústy Martina Žemly promlouvá vlastně on sám a prozrazuje svůj pseudokonkrétní prožitek skutečnosti - vzpomeňme jen na scénu, kdy kupecký mládenec svádí mladé děvče, kterou Herrmann zvlášť

připsal pro knižní vydání, aby ilustroval „amorálnost“ prostředí a mravní čistotu Žemlovu. Tato otázka objektivace autorovy nás nyní zajímá z hlediska úsilí o epičnost, které, jak ukážeme dále, je právě oním rysem, jenž spojuje Herrmannovo dílo s prózou osmdesátých let,²⁰ a to i s autory, kteří jsou pokládáni za Herrmannovy přímé protichůdce, jako je např. Julius Zeyer.

Herrmann sám už krátce po svém literárním debutu zaútočil proti směru, který reprezentoval Zeyer, parodií Dobrodružný Valerián s podtitulem Novela od Zulia Jeyera (v Palečku 1880, č. 2, s. 249–252), v níž se vysmíval jednak látkové exotičnosti Zeyerových novel, za druhé právě onomu úsilí o epičnost, které se u Zeyera projevovalo návratem k starým epickým a mýtickým formám či k boccacciovskému tvaru rámcového vyprávění (srov. např. Román o věrném přátelství Amise a Amila). Zeyer ovšem v tomto svém úsilí o nalezení epických látek a forem představoval skutečně protilehlou pozici proti Herrmannovi.

Do rozpětí mezi těmito dvěma autory lze však umístit na tutéž základnu - tj. úsilí o epickou objektivaci - rovněž Svatopluka Čecha, jehož Výlet pana Broučka do XV. století zřetelně naznačuje, že hledání epické látky jako způsobu reakce na přítomnost se mohlo zaměřovat jak k exotickým oblastem, tak k národní minulosti (husitství, selské bouře, národní obrození) - a tu lze připojit po bok Svatopluku Čechovi Aloise Jiráskova - nebo k revolučnímu roku 1848 - tím se do okruhu prozaiků osmdesátých let zapojuje i Jakub Arbes a Antal Stašek - nebo konečně k venkovu (Holeček, Herben). Ti všichni, s výjimkou Herrmanna, hledají epickou látku někde jinde než v současnosti. Jejich návraty do minulosti se liší časově i prostorově, avšak podstata těchto návratů je společná - hledání látky, na níž by mohli rozvinout epický děj. Jediný Herrmann - a v tom je jeho pozice výjimečná - se snaží tuto látku nalézt v současnosti; místo epického tvaru, románu, však jen rozvádí do šíře žánrovou drobnokresbu.

Společné východisko těchto autorů a jeho různé realizace by zasluhovaly speciálního rozboru, který sahá mimo rámec naší studie. Zde poukážeme jen na dvě skutečnosti, výrazně dokládající generační souvislost. První je fakt, že oba autoři stojící na krajních protilehlých pozicích, Zeyer i Herrmann, dospívají na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let k velmi obdobným výsledkům ve formování literárního tvaru. Roku 1889 vychází Herrmannova próza U snědeného krámu a o dvě léta později Zeyerův Jan Maria Plojhar. Žemlou a Plojharem se sblíží oba autoři především časově - oba volí látku ze současnosti. Avšak toto sblížení nám umožňuje uvědomit si i společnou podstatu obou děl - úsilí o epičnost.

V obou případech je objektivace autorů vnějšková. Zeyer je však básnický

²⁰ Tento rys není příznačný jen pro Herrmanna a prózu 80. let 19. století, ale vystoupil znovu například v padesátých letech našeho století v typu tzv. budovatelských a společenských románů.

hlubší než Herrmann. Důkazem toho je například kresba vnějšího prostředí fiktivního světa, která je ve skutečnosti lyrickou výpovědí autora samého, ztotožněného citově i myšlenkově s protagonistou příběhu. Proti této lyričnosti stojí u Herrmanna plochá popisnost. I u Zeyera však jsou zachovány rysy formální objektivace: „zpráva“ totiž má podobu vyprávěcí funkce. Vnější prostředí epického fiktivního světa je tedy v podstatě viděno očima samého tvůrce tohoto světa, formálně ztotožněného s protagonistou. Tím právě, touto formální objektivací jsou si přes všechny rozdíly uměleckých kvalit Herrmann a Zeyer ve svých románech ze současnosti blízcí. Rozdíl je jedině v tom, že Herrmannova próza je popisně rozvedenou žánrovou drobnokresbou, Zeyerovo dílo pak směřuje k lyrické básni v próze.

V těchto dvou dílech se výrazně odrážejí charakteristické rysy celé řady obdobných pokusů o epiku, o román ze současnosti, které se množí právě na sklonku osmdesátých a na začátku devadesátých let a které se shodují právě v neúplné objektivaci, ve ztotožnění autora a protagonisty, jímž je ve všech případech ušlechtilá individualita, idealista, podléhající v zápase s „reálnými“ poměry. Téhož rodu jako Žemla či Plojhar je Jiráskův F. L. Věk (časop. 1888, 1892), Raisův Kaliba (Kalibův zločin, časop. 1892), také však Jiří Beneš z Herbenova Do třetího a čtvrtého pokolení (1889–1892) i Mrštíkův student Jordán (Santa Lucia 1893) a konečně „praotec“ všech těchto postav, Arbesův Mesiáš Valerián Matějovský (1883). Společným jmenovatelem všech těchto pokusů o sociální román je snaha o nové vyjádření základního problému životního pocitu těchto autorů, vztahu individuality a společnosti, vytyčeného v nejobecnější podobě jako vztah subjektu a světa už Máchou. To, že se všichni tito autoři na přelomu osmdesátých a devadesátých let shodně pokoušejí vyslovit svůj životní pocit epickým tvarem a že přitom dospívají jen k neúplné, vnějškové objektivaci, je pak základním poznatkem, bez něhož nelze vyložit charakteristický rys literatury osmdesátých let. Na počátku devadesátých let podlehli tomuto úsilí o epičnost i autoři mladší, jako Vilém Mrštík, jejichž dílo se pak vyvíjelo odlišným směrem.

Toto úsilí ve skutečnosti je výrazem krize epičnosti, projevující se zejména v próze, krize, kterou se autoři této generace snažili marně překonat. Marnost jejich úsilí nespočívala snad jen v nedostatku individuálních tvůrčích schopností, ale souvisela přímo se životním pocitem těchto autorů. Jejich sebeklam spočíval v tom, že se snažili v různém stupni přehlušit své vědomí individuality setrváváním v iluzích o zdravém „patriarchálním“ národním společenství jako prototypu ideálního „lidského“ světa ať už přítomného či minulého. Už májovci však ukázali na druhou stránku tohoto společenství, na odlidšťující, anonymně zvětčující stránku tohoto světa důvěrné obeznamnosti, pohřbívající individualitu v nánosu zmechanizovaných projevů a styků. Setrvávání na této základně nemohlo vést - jak ukazuje především případ Herrmannův - nikam jinam, než k ploše popisnému, pseudokonkrétnímu

pocitu života, jenž odráží sice s fotografickou věrností vnější jevové stránky, ale ve skutečnosti neproniká k podstatné problematice lidského života. Popírá existenci lidské individuality tím, že absolutizuje společenskou podmíněnost této individuality, zaměňuje ji s absolutním determinismem, jenž neponechává žádný prostor lidské touze, lidské aktivitě a naopak každý takový pokus o individuální formování vlastního života považuje za vzpuru proti danému řádu, jež nemůže končit jinak než tragicky. Jako „reálné“, jedině možné jednání jeví se těmto autorům podřízení se individuality nadosobní společenské, historické nutnosti.

Zvláštnost českých prozaiků osmdesátých let pak tkví v tom, že touto nadosobní nutností se pro ně stává pseudokonkrétnost, mystifikovaná skutečnost vnějších jevů. Starší autoři většinou se snaží citově idealizovat tuto pseudokonkrétnost jako skutečnost „lidové“ pospolitosti, mladší autoři a ze starších Zeyer ji cítí jako drtivý tlak každodennosti, jemuž nelze uniknout jinak než negací individuality, smrtí. Starší autoři nalézají naopak východisko v podřízení, rezignaci individuality na „romantické“ ideály. Toto kapitulantství před pseudokonkrétností, tj. rezignace na pokusy individuality aktivně formovat svůj vlastní život, jsou v přímé souvislosti s pseudokonkrétní „reálností“ této prózy. Vyplývá z pseudoepičnosti jejího tvaru, kde mystifikovaná skutečnost vnějších jevů je považována za podstatu života. A to je vlastní příčina žánrově drobnokresebné „realistické“ popisnosti české prózy osmdesátých let. Dílo Ignáta Herrmanna je jejím prototypem.

Popisný, žánrový charakter této prózy, její pseudorealismus, není ovšem u všech autorů stejný, mění se podle jejich individuálních schopností. U mladších, např. u Mrštíka a Novákové, je postupně překonáván. Sama generační příznačnost tohoto rysu pak také naznačuje, že není jen záležitostí individuálních tvůrčích osobností, ale že je to rys vyplývající do značné míry ze společenských podmínek, z nichž tato literatura rostla. Rozvádět tyto souvislosti přesahuje rámec naší studie. V podstatě však potvrzuje starou pravdu, že ubohost doby se nejplněji promítá právě v umění.

Z á v ě r y

Sledování problematiky žánrového realismu v české próze druhé poloviny minulého století nám tedy nabízí vysvětlení jak zvláštnosti českého literárního realismu, tak i problematiky realismu vůbec. Ukázalo se, že žánrovost, tj. drobnokresebný charakter českého realismu sám o sobě, není ještě znakem nižší umělecké hodnoty. Nerudova próza, kterou český žánrový realismus vrcholí, dokazuje, že touto drobnokresbou, jevící zvláštní vlastnosti, odlišné od novely (časové a prostorové soustředění na ústřední, jedinečnou scénu), lze vyjádřit nejzávažnější existenciální problematiku člověka, tj. že - obdobně

jako v malířství - se může stát vrcholnou estetickou kvalitou. Naproti tomu dílo Ignáta Herrmanna *U snědeného krámu*, jež má vnější podobu (rozsah) románu a ve skutečnosti je jen rozvedenou žánrovou drobnokresbou, naznačuje, že úpadek tohoto tvaru (projevující se už potřebou zastřít drobnokresebnost rozsáhlým rozměrem románu) je spojen se změlením životního pocitu, že souvisí s omezenou schopností autora prožítka života, vyplývající jak z individuálních, tak ze společenských podmínek.

Čím nižší je umělcova schopnost prožít, procítit základní problematiku lidské existence, čím povrchnější jsou životní jistoty, o něž opírá svůj pocit jednoty člověka a světa (na němž je založen epický tvar), tím povrchnější je i jeho realismus, tím popisnější, neumělečtější je jeho svědectví života, tím menší je jeho schopnost tento život objevovat. Vývoj žánrového realismu v české próze minulého století nás tedy přivádí i k závěrům, jejichž platnost je aktuální i dnes.

Z historie sporů o naturalismus a realismus

Osmdesátá a devadesátá léta

HANA HRZALOVÁ

Pokusila bych se vysvětlit, co motivovalo můj zájem o diskuse, v nichž se střetla česká kritika na sklonku minulého století, a proč jsem přesvědčena, že pokus o novou rekapitulaci historie těchto diskusí by mohl být užitečný a že je dnes snad i nutný, a proč doplňuje poznání prózy oněch let.

Především, podněty i dosah tehdejších sporů byly daleko hlubší, než jsme si zvykli předpokládat; nepromítlo se do nich jen úsilí o novou orientaci českého písemnictví, ale našel v nich přímo svůj výraz zápas o těsnější, pronikavější a intenzivnější zmocnění se skutečností i člověka, o nový tvar i myšlenku, který tehdy naše próza podstupovala. Prozaickou tvorbu 80. a 90. let nevyvětlíme a nepochopíme bez přihlídnutí ke kontextu, v jehož blízkosti vznikala. Sepětí mezi představou o podobě prózy a mezi praxí bylo nepopíratelné a závazné. Ovzduší, v němž umělci koncipovali své dílo, mělo inspirující a neopakovatelné, charakteristické rysy.

V diskusích šlo o pochopení a objasnění naturalismu a realismu, kategorií, které jsou, myslím, literatuře vlastní a jejichž průzkum usnadní mnohé pochopit, např. zákonitosti literárního vývoje. Souvislost s dneškem je tu zřejmá - i dnes usilujeme o pravdivější poznání (ve vztahu k minulosti) historické podoby a smyslu realismu, i dnes odstraňujeme omyly, jichž jsme se dopustili a jistě i dopouštíme při jeho interpretaci. Ať už byly v poslední době v souvislosti s realismem vysloveny jakékoliv názory, v jednom se diskutující bezpečně shodli - že by bylo správné orientovat zkoumání realismu konkrétně historicky. A v prověrce obrazu, který jsme si utvořili o sporech osmdesátých a devadesátých let, vidím jednu z dílčích etap komplexního studia problematiky realismu v české literatuře.

Diskuse osmdesátých a devadesátých let nám umožňují proniknout přímo do centra jednoho z nejzajímavějších a nejdramatičtějších údobí ve vývoji české prózy. Je známo, že v posledních desetiletích devatenáctého století se česká beletrie hodně rozrostla, že však jen malá část z toho, co se tehdy

publikovalo a vydávalo, svou dobu přežila. Skutečné umělecké hodnoty se dostaly do těsné blízkosti prací, které měly do umění daleko, pomíchala se kritéria a soudy a ani později se nerozlišovalo vždy jednoznačně, progresívně. Pojem realismu se tehdy po prvé zřetelně rozkolísal.

A konečně za třetí. Nemůžeme říci, že by diskuse z konce století stály stranou badatelského zájmu, naopak, psalo se už o nich nejednou a vždy dost podrobně. Zapomenutí jim tedy nehrozilo. Stala se však jiná věc: živá, složitá skutečnost se proměnila ve schéma několika článků a několika vystoupení; toto schéma se opakovalo při každé příležitosti (i ve 3. svazku nových Dějin české literatury), figurovala v něm stejná jména, připomínala se stejná stanoviska, konflikty, a jen málokdy se prověřovala konfrontací s materiálem. Někdejší naléhavost, ostrost diskusí i pravý jejich průběh se za tímto schématem pomalu ztrácely.

Některé otázky se přitom nepodařilo dosud přesvědčivě objasnit. Připomeňme jen, kolik nedorozumění způsobilo setření odlišnosti mezi naturalismem a realismem a jak rušivě po dlouhou dobu nedořešení tohoto problému zasahovalo do interpretace realismu. Sporným zůstalo i hodnocení Masarykovy účasti v diskusích, rozpaky trvají při stanovení významu, který mělo pro českou prózu poznání Zolovy tvorby aj. A listujeme-li ročníky jednotlivých časopisů, čteme-li pozorně desítky článků, které se tu za ona dvě desetiletí nahromadily, vyvstávají před námi problémy nové, stejně zajímavé, a myslím, že i stejně závažné. Bylo pojetí realismu, které se tehdy zrodilo, přesné? Kde hledat onen „falešný realismus,“ s nímž polemizoval např. Vilém Mrštík? Je možné hovořit o tzv. realistické kritice, aniž uvnitř ní kvalitativně odlišujeme? Co bylo tehdy rozhodujícím - napětí realismus - romantismus, realismus - idealismus či realismus - pseudorealismus, umění - neumění, napětí uvnitř realismu samotného, dialektika vztahů jednotlivých jeho principů?

O tyto problémy nám při pokusu o rekonstrukci sporů o naturalismus a realismus půjde především.

Střetnutí dvou protikladných koncepcí prózy

Co dalo k diskusím o naturalismu a realismu podnět? První články, které už můžeme považovat za jejich součást, objevují se v časopisech (v Osvětě a Světozoru především) v letech 1880-81 a vznikají vesměs jako komentář k pokusům uvést do blízkosti české literatury dílo Emila Zoly, vytvořit předpoklady pro to, aby se s ním blíže seznámila i česká veřejnost.

Přibližně do roku 1880, přesněji do onoho momentu, kdy se k nám dostávají zprávy o Zolově průlomů do realismu, tj. o jeho teorii naturalismu, používalo se v kritice pojmu realismus běžně, bez zvláštního zdůraznění nebo znepoko-

jení. Označovala se jím nejčastěji ona díla — v poezii i próze —, která se inspirovala českou skutečností, vypovídala o ní věrně a s porozuměním, která, jak zdůrazňovala kritika, slučovala v sobě „ideál i pravdu“. Alespoň v tomto smyslu padlo slůvko realismus v diskusích mezi lumírovci a Osvětou. Po roce 1880 se realismus stává najednou pojmem nejednoznačným, problematickým, začíná se hovořit o nutnosti vymežit přesněji jeho obsah, zkonkrétnit jej. Tento obrat, rozkolísání pojmu v obsahu, smyslu i významu způsobily, tak se alespoň zdá při prvním, běžném průzkumu, poplašné zprávy o Zolově teorii i o jeho umělecké praxi.

Zolovo jméno proniklo na sklonku sedmdesátých let rychle a téměř do celého světa; pozornost francouzské veřejnosti si získal krátce předtím, v r. 1880 ležely už jeho knihy na stolech anglických, německých i ruských nakladatelů a pracovalo se na jejich překladech.

V roce 1880 dokončil Zola Nanou první řadu románů z cyklu historie rodiny Rougon-Macquartů, v letech 1880-81 publikoval (většina statí byla už napsána dříve) několik teoreticko-programových úvah. Principy naturalismu byly v nich už přesně, jasně i nekompromisně formulovány. Byly to vlastně jakési doslovy k předcházejícím beletristickým dílům, zobecňovaly jejich zkušenosti, a působily také v nerozlučné souvislosti s nimi. Zola, útočící na dosavadní pojetí literatury a prózy, nabízel hned koncepci novou, koncepci, podle níž sám už začal pracovat. Už toto vzrušovalo a provokovalo. Zola, bystrý a nelitostný analytik, znepokojoval.

České časopisy netvořily výjimku: i ony se začínají zajímat o Zolu v letech 1879-80 a i jim jde zprvu o Nanu a o Zabiják, tedy o díla, která se stala v několika týdnech nesmírně populární a která lákala i kritiku i čtenáře. Uvažuje se o jejich překladu do češtiny, poukazuje se na rozruch, který způsobily apod. Už z těchto prvních, většinou jen drobných článků je zřejmé, koho v Zolovi část české publicistiky vidí — přijímá jeho dílo jako nový, vyšší stupeň ve vývoji realismu; naturalismus je pro ni metodou překonávající metodu realisticou, především pokud jde o intenzitu kontaktu a o míru respektování skutečnosti.

Nemá smysl vypočítávat jednotlivé pokusy o uvedení Zoly k nám, stačí, řekneme-li, že jich bylo dost, že s nimi přišly Květy, Lumír a Divadelní listy a že z nich zazníval i obdiv i porozumění. Přesto tyto informativní, nevelké články narazily na odpor a vyvolaly celou sérii protestů a nesouhlasu. Část kritiky a publicistiky se vyslovila k Zolovi velmi kriticky a odmítla i možnost českého překladu Nany a Zabijáku. Zolovy romány se neměly dostat do rukou českých čtenářů, čeští spisovatelé byli před nimi varováni, Zola sám byl vykázan téměř s celým svým dílem — jen nepatrně věci byla česká kritika ochotna z něho uznat — daleko za hranice umění, kamsi na okraj literatury.

Ostré odmítnutí Zoly mělo různou motivaci, přece bylo však za ním víc než jen konzervatismus, neznalost nebo nechť porozumět. Čteme-li stať, kte-

rou publikoval v Osvětě Ferdinand Schulz,¹ a polemiku Josefa Durdíka² a porovnáme-li je s argumenty, které postavila proti Zolovi El. Krásnohorská v přednášce o mravnosti v literatuře³ pak nemůžeme nepostřehnout, že tu jde o určitou jednotnou (i když jen v základních rysech) koncepci úkolů a charakteru současné literatury.

V letech 1880-81 došlo prakticky ke střetnutí dvou představ o umění, dvou jejich koncepcí. Do popředí přitom vystoupily dvě otázky, v nichž se Zola a jeho čeští odpůrci zřetelně lišili. Každý z nich jinak chápal společenskou funkčnost literatury a každý z nich měl i své vlastní řešení pro vztah literatura—skutečnost; nejvýrazněji se odlišnost mezi nimi koncentrovala do pojetí umělecké pravdivosti.

Zola byl v obou směrech vyhraněný a polemický; nehovořil téměř o jiné funkci uměleckého díla než o funkci *poznávací*; v *pravdivosti viděl jednu ze základních kategorií současné estetiky*, osvobozoval ji ode všech dosud platných a existujících omezení, nabízel jí k dispozici celé dílo, celou skutečnost, hledisko krásy mu téměř s hlediskem pravdy splývalo.

A ani první ani druhé Schulz, Durdík a Krásnohorská nemohli přijmout. Pro ně stále ještě platilo, že *literatura má především vychovávat* (a bylo lhostejné, jestliže se přitom mluvilo o národních či všelidských ideálech), Durdík ji chápal jako „nejušlechtilější zábavu“ (Durdíkovo stanovisko má své dobové opodstatnění, je v něm i nesouhlas s umělecky nedobře vyjádřenou vlasteneckou tendencí, s oslabením estetických kritérií); zůstávali při starém, striktním pojetí krásy, s nímž přišla herbartovská estetika a které u nás rozpracoval Durdík. Umělecké pravdivosti kladli zcela zřetelné podmínky a zcela určité hranice. Souhlasili s tím, že literatura má pravdivě zobrazovat skutečnost, připomínali však, že její pravdivost může jít jen tak daleko, pokud se nedostane do rozporu s onou národně výchovnou funkcí (tj. pokud bude vypovídat ve prospěch národa a v tomto směru hrálo pak důležitou, rozhodující roli, co bylo stanoveno a pochopeno jako prospěšné národu), pokud se nedostane do rozporu s krásou a pokud nebude odporovat mravnosti (tj. dobové představě o mravnosti). Prudce odmítli zvláště Zolovu tezi o nutnosti nepřikrašlovat skutečnost, podávat ji „nahou“, takovou, jakou skutečně jest; Schulz přímo protestuje proti Zolovi, který chce psát o všem, co ve skutečnosti je, který se před ničím nezastavuje apod.

I když otázky funkce a pravdivosti nelze od sebe odtrhnout, protože první nerozlučně splývá s druhou (kdy důraz na otázku pravdivosti si přímo vyžádal jednostranné vyzdvižení poznávací funkce), přece jen, jak dokazuje Durdíkův článek, problém umělecké pravdivosti byl stěžejní, k němu se postupně diskuse soustřeďovala a v něm byla také aktuálnost a političnost sporu. Jestliže Schulz

¹ F. Schulz, *Zolovy senzační romány*, Osvěta, 1880.

² J. Durdík, *O některých vadách nynějšího vkusu*, Světozor, 1881.

³ V Umělecké besedě, 1881.

odmítal Zolu — autora Nany a Zabijáku, a přijímal Zolu — autora Povídek Ninoně, a argumentoval především jejich rozdílnou kvalitou v pojetí pravdy umění, pak mu nešlo jen o literaturu, ale o oba póly, jichž se pravdivost dotýkala — o literaturu i o skutečnost.

První příspěvky do diskuse o naturalismu a realismu byly tedy výrazem i důsledkem střetnutí *dvou rozdílných koncepcí literatury a reagovaly i na střetnutí dvou uměleckých skutečností* — české prózy, jak se utvářela v sedmdesátých letech, a beletrie, jak ji tvořil a proklamoval Emil Zola.

V jakých podmínkách se toto střetnutí realizovalo, co mu dalo charakter prudké, rozhodné a po leta trvajících srážky?

Vnitřní proměna a krize prózy

Po roce 1870 se česká próza octla ve zvláštní, paradoxní situaci. Její kvantitativní růst byl v těchto letech oproti dřívějšímu obrovský, zájem čtenářů i možnost knižní publikace a prodeje se však zřejmě den ode dne zmenšovaly. Dokladů o tom máme víc než dostatek. V Literárním odboru Umělecké besedy se např. v r. 1876 diskutuje o malém odbytu české literatury (26. 2.), o rok později Jos. Durdík (24. 11.) přiznává, že i dobré věci, které v r. 1876 vyšly, přijalo publikum chladně. Po roce 1880 odběratelská krize roste.

Čím můžeme tuto skutečnost vysvětlit?

Působily tu jistě některé vnější faktory. České knihy byly dost drahé, po krátké době se jejich cena pravidelně snižovala; vydávaly se povídky a romány, které si lidé už přečetli v časopisech (i časopisů bylo dost); české beletrii konkurovala německá próza; na venkově se kolportovalo dost literárního braku, zatímco dobré věci se propagovaly slabě, jen v Praze a ve větších městech. Čísla, která uváděli nakladatelé, neodpovídala ovšem přesně skutečnosti, diktovala je i obava, že zisk, který se stal při české knize samozřejmým, poklesne, že vydávat českou literaturu bude ztrátovým podnikem.

Přesto se neburcovalo naplano.

Malý zájem o českou původní tvorbu signalizoval hlubší a zásadnější proměnu ve vztahu širokých národních vrstev k literatuře (zřejmě především vrstev měšťanských) a naznačoval, že i literatura sama se proměnila a proměňuje.

Neruda, Sládek a Krásnohorská, jak můžeme vyčíst z jejich úvah i korespondence, viděli v poklesu zájmu o českou knihu jeden z projevů celkového národního úpadku. Lidé zlhostejněli, přestali věřit v možnost brzké a praktické realizace národních a demokratických ideálů; jestliže je už nezajímal osud národa, proč by jim měl ležet na srdci osud národní literatury?

Neruda, Sládek ani Krásnohorská nehovoří ještě o úpadku samotné literatury, termín „krize literatury“ se objevuje později, po r. 1885 a přicházejí s ním

Mrštík, Schauer aj. I pak jsou autoři (T. Nováková například), kteří se dlouho brání přijmout toto stanovisko a polemizují s ním.

Uvědomíme-li si, čím vším prošla česká společnost v sedmdesátých letech, musíme s Nerudou souhlasit: ano, v nezájmu o českou knihu se odrazilo rozčarování, které vývoj událostí přinesl téměř všem, kdož předtím uvěřili naprosto a bezvýhradně v „jaro“ národa. Mizela především iluze o národní jednotě. Hesla, s nimiž se tak vřele souhlasilo na shromážděních po roce 1867, už nebyla schopna mobilizovat masy, stala se frází. K čemu bojovat, když energie, nadšení i odhodlání vyznělo naprázdno, když se téměř nic nezměnilo, naopak, kdy se dostala do prudkého světla neschopnost vedoucích politiků čelit situaci a kdy se mezi nimi objevily vážné neshody a rozdíly. Signál k roztržce byl slyšitelný po celé zemi, na rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let neexistovala už pomalu jediná oblast, v níž by se veřejně, před očima všech, staročeši a mladočeši nestřetli. A nešlo tu jen o politické otázky, spory zasahovaly i do divadla a literatury, protože tu byly i odlišné kulturně politické koncepce. Diskutuje se i uvnitř stran, propuká řada afér. Pocit úpadku zintenzivňuje i hospodářská krize, dotýkající se některých vrstev národa v samotných životních předpokladech, obnažující rychle a nemilosrdně různost mezi jejich zájmy a mezi zájmy tzv. národní buržoazie.

A tehdy se objevují pokusy vzkřísit znovu k životu iluzi o národě, v němž není rozporů a různic, o národě, sjednoceném ideou svého osvobození. A mezi nimi má své místo i přesvědčení, že je možné použít jako jednotícího prostředku literatury; literatura má se opět stát významnou společenskou, výchovnou a uvědomovací silou, má zasáhnout v oblastech, které se vymkly z rukou politiky. Úloha, kterou sehráli spisovatelé před březnem i po něm, byla ještě v živé paměti. Nezdálo se tedy být nic jednodušším a snazším a ani účinnějším, než vrátit jim staré jejich místo a obrátit tímto směrem i jejich pozornost.

Tím větší pak vznikl neklid, když se zjistilo, že zájem o českou knihu není už tak velký jako kdysi, že onen vztah, který mezi národem a literaturou existoval (a z odstupu let se jevil ideálnějším než opravdu byl) a o němž předpokládali, že nezměněn trvá dál, se proměnil.

A tím se dostáváme k základní otázce: bylo reálné hovořit i v sedmdesátých letech především o národně sjednocující funkci literatury, chtít po ní, aby pomohla vrátit jednotu české společnosti, jasnou a pevnou linii národně osvobozeneckému zápasu? Odpovídal tento úkol možností literatury i možností doby, povaze umění?

Zodpovědět tuto otázku znamenalo by zabývat se spoustou problémů, od obecných až k nejkonkrétnějším, mimo jiné např. i vztahem literatura-politika, literatura-ekonomický faktor aj. K tomu však tu není místa, i náš úkol leží jinde, pokusíme se proto shrnout jen zásadní, nezbytné poznatky v tomto směru.

Revoluce let 1848-49 — i při svém neúspěchu — likvidovala zrušením roboty a poddanství hlavní překážky, které stály v cestě stabilizaci kapitalismu

v Rakousku, upevnila postavení buržoazie jako třídy. O dvacet let později, po roce 1870 (po mezidobí v šedesátých letech, kdy se znovu zájmy buržoazie — jen dočasně ovšem — jevily jako nesmírně blízké zájmům vrstev ostatních), po dovršení průmyslové revoluce se protikladnost uvnitř české společnosti vyhrocuje, složitosti a rozpornosti kapitalismu je dán plný průchod.

A tak jsou vytvořeny i podmínky pro realizaci kvalitativně nových jevů uvnitř literatury. A porovnáme-li prózu předrevolučních a revolučních let s prózou vznikající po roce 1849, nemůžeme si nepovšimnout rysů, naznačujících, že se próza — v tvaru i myšlence — diferencuje.

Je pravda, že hlavní vývojovou linii v beletrii padesátých let představují díla, přesvědčivě zachycující obraz českého života, a vedle nich pak i práce, připravující spolehlivě základnu pro demokraticky orientovanou literaturu. U obou však — i když jednou méně zřetelně a po druhé výrazněji — lze zachytit spodní polemický tón. Míří proti pasivitě, lhostejnosti, proti pohodlné spokojenosti. A jejich protest není jen pózou, reaguje na cosi skutečně už existujícího v životě i v literatuře. Prolistujeme-li Mikovcův Lumír z druhé poloviny padesátých let a pročteme-li trpělivě povídky a novely, které se tu tisknou, pochopíme brzy, oč šlo. Nejenže se tehdy dostávají ke slovu autoři, kteří se za revoluce příliš nezkompromitovali a kteří jsou ochotni čekat nebo kteří dokonce vystupují s odsuzujícími slovy na adresu revoluce a revolucionářů; z beletrie, publikované v Lumíru, se zřetelně vyděluje skupina novel a povídek, proklamujících maloměšťácký životní ideál: nenáročný, spokojený klid, dobrý úřad, manželství, které by přineslo věno. Sabina označil tuto prózu jako šosáckou; stěží bychom pro ni našli přílehavější termín, prostupoval jí opravdu nekritický vztah k maloměstskému šosáckému způsobu života.

I když povídky a novely, inspirované sobeckostí a malostí maloměšťáckého světa, byly umělecky neprůrazné a prakticky hned po prvním uveřejnění zapadly, přece jen by nebylo správné podceňovat jejich vliv. Působily na stovky čtenářů, spoluvytvářely jejich vztah ke skutečnosti, zasahovaly do jejich myšlení, deformovaly cit a smysl pro krásu i pro pravdu. Semínko pasivity a odklonu od „velkých“ temat bylo zaseto a ve chvíli, kdy se mu dostalo podpory, ať už v objektivním růstu maloměšťáckých tendencí nebo v úsilí zastřít vnitřní protikladnost, která měla navíc ještě charakter antagonistického rozporu, začalo znovu vyhánět do výšky.

Sedmdesátá léta vytvořila víc než příhodnou situaci, v mnoha směrech připomínala chvíle po porážce revoluce. Kvantitativní rozmach prózy, nedoprovázený pronikavou změnou kvality, zaznamenal nové její rozrušení v tvaru i v myšlence. Krize vztahu mezi literaturou a čtenářem se ukázala být i krizí literatury. A nebylo téměř nikoho, kdo by si tento fakt neuvědomoval. H. G. Schauer - v bilanci literatury za rok 1888 - adresuje spisovatelům výzvu⁴: dávej-

⁴ H. G. Schauer, *Naše bilance literární za r. 1888*, Česká revue 1889, Spisy, 1917, s. 344 n.

te národu věci, které vyrůstají z jeho potřeb, a uvidíte, jaký zájem o literaturu se najednou mezi lidmi objeví. ● odmítá opatření, jimiž chtějí spisovatelé a nakladatelé čelit krizi (ustanovení spolku Máj, návrh na omezení překladů apod.), protože nic neřeší, nevycházejíce z pravdivého poznání skutečného stavu a připomíná: „Bylo by marno si tajiti, že naše písemnictví nemá tu hodnotu, kterou mu tak rádi přisuzujeme, klamajíce sebe i jiné. Toho důkazem nejlepším je úkaz ten, že v obecenstvu soudnějším zaznamenati lze jakousi vzcháající se nechť proti české četbě.“⁵ Ve stejném roce hovoří i V. Mrštík o mdlé, nechutné vodě, která se valí ze sloupců novel, povídek a románů.⁶

Je možné podívat se na věc i z druhé strany, připomenout kritické diskuse a polemiky, které od konce padesátých let provázely zápas umělců. A i tady narazíme na projevy představující zřejmě jednu z prvních etap procesu, pokračujícího v sedmdesátých letech a vrcholícího (přechodně) ve sporech o naturalismus a realismus, i když tu jde o nový stupeň společenského i literárního vývoje. Střetnutí Neruda, Sabina a proti nim J. Malý bylo přece také sporem o pojetí pravdivosti literatury a ve formulacích Nerudových přineslo řadu konkrétních požadavků v tomto směru. Už tehdy bylo také odmítnuto stanovisko, podřizující literaturu ne životu, skutečnosti, ale ideji, byť by to byla i idea národně osvobozenického zápasu. Přes nekompromisní a progresivní koncepci literatury u Májovců — i ona byla historicky podmíněna — přesto, že díky jejich tvorbě se opravdu podařilo objevit nové oblasti zpředměnění estetického vzhledu ke skutečnosti, přesto se spor pravda a tzv. prospěch národa udržoval dál, vynořil se do popředí, oživen provokujícím charakterem uměleckého díla nebo otřesným faktem společenským a politickým.

Proč tento exkurz do historie a do minulosti? Myslím, že v jeho světle je možno — v souvislosti s prvními příspěvky do diskuse o naturalismu a realismu — konstatovat dvě věci.

Po roce 1849, se díky rozštěpení české společnosti ve dvě antagonistické třídy, začínají i uvnitř literatury objevovat a řešit problémy typické pro umění kapitalistického světa. Česká literatura v těchto desetiletích vstupuje do období, kdy už *skutečný umělec nebude moci přitakávat skutečnosti, v níž se ocíl*, kdy si bude hledat takový postoj, který by mu dovolil distancovat se, soudit a kritizovat. Kdy i ona bude zoufale zápasit o proniknutí k jádru zatemnělých společenských souvislostí, k pravdě o vztazích mezi lidmi, o překonání izolace individua. Nutně se promění její funkce i úkol. I jí bude překonávat napětí, které tu vyvstalo — mezi subjektem a objektem, mezi člověkem a silou, ničící jeho štěstí a ohrožující samu realizaci jeho lidství, i ona se už nebude moci vyhnout pocitu samoty, rozervanosti a odcizení.⁷

Tím výrazněji se pak na tomto pozadí uplatňuje *specifikum českých podmínek*.

⁵ T ý ž, *Naše kritika*, Česká revue 1889, Spisy, 1917, s. 353 n.

⁶ V. M r š t í k, *Próza*, Nár. listy 1889.

⁷ Srov. E. F i s c h e r, *O nezbytnosti umění*, 1963, s. 35.

Česká literatura je i nyní literaturou společnosti, vyrůstající z let velkého a patetického národně osvobozenického zápasu, je literaturou národa, jemuž se zatím nepodařilo dovést tento zápas k úspěšnému konci. *Nutnost dovršit národní osvobození zůstává a je v podstatě schopna sjednotit zájmy jednotlivých vrstev a tříd.* Česká literatura je však i uměním, na které si činí nároky vládnoucí společenská třída, je literaturou společnosti, plodící neustále se stupňující třídní protiklady. (Srv. Zd. Pešat, Sv. Machar, básník 1960.) Dvojí zákonitosti se tu dostávají do bezprostřední blízkosti a nejednou přímo do konfliktu: zákonitosti rozvoje literatury samotné, kdy se vždy za nových podmínek vyrovnává napětí literatura-skutečnost, a zákonitosti, určující vývoj literatury národa, usilujícího o dokončení národní emancipace, a to ve chvíli, kdy se uvnitř stabilizují kapitalistické vztahy.

Literatura, dokumentující dosud doma i za hranicemi schopnost národa žít, se proměňuje v bezprostřední výraz rozporuplné skutečnosti. Dvě tendence dostávají tu vyhraněnou, v nemálo momentech přímo provokativní podobu: tendence harmonizovat, obohatit život krásou, která v něm samém už nebo ještě není, a tendence přivést do umění život se všemi jeho protiklady, rozpory, s celou jeho drsností a krutostí. Střetnutí obou těchto tendencí je jednou ze sil, podmiňujících vznik nového, nekonvenčního v umění, klestících cestičku pro větší uplatnění skutečnosti a tím i pro větší uplatnění životní intenzity. Krize prózy manifestuje jednotu těchto dvou tendencí, jež se navzájem osamostatnily. (Srov. G. Lukács, *Vyprávět či popisovat?* Svět liter. 1956, č. 4.)

A právě v tuto chvíli se střetnou kritika i autoři s dílem a s programem Emila Zoly.

E m i l Z o l a

Zola definoval naturalismus jako „vědu aplikovanou na literaturu“, zdůrazňuje, že naturalismus (tj. literatura) a věda mají stejné metody a především stejný cíl — pravdu, nic jiného než pravdu.⁸

Jeho pokus vyrovnat beletrii se současností byl velkolepý a nemohl nezanechat (i při vědomí cíle a i při jednotící myšlence) v tvorbě a v teorii stopy: jednostranné, provokující formulace, silnou rozpornost.⁹

Psát o Zolovi není lehké, na každém kroku narazíte na velké, skutečné hodnoty umělecké i lidské, na silné, pravdivé myšlenky, setkáváte se však i s tím, co jeho tvůrčí úsilí svazovalo, odsuzovalo k setrvání při nedořešených problé-

⁸ Srov. J. M. G u y a u, *Umenie ako výraz života*, Bratislava 1955, s. 409.

⁹ Právě tato složitost a rozpornost způsobily, že celá desetiletí se o Zolovi tradovaly polopravdy a předsudky; o naturalismu se hovořilo na podkladě všech možných materiálů, jen ne těch, které zpracoval Zola anebo přesněji: jen ne na podkladě zolovských materiálů v jejich úplnosti.

mech, co mu ubíralo na přesvědčivosti i na mohutnosti. Nesporné je, že jeho tvorba i jeho teoretické proklamace vzrušovaly a podněcovaly.

Jakou úlohu sehrály v souvislosti s českou prózou osmdesátých let, čím podnítily českou kritiku a teorii?

Zola koncipoval svůj románový cyklus o Rougon-Macquartech, historii rodiny z doby 2. císařství, v druhé polovině šedesátých let; do roku 1870, tj. do Napoleonova pádu, napsal jen první díly, cyklus dokončil mnohem později; reaguje v něm i na prusko-francouzskou válku, i na Komunu, podává v něm i svědectví o francouzské buržoazní republice. Francie v této době procházela obrovským průmyslovým rozmachem, trpěla však už silnou rozpolceností a protikladností. Engels v předmluvě k Marxově Občanské válce ve Francii píše: „Jestliže proletariát ještě nemohl vládnout ve Francii, tu buržoazie toho již nebyla schopna.“

Byl to už kapitalismus otevřeně nepřátelský vůči člověku. Obklopil ho krutou mašinerií. Téměř každou minutu mu dal střetnout se s ničivou, nepřátelskou silou, zdánlivě slepou a neznámou, proti níž lidská vůle ani touha nic nez mohly. Nebojoval tu vlastně člověk proti člověku, ale člověk proti institucím, proti zákonům, proti třídě, proti moci, a i když bojoval s velkou energií, i když přinášel nemalé osobní oběti, byl nakonec přemožen, cosi zhoubného, silnějšího, mohutnějšího než on sám nad ním vítězilo. *A o tomto světě, o tomto dezorientovaném, ubíjeném člověku se rozhodl Zola psát.* Vedle tohoto člověka se postavil jako rovný s rovným, jemu se rozhodl dát své schopnosti, talent, svou práci. A už v této orientaci na současnost je jeden z prvních zdrojů lásky i nenávisť, které jej stíhají, zdroj popularity i vlivu. Zolovo dílo i názory mohou se nejpronikavěji uplatnit tam, kde se objevují symptomy připomínající francouzskou společenskou skutečnost (vzestup průmyslu, vyhrocení vnitřního antagonismu, a především zoufalý, hledající člověk, obklopený nepřátelským, neproniknutelným světem).

Vytvořit obraz, který by pravdivě postihl současný život, nemohl — alespoň o tom byl přesvědčen — Zola metodou a prostředky, jimiž próza dosud disponovala. Formoval proto i formuloval novou metodu „pozorovací a vysvětlovací“. Dřív než se pokusíme naznačit její rysy, chceme připomenout, čím Zola svou koncepci nové metody obklopil, jaký jí dal podtext a kde hledal pro svou teorii i praxi spojence.

Zola vycházel z prózy, která časově jeho tvorbu předcházela (Balzac, Stendhal), svou „revoluci“ v beletrii realizoval spolu s celou řadou autorů jiných a vedle nich (Flaubert, Goncourtové, Daudet aj.), byl i v úzkém kontaktu s progresivní linií ve výtvarném umění (Manet, Cézanne). Přiznával nedefinitivnost svého řešení. Chápal je jako první předpoklad pro práci příštích generací, jako přechodnou etapu, jako počátek čehosi nového v literatuře (nikdy ne tedy jako konec, jako završení), a i to ještě jako počátek nedokonalý, nutně jednostranný.

Svou koncepcí „metody pozorovací a vysvětlovací“ reagoval v podstatě na dva proudy uvnitř francouzské prózy — odmítal konvenčně romantickou beletrii (ztělesňoval ji pro něho E. Sue) a konvenční realismus.¹⁰

Tento moment byl, myslím, dalším dobrým předpokladem pro ohlas Zolova úsilí ve Francii i mimo ni. Uvnitř české beletrie se tato stránka Zolova programu zvláště aktualizovala: v české próze se prodlužovala linie konvenčně romantické beletrie do nekonečna. Vykonstruované zápletky, idealizované a jednostranně viděné postavy, napětí, bohatý děj a hned vedle nich moralizování, poloviční pravda o životě — s tím vším bylo možno se v ní setkat velmi často. Nejvlastnější, progresivní smysl romantické literatury — protest proti málo lidské skutečnosti — se ztrácel, zůstaly jen postupy, styl, prostředky, a ty zplaněly, vyvinula se z nich klišé. Zolovy požadavky jen podporovaly nespokojenost s úrovní i dosahem konvenčního umění.

Oč Zola usiloval? Měl jistě cílů několik, především však, myslím, mu šlo o maximální možnost pravdivosti prózy vzhledem k současné skutečnosti, o zrovnoprávnění pravdy vůči kráse, vůči ideálu dobra a štěstí, tedy o nové pochopení krásy. Historická proměnlivost této kategorie se tu prosazovala bouřlivě, bolestivě a snad i jednostranně; moderní, novodobé pojetí krásy — nerozlučně spojené s konkretizací pravdy — tu po prvé nacházelo přímý, a proto i provokativní výraz. Guy de Maupassant shrnuje naturalismus a realismus do jediné věty — nic než pravdu a celou pravdu.

Konkrétní a promyšlená představa o pravdivosti současné prózy sjednocuje Zolovu tvorbu, v ní se stýkají jeho program i praxe. V těch místech, kde se názory či dílo dostaly do rozporu se zákonitostmi realizace umělecké pravdivosti, se velmi často pak záměr i uskutečnění střetly, vytvořila se propast mezi uměleckou hodnotou a postupem, hodnotu jen předstírajícím. Z hlediska své koncepce umělecké pravdivosti Zola pak zkoumá a přehodnocuje většinu prvků, s nimiž do té doby próza pracovala, např. děj, obrazotvornost, místo a funkci popisu, ohavnosti a ošklivosti apod.¹¹ Je samozřejmé, že ve své době

¹⁰ Nesouhlasil s dosavadní praxí, která buď vytvářela umělecké dílo jako kopii skutečnosti, nebo uplatňovala realismus v sujetu, jinak však zůstala v zajetí romantické konvence.

¹¹ K tomu jen několik dokladů ze Zoly. Zola například zdůrazňuje, že význam díla netkví v pozoruhodnosti děje, že úkolem umělce není líčit bohatý děj, ale skutečné osoby ve skutečném milieu. „Dáti pohybovati se skutečným osobám, ve skutečném milieu, v tom spočívá naturalistický román.“ Obrazotvornost chápanou jako vymyšlení Zola odmítá, souhlasí však s obrazotvorností chápanou jako osobní snění. Činí rozdíly mezi obrazotvorností těch, kteří skutky tvoří, a mezi obrazotvorností romanopisců, kteří skutky převracejí. Popis definuje Zola jako stav prostředí, který určuje a doplňuje člověka. Je proti samoučelnému popisu, chápe jej jako možnost podepřít konkrétními fakty umělecký výklad lidské osobnosti. Přímou říká: popisovat ano, fotografovat ne. Zvláště pokud jde o popis, byly Zolovy názory tlumočeny nepřesně. Opíráme se o jeho Experimentální román, o překlady a shrnutí Mrštíková a o překlad vybraných statí, který pořídil K. V. Blahník. Zolovo pojetí popisu bylo střízlivé, útočilo proti samoučelnosti, přemrštěnosti. I v souvislosti s vymezením ošklivosti a zla jako tématu, je myslím třeba očistit vlastní Zolovy výroky od nánosů předsudků,

nebyl Zola jediným, kdo pravdivost tak demonstrativně vyzdvihl; jeho hledání pravdy však mělo výrazný společenský charakter, bylo útočné, otevřené, preferovalo poznávací funkci uměleckého díla. Stalo se ve své době jedním z rozhodných podnětů pro nové řešení vztahů literatura — skutečnost, pravda — krása. Sama Zolova koncepce pravdivosti prošla nemalým vývojem. V osmdesátých letech — tedy v době, kdy se dostala k nám, — trpěla nedořešeností, vnitřní nesrovnalostí.

Rozporné a jednostranné bylo především Zolovo pojetí vztahu objekt — subjekt. Zola, v šedesátých letech zdůrazňující význam umělecké osobnosti, subjektu (to jej také přivedlo k polemice s tehdejšími realismem), po roce 1867 a v letech 1880-81 zvláště výrazně podporuje objekt. Nutnosti věrného zobrazení objektivní reality podřizuje všechno ostatní. Nedovede si zatím pravdivost představit jinak zajištěnu než ulpěním na existující skutečnosti; zdůvodňuje pravdivost bezprostředního odrazu skutečnosti, životní věrnost. Bojí se, že zásah subjektu by porušil svévolně její strukturu, její zákonitost. Rozpornost Zolovy teorie v tomto směru podpořilo i pochopení skutečnosti (v souvislosti s tehdejšími charakterem a úrovní vědeckého poznání a filosofického zobecnění) jako ztrnulé a neměnné, jednou provždy dané. A nedialektické vidění reality působilo zpětně na stanovisko k subjektu: je-li skutečnost neměnná, působí-li její zákonitosti živelně, podobně jako zákonitosti přírodní, člověk nic proti ní nezmůže, je vůči ní bezbranný, sám, nemohoucí.

V jednotlivých etapách Zolovy tvorby se vztah objekt — subjekt i pojetí pravdivosti prakticky vždy znovu a znovu řešily, byla v nich uvězněna tvořivá síla, která se vzpínala k překonání rozporu. A promítala se do řady konkrétních, dílčích rysů, například do napětí mezi vedlejším a hlavním, do vztahu detailu a celku, do protikladu mezi kritickou analýzou, bohatou na popis (který byl v tomto případě jedním z prostředků proniknutí k podstatě reality a pomáhal ji poznat i zachytit), a mezi mlhavým obrazem budoucnosti, naděje atd. Byla tu i nevyváženost mezi analýzou a syntézou (Zola analyzoval, aniž podával syntézu), mezi celkovým obrysem a fragmentárností detailu apod.

A to už jsme u historického charakteru naturalismu. Je nesporné, že jej vyvolal v život protest proti kapitalistické deformaci člověka, a že na něj působilo i sílící dělnické hnutí. Skrýval v sobě progresivní tendence, nabízel však i možnost hrubého, jednostranného zkreslení skutečnosti; domyšlen do důsledků mohl inspirovat k odvratu od skutečnosti, k touze hledat odpověď na tíživé otázky mimo svět, mimo realitu. Byla v něm pravda, ne však pravda celá, naturalismus ztělesnil vůli po pravdě. Naturalisté odhalovali špatnost a ohavnost, odhalovali je navzdory propagandě a konvenci, chtěli se však zbavit

který je zaplavil a proměnil k nepoznání. Zola hovoří jasně i v tomto směru: jestliže ve skutečnosti zlo opravdu existuje, nelze umělci o něm mlčet, jinak by psal neúplně, nepravdivě; odmítá však vyhledávání zla, jeho zveličení, ulpění na něm aj.

kapitalistického tlaku na skutečnost, aniž rušili kapitalistickou skutečnost, aniž si uvědomovali, kde leží síla, schopná odporu. Podoba, které naturalismus nabyl v Zolově tvorbě, je jedinečná; syntetizující povaha uměleckého díla (skutečného uměleckého díla) dokázala nejednou překlenout sebehlubší teoretický rozpor.

Naturalismus vznikal jako vývojově vyšší konkretizace realistické metody (v tom smyslu, že reagoval na nové prvky ve skutečnosti, že vyrovnával metodu s tím, co měla postihnout). Pokusil se odpovědět na nedostatečnost realismu, jak se projevila v řadě prací, i na napětí, které existovalo mezi realismem a romantismem. Mnohé stránky rozporu likvidoval úspěšně. Nepodařilo se mu však zrušit jej úplně, dal mu jen novou, dobově podmíněnou podobu, koncentruje jej do vztahu objekt — subjekt. Každé umělecké dílo představovalo vlastně pokus o zrušení tohoto rozporu. Nebylo možno obejít jej, vyhnout se mu, bylo v něm víc než jen provizornost uměleckého řešení, byla v něm zakleta doba, situace, reálné postavení lidského individua.

Zolovo dílo i teorie objevily nové oblasti zpředmětnění estetického vztahu ke skutečnosti, přinesly množství dílčích, trvalých objevů např. pro výběr, zobrazení i hodnocení životních jevů i pro způsob jejich reprodukce a analýzy v díle.

Byly v mnoha rysech adekvátní skutečnosti, jíž se umění chtělo a mělo zmocnit. Zola viděl například člověka už uprostřed složitého mechanismu přírodních, ekonomických, sociálních i ideologických souvislostí. Objevil možnost analýzy, protrhl patriarchálnost, protestoval proti přikrašlování skutečnosti. Vymanil interpretaci reality z okruhu jednou už vytvořeného ideálu, vydobyl pro umělce právo na samostatnost, nepředpojatost, poskytl mu možnost usuzovat až podle toho, co skutečnost opravdu přinese. Nově uplatnil popis, děj aj. Rozpornost umění vyhrotil, obnažil.

Jestliže se některé z prvků systému vydělily z kontextu, jestliže se osamostatnily, navíc často ještě pochopeny jen zvnějšku, a jestliže se proměnil úhel pohledu na skutečnost (od protestu k nekritickému stanovisku), pak vznikla nová konvence, nové schéma, nové klišé — ne už romantické nebo realistické, ale naturalistické. Na obě tendence, v Zolovi obsažené, bylo možno navázat, a byla to vždy jedna z nich, která udala smysl uměleckému vystoupení a charakter dílu. V osmdesátých letech, kdy se k nám Zolovy romány i jeho teorie dostaly, řešení vztahu mezi objektem a subjektem, jak jsme už naznačili, dostalo jednu z prvních podob — byl tu vyhrocen požadavek závazného vztahu díla ke skutečnosti a úloha subjektu byla zredukována na minimum. Záleželo na stupni rozvoje společenských protikladů, na podobě literatury, tj. na dosavadní tradici, na schopnosti a síle kritiky a samozřejmě, že i na myšlenkové a umělecké zralosti tvůrce, které rysy vystoupily do popředí a určily tón uměleckého zápasu, jeho patos.

Setkání česká próza — Zola mělo tedy ráz prudkého střetnutí zcela záko-

nitě. Literatura, stojící na rozhraní dvou systémů lidských vztahů, a dílo, ztělesňující v sobě protiklady umění, tvořeného v kapitalistickém světě, nemohly přejít kolem sebe lhostejně, bez pozornosti. V Zolovi se odrazila síla i slabost nového umění, možnosti i hranice jeho vztahu ke skutečnosti. Jestliže Schulz, Durdík, Krásnohorská aj. se Zolou polemizovali, jestliže bránili jeho kontaktu s českou skutečností, bylo to proto, že Zolou hrozil vtrhnout do české literatury příval, o němž se domnívali, že v českém kontextu zdaleka nemusí být tak prudký a kterému proto chtěli čelit. *Kontakt se Zolou znamenal dotyk se všemi hrůzami kapitalistického systému, signalizoval definitivní konec iluzím o měšťáctvu, které obětuje všechno pro realizaci ideje národní svobody, otvíral průhled do nového, zdeptaného a ničícího světa.*

První pokusy o vyjasnění koncepce realismu

I přes Schulzovo a Durdíkovo odmítnutí zájem o Zolu rostl. Objevil se i pokus pochopit a interpretovat jeho působení jako negaci dosavadního jednostranného a velkého vlivu německého písemnictví. Neujal se však, nikdo jej dále nerozváděl.

V roce 1882 se už diskutuje naplno. Množí se pokusy o solidní a věrné přetlumočení Zolových názorů. Většina kritiky uznává naturalismus za nový stupeň ve vývoji realismu, vlastnosti, které se mu připisují, jsou však charakterizovány nejednotně, různě. Pro léta 1882-5 je příznačných několik momentů. 1. Existence vypracovaného už programu — a tím Zolův Experimentální román nesporně byl — umocňuje tlak reality na beletrii, autoři i kritici si přesněji a naléhavěji uvědomují situaci české prózy. V Zolově tvorbě mají před sebou jedno z možných východisek. 2. Výběr ze Zoly je nesoustavný a nahodilý. Zolův naturalismus se k nám od prvních chvil dostává v nepřesných interpretacích, o pravdivý výklad jeho stanoviska se bojuje. Vystoupení Schulzovo, Durdíkovo i Krásnohorské nese své ovoce: kritika se soustřeďuje kolem námitek, které byly vysloveny před lety v jejich statích, bojí se, aby zbytečně nepobouřila. 3. Rozporný charakter Zolovy tvorby nezůstává mimo pochopení české kritiky, téměř všichni, kteří o Zolovi píší, na něj reagují. Někteří zabsolutňují negativní rysy a pak Zolu odmítají. Jiní proti jeho analytičnosti staví nutnost syntézy, harmonie; i oni jsou proti Zolovi, nejdou však už kolem něho lhostejně, bez povšimnutí, ale akceptují celou řadu jeho požadavků, i když si je vykládají po svém. A konečně je tu už i úsilí vidět Zolovo vystoupení v celé jeho složitosti, na pozadí společenského kontextu.

Fakt, že se diskuse o metodě umělecké interpretace současné skutečnosti u nás dostávají do těsné blízkosti Zolova naturalismu, že v něm mají vlastně svůj první podnět, komplikuje situaci, orientuje pozornost diskutujících hned

od začátku k vyhraněným otázkám a stanoviska spíše rozděluje, než aby je sblížoval. Přesto přese všechno Zolovy názory i Zolovo dílo mohly přispět k zápasu o realistický charakter české prózy v osmdesátých letech pozitivně, v Zolově naturalismu při vši jeho rozpornosti byla připravena cesta k modernímu realismu¹²

Centrum diskuse v polovině osmdesátých let tvoří články a statě, psané u příležitosti knižního vydání románu *V. Vlčka Zlato v ohni*.¹³

Přes drobné výhrady bylo *Zlato v ohni* přijato kladně, hovořilo se o něm jako o prototypu českého realistického románu. A tak se stalo, že v souvislosti s ním se uplatnila řada postřehů obecnějších.

Hned Kuffnerova stat'¹⁴ je pokusem o konfrontaci postulátů s konkrétním už dílem.

Jos. Kuffner v ní má několik výborných postřehů o charakteru Vlčkovy tvorby i o české próze. Odmítá např. konvenčně romantickou beletrii. Obhajuje rozhodně a vášnivě Zolu i naturalismus. To je jedna, rozhodně pozoruhodná stránka jeho stati. Nemůžeme však nezaznamenat i druhou, už méně progresivní. Kuffner nepochopil naturalismus plně, zkresluje jej, a uniká mu i napětí uvnitř české skutečnosti.

Jak tedy chápat jeho fejeton? Jako první větší obhajobu naturalismu u nás nebo jako nepřesný výklad Zolovy metody? Pokusme se uplatnit vůči němu hledisko zásadní — jak ovlivnil představy kritiky i autorů?

Kuffner — mimo jiné — dostává Zolu z jeho osamocení, začleňuje jej do celku francouzské prózy, činí jeho postoj vysvětlitelným, přijatelným, historicky konkrétním. Chápe historickou zákonitost vzniku naturalismu. „Ferment je ve vzduchu, doba jím dýše, a tak se sděluje všem organismům a všude zároveň.“

A aby dokázal toto své, myslím, správné tvrzení, prohlásí, že naturalismus existuje i v české próze, a to právě tam, kde bychom jej nejméně čekali — u Zolových odpůrců. V tuto chvíli přestaneme s Kuffnerem souhlasit. A náš nesouhlas s ním se stupňuje, pochopíme-li, proč se mu podařilo i tady naturalismus nalézt. Kuffner totiž jeden z hlavních symptomů naturalistické metody vidí ve fotografičnosti a obhajuje právo umělce volit tento postup. I když si jeho stanovisko dovedeme vysvětlit (pramení z odporu k pozdně romantické beletrii, k výmyslu, nekorigovanému skutečností apod.), i když v něm můžeme vidět historicky srozumitelnou a snad i oprávněnou jednostrannost, přece jen —

¹² Srov. L. A r a g o n: „Jsem za svou osobu přesvědčený, že při vši své omezenosti připravil Zolův naturalismus cestu modernímu realismu...“, *Básník a skutečnost* 1964, s. 254.

¹³ Byl v r. 1876 publikován v *Osvětě*, v r. 1882 vyšel knižně v Libuši; z pěti svazků, které tu do roka vycházely, zabralo *Zlato v ohni* čtyři. To je případ charakteristický pro tehdejší ediční politiku.

¹⁴ J. K u f f n e r, *O románu vůbec a o Vlčkově díle Zlato v ohni zvlášť*, *Národní listy*, 1883, č. 159, 160, 162.

v oné minutě, kdy se začala fotografičnost nejen omlouvat, ale kdy se v ní spatřoval přímo jeden ze základních rysů nové metody, byl usnadněn přístup dvojímu — samoučelné popisnosti, protokolárnosti na jedné straně, a spoustě kritických (oprávněně kritických) výtek na straně druhé. Dále: Kuffner je přesvědčen, že román, tvořený naturalistickou či realistickou metodou (mezi oběma termíny nerozlišuje), má výborné předpoklady pro to, aby zachytil současnou skutečnost, vyložil a zpodobnil lidský život. A Vlčkovo Zlato v ohni přijímá jako krok k moderně pojatému a napsanému románu o životě české společnosti „... jako krok větší, obsažnější a hlubší než na jaké jsme dosud byli zvyklí“. Tuto tezi nevyslovuje bez pokusu o všestranné zdůvodnění, tj. bez pokusu o stanovení oněch rysů Vlčkova Zlata v Ohni, které jej opravňují k optimistickému závěru.

Pokusíme se je reprodukovat. Předně: Zlato v ohni je pro Kuffnera *realistickým* obrazem české společnosti; zachycuje prý mnohotvárnost českého života, aniž by některou z jeho složek privilegovalo, aniž by se za ni stavělo. („Toť už příznak naturalismu — n e p ř e d p o j a t á objektivnost, jež nám s klidem dává nazíratí do mihotajícího se kolotání kaleidoskopu.“) Jako v životě, je prý i ve Zlatě v ohni tendencí mnoho, román sám je však bez tendence. (Tady Kuffner připisuje Vlčkovi, co v něm není; Zlato v ohni bylo tendenčním románem, tendenčním v duchu vlastenecké ideologie.) Hromadí se tu detail za detailem, skutečnost se opravdu fotografuje. A za druhé — Zlato v ohni je román *český*: Vlček prý pochopil, v čem spočívá specifičnost českého života a dokázal ji ztělesnit v postavách, v jejich charakteru i jednání. Kuffnerovo stanovisko pochopíme z příkladu, který uvádí: Kuffner analyzuje postavu kontrolora Beránka, strýce Čackého, který přijíždí s rodinou schovat se na faru před válkou. Nepopírá omezenost této figurky, přijímá ji však jako pravdivou, protože její existence je prověřena zkušeností, protože lidé Beránkova typu v Čechách opravdu žijí.

Kuffner, fejetonista Národních listů, divadelní a literární kritik, věděl bezpečně jedno (svědčí o tom i jeho divadelní kritiky) — že na jeviště i do knihy se musí co nejdříve dostat současné problémy, současní, živí lidé; jen v jejich moci že je zaujmout čtenáře i diváka, jinak že drama i próza ztroskotají na nezájmu. Přivítal naturalismus jako metodu, která na sepětí se současností buduje. Proto se tolik zasazoval o její přijetí. Při orientaci umělce neměl však šťastnou ruku: specifičnost, typičnost přisoudil jevům nejběžnějším, uměleckou pravdivost pochopil jako kopii skutečnosti, jako fotografii; charakteristické rysy české reality se mu sloučily s tím, co bylo na povrchu, ve většině.¹⁵)

¹⁵ Kuffner píše: „...je všechno pěkně české a poctivě domácí (u Vlčka), spisovatel nedluží se pro svůj aparát žádné cizácké kazajky a fashionable obyčeje u svých zahraničních kolegů. Nejsou tu salony, velkopanské způsoby, autor například, potřebuje-li své lidi shromáždit, svolá je do hostinské zahrady a ke kuželkám... Po našem jinak nelze. Při kuželkách a nikoli při dostihách, piketu a nad krabicí krupierů cítíme se býti doma.“ Viz pozn. 14.

Zůstaňme ještě u Vlčkova Zlata v ohni, mělo tehdy pro interpretaci realismu nemalý význam.

Pod hlavičkou realismu zařazuje je do české prózy i Frant. Zákrejs. (Dva stěžejní romány V. V., Světozor 1886.) Oproti Kuffnerovi operuje však navíc pojmem idealizace skutečnosti. Vytvářet realistický obraz života znamená pro něho tolik, co fotografovat skutečnost, idealizace je první krok nad tuto fotografii: tehdy se teprve třídí fakta, tehdy umělec zasahuje do obrazu ze své vůle a představy. A Vlček je realistou, který idealizuje. Je realistou, protože studuje předmět svého zobrazení, protože jej věrně a detailně popisuje, protože pracuje podle skutečného modelu. Je však i idealistou: nebojí se využít prvků romantické prózy. Zákrejs úzkostlivě rozlišuje mezi naturalismem a realismem, naturalismus leží pro něho hluboko pod realismem, je „čirým realismem“, zatím co realismus, jak jej alespoň Zákrejs vidí v rámci české literatury, v sobě musí nutně zahrnovat prvky idealizace skutečnosti. Tedy znovu: redukce naturalismu a realismu prakticky jen na několik rysů (na popisnost, pozornost k detailu, na studium předmětu aj.). Zákrejs vidí dvě možnosti — holý záznam vnějšku reality a proti němu nutnost dobrat se něčeho víc, postihnout typ, podstatu — a mezi oběma krajnostmi pro něho není spoje. Hledá východisko v idealizaci, do ní zahrnuje všechno, co mu v realismu chybí: výběr ze skutečnosti, aktivitu subjektu, harmonizaci rozporů. Konečně i Zákrejs — jako kdysi Schulz — zdůrazňuje výchovnou funkci literatury, aprioristický vztah k realitě. Na jeho argumentaci si můžeme ověřit zajímavý fakt: vnitřní rozpornost naturalismu, nespokojení nad ním pocítují zvláště silně ti, kteří vycházejí ze starší, obrozenecké představy a zkušenosti. Společenský význam literárního díla je pro ně mimo pochybnost, poznávací funkci umění však zatím se společenskou aktivitou nespojují, vidí v ní jen vedlejší produkt, společenskou aktivitu uměleckého díla jim podmiňuje realizace výchovné funkce.

Oproti Kuffnerovi a Zákrejsovi, na něhož bezprostředně reaguje, T. G. Masaryk¹⁶) Vlčkův román odmítá. Přiznává, že Vlček tvořil některé postavy Zlata v ohni opravdu podle skutečnosti, že mnohý z jeho obrazů měl reálný vzor. Ano — říká —, život na české vesnici, na českém maloměstě vypadá zhruba tak, jak jej líčí Vlček. Toto zjištění mu však nestačí, formuluje otázku: je možno jen proto, že část české skutečnosti našla v románu svůj odraz, nazvat Vlčkovo Zlato v ohni realistickým románem? Je podstata, specifická českého života opravdu v malichernosti a všednosti, které inspirovaly Vlčka? Masarykova odpověď je v obou případech negativní. Zlato v ohni není pro něho realistickým románem; existuje-li v Čechách prázdnota a malichernost, pak je třeba vidět v nich spíš předmět pro satiru než pro detailní popis.¹⁷⁾

¹⁶ T. G. M a s a r y k, pod zn. F., *Realismus u nás*, Čas, 1887, s. 6. n., 1888, s. 23 n., 37 n., 55 n., 67 n.

¹⁷ „Prázdnota hlavy a srdce, jak se nám zjevují ve Zlatě v ohni, ovšem asi v Čechách existuje —

V Masarykově odmítnutí Vlčkova Zlata v ohni jako prototypu českého realistického románu byly předpoklady pro korekturu zúženého chápání realismu i pro korekturu dosavadní interpretace specifčnosti českého života. Masaryk sám však tyto předpoklady nedokázal důsledně uskutečnit. Vyznění jeho prvního velkého kritického vystoupení bylo určeno celkovým charakterem jeho přístupu k umění, hranicemi, které výrazně označovaly jeho pojetí specifčnosti uměleckého poznání. Už soustředěnost k polemice s Vlčkovým vlastenectvím (s vlastenectvím Čackého) a protest proti Vlčkově interpretaci náboženské otázky signalizují, že Masaryk svou kritiku Zlata v ohni chápal jako čin politický. Nešlo mu jen o literaturu nebo realismus, ale o možnost odmítnout a odhalit slabiny vlastenecké ideologie, konzervatismus oné části buržoazie, jejímiž byli Vlček a Zákrejs mluvčí (z druhé strany mu politický přístup zřejmě umožnil přesně formulovat Vlčkovu koncepci života).

Je pravda, že Masaryk odmítá fotografičnost a protokolárnost jako principy realismu, jako principy umělecké pravdivosti. Pro Masaryka je pravdivé to, co bezpečně víme, čemu je možné uvěřit, co je ověřeno, že se doopravdy stalo. Je to v podstatě empirické chápání pravdivosti, kdy se zdůrazňují jednotlivé věci na úkor poznání celku a podstaty; Masaryk chce po umění totéž, co po vědecké nebo historické analýze. Nejde mu prakticky o nic jiného než o přesnou kopii událostí, o podrobné vypsání věcí, jak se skutečně přihodily. Rozpornost naturalismu a realismu je odsunuta stranou, jsou postiženy jen její důsledky, konkrétní a jedinečné, a nahrazeny jinými, v podstatě stejné povahy. Specifčnost umělecké pravdivosti je setřena. Tvůrčí subjekt je pochopen pasívně — literatura popisuje, zachycuje, co je — a tam, kde je Masaryk ochoten aktivitu připustit, jde o aktivitu ve směru nepravdivého poznání.

Masarykův Realismus u nás je tedy význačným pokusem o vyjasnění koncepce realismu v české próze, hledá hranici mezi díly skutečně uměleckými, a proto i skutečně realistickými, a mezi pracemi, které realismus jen předstírají. Zachycuje existující nebezpečí a upozorňuje na ně, nepochopením specifického charakteru pravdivosti v umění si však zahrazuje cestu k úplnému jeho překonání.

vždyť ji líčí český romanciér — malichernost a nicotnost života, jaký vede česká společnost v románě, jest asi též reálnou skutečností; ale proto Zlato v ohni není ještě realistickým románem. Ukázali jsme s dostatek, jak jednotliví charakterové sami o sobě i v celém jednání jsou nepravdiví, jak neurčitý a nejasný jsou základní ideje děje, a proto — Bohudíky! — jsme oprávněni k úsudku, že nám Zlato v ohni nepodává pravý český život, než že jest pouze symptomem jedné stránky toho života. Tak, jak se myslí a cítí ve Zlatě v ohni, myslí a cítí snad jenom jeden člověk, ale není to typ člověka českého a nejsou to, pevně doufáme, národní ideály. Na lidi Zlata v ohni potřebí jest pera Saltykova-Sčedrina, a pan Zákrejs utichne o Vlčkově realismu.“ Čas 1888, s. 67.

Proti „pseudorealismu“ a „falešnému realismu“

V roce 1888 nebyla už Masarykova stať ojedinělou polemikou s realismem Vlčkova typu. Realismu si všímali i V. Mrštík, H. G. Schauer, T. Nováková, L. Čech a jiní. V jednom směru byla však zvlášť příznačnou: rozšiřuje argumentaci o poznatky, které přineslo studium tvorby ruských autorů. Zápas o přesnou interpretaci Zolových názorů pokračuje, začínají se však překládat i ruští prozaici, odpověď na sporné otázky se hledá i v jejich díle. Spolehlivé zázemí ve znalosti francouzské a ruské beletrie má pro svou kritiku V. Mrštík.

Mrštíkovy články z let 1886-89 přinášejí celou řadu podnětů. Mrštík to je, kdo konečně důkladně informuje českou veřejnost o Zolovi, kdo rozhodně čelí pomluvě a výmyslu, kdo odhaluje falešnost starších interpretací, kdo cituje ze Zoly, volně překládá, shrnuje a rekonstruuje Zolovo pojetí naturalistické metody. Přesně např. tlumočí Zolovy názory o popisu, o výmyslu, fantazii, ději ad. Mrštík Zolu nepřeceňuje, uvědomuje si nedostatečnost některých jeho názorů, dovede však citlivě zachytit, v čem je převratnost, novost a významnost Zolova postoje. Přesně už tehdy stanoví vztah mezi naturalismem a romantismem a všímá si i „disharmonie“ v Zolově díle i teorii. Důležitý je důvod, který Mrštík přiměl k napsání zolovských článků. Mrštík jimi protestuje proti dílům, obecně označovaným za naturalistická a realistická, nemajícím podle něho však k tomuto označení nejmenšího práva. Hovoří přímo o „falešném realismu“, o tom, že pod rouškou nového způsobu literárního tvoření se předkládají veřejnosti práce, které čtenáře a někdy i sebe klamou. Stanoví rysy, typické pro falešný realismus: nahodilý a vnější popis, neschopnost zobecňovat; všední, rozvleklý, jednotvárný styl, neprodchnutý jednotící ideou. Upozorňuje i na problematiku související s volbou hrdiny, pokouší se i formulovat definici realismu, alespoň, jak on mu rozumí — realismus je pro něho metodou, ukládající osnovu díla v ideje rozvinuté v obrazech vzatých ze života.

Mrštíkova kritická činnost tvoří celou jednu etapu uprostřed diskusí. Shrňme jen heslovitě, s čím vším Mrštík přichází. Především prohlubuje poznání Zoly a tím prakticky vytváří předpoklady pro další výměnu stanovisek. Polemicky a kriticky reaguje na falešný výklad naturalismu a realismu i na pokřivující praxi. Seznamuje českou veřejnost s ruskou kritikou i s ruskou prózou, určuje zásadní odlišnost mezi ní a mezi literaturou francouzskou, především pokud jde o vztah k lidu, o nutnost autorova hodnotícího soudu; chápe naturalismus a realismus jako metodu, vyrovnávající se se sociálním a politickým životem soudobé společnosti, přinášející do prozaické tvorby celou řadu nových, progresivních prvků. Stanoví diagnózu pseudorealismu, tj. metody, která absolutizuje vnější znaky Zolovy teorie, zkresluje je, vyděluje ze souvislostí, je neschopna být skutečně lidským uměním, metody, která degraduje tvůrčí individualitu umělce. V protestu proti pseudorealismu je patos Mrštíkova vy-

stoupení. Jeho články vyslovily otevřeně a přesně mnohé z toho, co v české próze provázelo proces krystalizace realistické metody. Mrštíkův význam lze srovnat jen s působností Schauerovou.

U H. G. Schauera nalezneme, myslím, nejpřesnější a nejcitlivější charakteristiku naturalismu a realismu z té doby; je v ní i pochopení pro minulost i porozumění současnosti a konečně i citlivá reakce na momenty, signalizující budoucnost. Schauerova interpretace je důsledně historická a snad proto i skeptická, zdůrazňuje prakticky přechodnost každého nového hesla v umění. Schauer zasahuje do řešení několika zásadních problémů: progresivní a inspirující bylo jeho pojetí pravdivosti umění, vymezení vztahu mezi subjektem a objektem a konečně i formulace problému národní specifičnosti uměleckého díla.

Schauer odmítá fotografičnost jako princip, skutečné, pravdivé není pro něho dílo, které je otiskem reality, pravdivé je umělecké dílo tehdy, objeví-li podstatu zobrazovaného jevu a souvislosti, v nichž existuje k ostatnímu světu.¹⁸ Schauerovi se nově jeví vztah objektu a subjektu, subjekt není už jen trpným činitelem, tím, kdo popisuje, kdo zaznamenává, je aktivním tvůrcem. U Schauera přímo nalezneme vysloven požadavek básnickovy účasti na díle, odmítnutí lhostejnosti, nezainteresovanosti, zdůraznění nutnosti básnického soudu nad skutečností. Je pro co největší šíři umělcova zpodobení života, je proti vyloučení některých témat z umění jen proto, že by to byla tzv. témata nemravná, nízká. Realistické, pravdivé umění je nemyslitelné bez svobodné volby a výběru tématu, možnost zabývat se v umění prakticky vším patří k objevům a výhrám naturalismu a realismu. Schauer má i svou představu o tom, jak tato témata do celku umění začlenit, jak smířit požadavek pravdy s hlediskem krásy: chce, aby v uměleckém obrazu byla mezi oběma složkami vyváženost, aby dobré vyznělo silněji, vítězněji. (Umělec „necht... živly méně cenné uvádí v pravý poměr se živly hodnotnými, necht nám podává skutečnou, tj. ideální pravdu“.) Hledáme-li společného jmenovatele pro Schauerovo vymezení všech těchto kategorií, je to jistě jeho přesvědčení o ideální podstatě skutečnosti, o náboženství a mravnosti jako o principech, organizujících složitost světa v řád. V této souvislosti je na místě konstatovat dvojí. Nejde tu vůbec o dogmatické, umění oklešťující náboženské přesvědčení nebo snad přímo o náboženskou ortodoxnost. Přesto je určitý rozdíl mezi ním a Mrštíkem. Mrštík umělecké pravdivosti nic nestaví v cestu a nic nestaví také nad ni. Schauer ano — vidí ji podřízenou principu vyššímu, náboženství, mravnosti. Nikdy však neříká: pravda, ano, ale jen tehdy, není-li na úkor víře, mravnosti, naopak, v úsilí o uměleckou pravdivost vidí prostředek k tomu, jak dosáhnout cíle, tj. vyjádření onoho náboženského nebo mravního principu. V tom je rozpornost jeho představy — neguje

¹⁸ Píše: je otázka, „co je reálnějšího, zda pouhý jev, o sobě zcela lhostejný, anebo to, co poukazuje na vyšší jeho původ a spojitost s hlubším, cennějším řádem věcí...“, *Naturalismu v poezii*, Květy 1889, Spisy 1917, s. 136 n.

už jasně zásadu autorovy lhostejnosti, nezajímavosti, přisuzuje umělci možnost a přímo nutnost pronést hodnotící soud nad skutečností, oba však — umělce i skutečnost — podřizuje ideji vyšší, metafyzické, nadlidské.

Nejdále jde Schauer v analýze specifčnosti české literatury a českého realismu. (O podmínkách i možnosti národní české literatury, Literární listy 1890.) Dostává se k ní přibližně ve stejné době jako Mrštík, postupuje však důsledněji a promyšleněji, opřen o dobrou znalost společenské skutečnosti, o znalost světové literatury, osvobozen od iluzí. I když dnes vidíme historickou omezenost jeho pojetí národní specifčnosti — zdá se nám příliš úzké, protože se zajímá především o bezprostřední odraz národní skutečnosti, a je soustředěno téměř výlučně k tématu — naplno jsou v něm tehdy vysloveny dva postřehy: české maloměsto může být nanejvýše objektem satirického zobrazení, ironie, tzn., že specifčnost české skutečnosti není v maloměstu vůbec zkoncentrována, a budoucnost české realistické prózy je v obratu k vesnici, k těm oblastem českého venkova, jejichž existence a poznání nebyly dosud umělecky zafixovány. Srovnáme-li Schauerovu koncepci se skutečným vývojem české prózy po roce 1890 a před ním, musíme mu přiznat schopnost pronikavého pohledu i schopnost — na podkladě pravdivého poznání současnosti — naznačit směr vývoje. Je to nové pojetí národní literatury v tom smyslu, že ji neztožňuje s podporou národního ideálu, s nekritickým obrazem národní skutečnosti, že chce obraz kritický, reagující i na sociální problémy doby. Je to pojetí literatury národa, který je pochopen jako různorodé, diferencované společenství.

Nevidět toto znamenalo by snižovat význam Schauerovy kritiky jako celku i význam jednotlivých jeho vystoupení. Schauer měl dostatek porozumění pro specifický charakter umění, mezi ním a Masarykem byl v tomto směru velký rozdíl. Byl přirozeně v područí svého idealistického světového názoru, i jeho pozornost k literatuře byla, podobně jako u Masaryka, výrazem zájmů daleko širších (pochopit a naznačit, v čem je poslání českého národa; Schauer také hovoří o národně výchovné funkci literatury jako o funkci dominantní, realizaci této funkce v díle klade před umělce jako mravní a národní povinnost). Schauer, který velmi dobře znal, co se rodilo a umíralo v myšlení i v umění mimo Rakousko, budoval však své výsledky na analýze, adekvátní charakteru uměleckého díla, respektující všechny jeho zvláštnosti, počítající s nimi, na analýze, která chápala i specifčnost uměleckého zásahu do skutečnosti a nikterak proto umění neznásilňovala.

Konečně, nové momenty do diskuse o realismu a naturalismu přinesli i L. Čech (v pojetí vztahu pravda — krása, kdy podle něho líčit svět takovým, jakým jest, znamená rozdělovat světlo a stín rovnoměrně, tak, aby tmavé stíny nepřevládly) a T. Nováková.

Tvůrčí vývoj T. Novákové procházel v osmdesátých letech rozhodující etapou. Zpočátku T. Nováková stojí téměř stoprocentně na straně těch, kteří hájí

„mravní směr“ v literatuře. Pod tímto povrchem se však už od první chvíle skrývá napětí. Nováková je opravdu pro to, aby literatura především vychovávala, odmítá však hyperidealistické umění, líčící místo lidí anděly, tzn. umění, které skutečnost už předem přizpůsobuje ideálu, v jehož směru chce do skutečnosti zasahovat; stín má i v uměleckém díle zůstat stínem (neproměněn ovšem v lákavou bludičku), má být však podřízen obrysu celku, a ten by měl vyznít harmonicky, naznačit vyváženost, panující ve skutečném životě mezi zlem a dobrem. Nováková, aniž by zvlášť nebo samostatně hovořila o specifčnosti české literatury, naznačuje mimoděk, kde ji hledat a kde po ní bude pátrat ona sama (a tady je i její odpověď na vztah mezi krásou a pravdou, bližší označení onoho „dobra“ v životě i v literatuře) — v lidském zápasu za realizaci spravedlnosti v životě jednotlivce i společnosti. Jinými slovy, Nováková nehledá protiváhu ke zlu, ohavnosti, které skutečně existují a jejichž zobrazení se pravdivé realistické umění nemůže vyhnout, v neskutečném ideálu, ve výmyslu, ale tam, kde se ideál už realizoval nebo kde byl podstoupen zápas za jeho uskutečnění. Později Nováková konstatuje ještě dvojí: že jedinečným inspirujícím zdrojem látkovým i jiným zůstává pro českého spisovatele nadále život lidu, v první řadě ovšem lidu venkovského; že světovost literatury spočívá v orientaci na výklad a analýzu všelidských otázek, tj. otázek národních a sociálních, pokud a jak „hýbají českým lidem“.

A tím se pro nás prakticky uzavírá druhá etapa diskusí a polemik o naturalismu a realismu. Časově spadá do konce osmdesátých let, přináší pokusy o podrobnou a přesnou informaci o Zolovi, pozornost k dílu ruských prozaiků a kritiků; odděluje falešné a pravdivé pojetí naturalismu a realismu, začleňuje Zolův naturalismus do realismu a oboje se pokouší uvést v soulad se situací, podobou a potřebami české prózy. Vyjasňuje se, kde bude pro příště oblast skutečné polemiky a skutečného zápasu: ne mezi realismem a idealismem, ale mezi realismem a pseudorealismem, tj. mezi metodou, usilující využít všech nově ozřejměných principů pro uměleckou realizaci progresivního poznání skutečnosti, a mezi metodou, osvojující si jen některé její znaky, vydělující je ze souvislostí, používající jich dogmaticky, vnějškově, bez pochopení podstaty. Jistěže jsou tady i jiná dělítka — otázka vztahu k lidu například — jsou až druhotná, vznikají jako důsledek či přímo jako projev onoho rozporu základního. A konečně, od protestu a polemiky se činí rozhodný krok k pozitivnímu, tvůrčímu vymezení metody, respektujícímu zvláštnost českých — literárních i společenských — podmínek.

P o k u s o s y n t é z u

Zatím však jen stěží můžeme mluvit o realistické estetice, setkáváme se s jednotlivými jejími rysy, ty se ozřejmují, očišťují, bojuje se za jejich pochopení a formulaci. První pokus o vytvoření skutečné už estetiky realismu u nás při-

náš rok 1890, v Hostinského stati O realismu uměleckém, (vyšla časopisecky v Květech v r. 1890, knižně o rok později).

Hostinský tu včleňuje do teoretické koncepce umění prvky, které předtím estetika většinou odmítala a které se v diskusi ozývaly jen v nesmělých a nedokonalých formulacích. Dává především přesnou podobu otázky po vztahu mezi pravdou a krásou a i historicky progresivní podobu odpovědi. „Je pravda opravdu něčím, co se nalézá mimo hranice umění a estetiky, je v uměleckém díle trpěna z milosti krásy?“ A odpověď: „Pravda umělecká, to je věrnost obrazu uměleckého, jest právě tak prvkem estetickým, činitelem krásna jako harmonie barev a zvuku.“ Tím je prakticky i teoreticky uzavřeno ohnisko sporů osmdesátých let.

V diskusích nebyla ovšem otázka umělecké pravdivosti kladena izolovaně, a i Hostinský ji musel řešit v celé její složitosti a konkrétnosti, tzn., že musel hledat odpověď na velký počet problémů přidružených. Umělecká pravdivost se mu dostává do souvislostí s kategoriemi jinými a na nich dokazuje Hostinský neudržitelnost některých námitek. Postupně se tak dostává k pesimismu naturalistických románů, k tendenčnosti, k fotografičnosti, popisnosti ad. Hostinský hovoří vždy o dvojím možném způsobu řešení, o tom, který považuje za správný, i o tom, v němž vidí deformaci. Díky tomuto postupu přináší celou řadu argumentů proti předsudkům a falešným představám o naturalismu i realismu. A jestliže v mnoha směrech může formulovat konečné řešení — máme přitom na mysli konečné řešení vzhledem k osmdesátým letům —, je to jistě i proto, že předcházely stati Mrštíkovy, Schauerovy, a že v roce 1890 existují už první české pokusy o uvedení postulátů a teoretických představ v konkrétní umělecký tvar. Není třeba, aby se na ně Hostinský odvolával, cítíme je v pozadí jeho studie, která syntetizuje, dotváří, uvádí v souvislosti. Vezmete-li dnes Hostinského studii do ruky, chtělo by se vám citovat ji téměř celou, tolik je v ní pravdivých poznatků o umění; musíme se však spokojit jen s připomenutím těch jejích rysů, které — v souvislosti s diskusí i v souvislosti s dnešními poznatky o realismu — považujeme za zvlášť důležité. Je to především Hostinského analýza popisu a stanovení rozdílu mezi skutečnou uměleckou pravdivostí a mezi pravdivostí jen zdánlivou. Hostinský konfrontuje samoučelnou popisnost s popisností, která je součástí celkové výpovědi umělce o skutečnosti, samoučelné zdůraznění detailu s jeho skutečným uměleckým zdůvodněním, postup, který hromaděním detailů dusí „hlavní věc“, tříští pozornost a způsobuje ochabnutí vnímavosti pro hlavní obrysy a i nudu, rozvláčnost, s postupem, jenž vybírá a zařazuje detaily s ohledem k celku apod. Analyzuje, kdy je dílo realistické, pravdivé skutečně a kdy je realistické, pravdivé jen zdánlivě. Samozřejmým je pro něho studium předmětu, znalost všech souvislostí a faktů (zdůrazňuje ovšem bezprostřední znalost, tzn., že chápe realistickou metodu jako vhodnou především pro zpracování současných témat; to je fakt důležitý pro pochopení přitažlivosti realismu v osmdesátých letech a i později:

krizi literatury, prózy mohla překonat díla, zobrazující současnost, a realistická metoda umělce k současnosti přímo orientovala). V obou však vidí jen první předpoklad, jestliže k němu nepřistoupí rysy další, pak, podle Hostinského, není možné o realismu mluvit. V čem Hostinský tyto další rysy vidí? V psychologické pravděpodobnosti, v přirozenosti způsobu, jak se věci dějí, apod. Hostinský razí termín pravděpodobnosti uměleckého obrazu (aby odlišil uměleckou pravdivost od pravdivosti chápané jako přesnou kopii existujícího). Konkretizuje, v čem pravděpodobnost záleží. Především v pochopení a vobrazení zákonitostí reality. Citujeme jeho formulaci celou; „...správnost zakládá se na zákonech vždy obecných, teoretických, z nichž konkrétnost všechna jest již setřena, i když abstrahovány jsou ze skutečnosti... To však, co nazýváme realismem uměleckým, nespokojuje se s abstraktní zákonitostí, nýbrž vyžaduje životní svěžest dojmu naskrze konkrétního.“ Přesto mezi dílem a skutečností zbývá ještě prostor, je vůbec možné, aby se umělecké dílo vyrovnalo skutečnosti? Hostinský odpovídá jasně: ne, umělecké dílo nemůže nikdy nahradit skutečnost, kterou zobrazuje. Avšak těch několik rysů se skutečností shodných má působit tak mocně, že fantazie čtenáře si sama obraz doplní, dotvoří. Estetická vidina, vykouzlená uměleckou iluzí v naší fantazii, musí snést srovnání se skutečností (tzn., že se má s ní ve všem shodovat a v ničem jí neodporovat), zároveň však musí rozpoutat ve fantazii toho, kdo umělecké dílo vnímá, ruch, musí v něm uvolnit proud představ. Odtud vyvozuje Hostinský i další teze. Realistické detaily, samy o sobě pravdivé, tj. čerpané ze zkušenosti, ještě nezaručují pravdivost díla, „mechanickým hromaděním pravdivých podrobností nepovstává ještě pravdivý celek... zřetelem k celku, tj. k jeho dokonalé přirozenosti a pravděpodobnosti dovršuje se teprve realismus uměleckého díla. S pravdivými detaily rádo pracuje i umění nejkonzervativnější, hledíc takto pláštíkem pravdy zakrývati třeba i zjevnou lež“. Jádrem realismu vidí Hostinský v konkrétnosti: konkrétní jevy jsou východiskem pro dílo a jeho cílem je konkrétní dojem. Umělecké dílo, vytvářené realistickou metodou, je kontrolovatelné, lze je objektivně posoudit. Hostinský uvádí i hlediska pro posouzení toho, nakolik je v díle skutečnost prostudována, pochopena a zobrazena, je-li dosaženo skutečně a plně konkrétního dojmu. U Hostinského dochází v tomto směru k zpřesnění: v realismu nejde o vytvoření naprosto věrného obrazu skutečnosti, ale o vytvoření obrazu stylizovaného.

Ve stati o realismu uměleckém se shledáváme i s vyváženým pojetím vztahu mezi subjektem a objektem, bez idealistického příděchu, který mu dává Schauer. Hostinský staví své pojetí realismu dobře z poloviny na zdůraznění aktivity, jedinečnosti umělecké osobnosti. Hostinský si nevěšíma podrobněji zobrazovacích prostředků. Toto opomenutí je, myslím, pochopitelné; stanovení základních principů realismu zatím nevyžadovalo detailních rozborů, v sázce byly opravdu otázky zásadní, rozhodující, a k nim bylo také třeba se soustředit.

Ještě jen pro úplnost je třeba se zmínit i o vztahu Ot. Hostinského k natura-

lismu. Jen v několika málo partiích se jeho stať dotýká Zoly a jeho názorů. Naturalismus je tu pochopen uvnitř realismu, jako směr a metoda, vycházející z realistických principů, pokoušející se je zpřesnit v tom smyslu, že člověk je zobrazován a vysvětlován především ze stanoviska přírodních věd. V rámci realismu rozlišuje Hostinský dvojí možný postup — naturalismus a humanismus. Zatímco první je ztělesněn dílem Zolovým, druhý je pro něho konkretizován v pracích Tolstého a Dostojevského, jejichž analýza člověka našla dostatek pozornosti pro psychologii.

Nová vlna odporu

Hostinského stať znamenala — a přesněji: mohla znamenat — počátek rozchodu se vším, co realistickou metodu profanovalo.

Vyvolala proto také bouřlivou odezvu. Mlčet k ní znamenalo souhlasit, přijmout tezi o kráse a pravdě, přiznat realistické metodě, propracované i Zolou i Tolstojem, přednostní práva na zobrazení současnosti. Uvědomme si pozadí. Byly tu i omyly kritiky i dost prací, diskreditujících realismus zevnitř. Hostinského teze o umělecké pravdivosti zneklidňovala, byla-li konfrontována s částí beletristické produkce. V r. 1891 se tak vytváří situace, která silně připomíná léta 1880-81 — s Hostinským i tentokrát polemizují (neadresně ovšem) Schulz, Durdík a Krásnohorská.

Schulzovy poznámky uveřejňované ve Zlaté Praze¹⁹ nepřinášejí nové argumenty, bezpečně z nich však vyčteme, kde zřejmě Hostinský zasáhl nejbolestivěji — v důkazu, že legenda o neslučitelnosti realismu s ideálem byla falešná, že tu existuje jiná nesmiřitelnost, nesmiřitelnost realismu s idealizací skutečnosti.²⁰

Stati, které píše Durdík a Krásnohorská,²¹ jsou zřetelně pokusem o protiváhu k Hostinského studii, chtějí mít její obecnost i šíři. Ani Durdík ani Krásnohorská nepřijímají tezi o kráse podmíněné pravdou, zdůrazňujíce, že je zbytečné vyhrazovat pro pravdivost v estetice zvláštní, samostatné místo. U Durdíka jsou proti roku 1881 některé změny. Trvá sice na teorii význačnosti, reaguje však na vývoj, kterým umění v onom desetiletí prošlo a přiznává naturalismu místo uvnitř literatury. Znovu však vykazuje umění především funkci ušlechtilé zábavy, umění má člověka prakticky od skutečnosti (od všední, nedobré skutečnosti) vzdalovat. Uvažuje takto: ošklivého máme dost v životě, máme dost

¹⁹ Zlatá Praha, 1891, č. 5 a 7, v rubrice Literatura.

²⁰ Důkaz o tom nalezneme i ve Světozoru: „Kdo u nás po prvé se oháněti počal slovy realismus a naturalismus a proti nim stavěti do příkré protivy slovo *idealismus*, způsobil větší zmatení pojmů než jaké měl on sám... idealismus není protivou realismu a naturalismu.“ *Několik myšlének o útocích na realismus a naturalismus*, Světozor 1891, č. 4, s. 46 n.

¹ *O naturalismu v básnictví*, Osvěta 1891; *Poezie a pravdivost*, Květy 1891.

i té takzvané pravdy, umění má povyšovat nad všednost, zdobit svět. A tady jsme, myslím u kořene Durdíkova odporu vůči realistické estetice, i u jeho praktické opory. Durdíkova teorie význačnosti je součástí estetiky, neschopné postihnout, čím umění vzrušuje myšlenkově.²²

Nemůžeme však nikterak popřít, že dost výtek, které Durdík a Krásnohorská realismu adresují, je oprávněných. Můžeme přímo označit novely, povídky a romány, jejichž způsob zobrazení reality jde v intencích směru, kritizovaného Durdíkem i Krásnohorskou. Všimněme si jednoho. Hostinský odděluje umění od neumění. Jeho odpůrci však tento moment ignorují, čerpajíce argumenty většinou z analýzy prací, pro které platí Hostinského charakteristika, že jsou ústupkem „na úkor... principu uměleckého“. Můžeme v polemice zachytit tóny reagující na jednostrannost teorie, víc však tu jde o reakci na onen realismus a naturalismus, který propagovala část české kritiky (a Durdík i Krásnohorská měli na tom svůj podíl, polemizují s tím, co sami pomáhali vyvolat v život) a na praxi. Krásnohorská má proti Durdíkovi jednu výhodu. Konfrontuje tento „realismus“ se životem (Durdík jen s principy umění, jak jim on rozumí), nemůže proto nevidět, že v životě je víc než tyto tzv. realistické práce zobrazují. Konfrontace teorie s praxí a umění se skutečností dovoluje jí alespoň v náznaku postihnout, že realistická estetika si zatím neví dost dobře rady se subjektem, s možnou jeho aktivitou. Ona sama přimyká umění k ideálu, ne ke skutečnosti. Umělec se k realitě u ní dostává přes ideál a od něho, ideál, který je v jeho duši, je do skutečnosti vnášen. Odtud vyvozuje Krásnohorská i požadavek vnitřní harmoničnosti uměleckého díla. Jsou jevy, při nichž není ani dobra, ani krásy, i ony se však musí dostat do sféry uměleckého zobrazení („Chceme a musíme mít mravní odvahu pohleděti pravdě v odhalenou tvář“), skutečný básník však vyrovnává, obraz, který mu vznikne pod rukama, nesmí deprimovat, nemá být jednostranný nebo snad pesimistický. Je tu tedy i představa o úloze subjektu — básník není jen kronikářem zla a hoře, ale i tím, kdo skutečnost soudí, kde prostřednictvím uměleckého díla vyjadřuje myšlenku, kterou skutečnost proniká a objímá. „Umění přikouzljuje do lidského života harmonii, již ve skutečnosti není.“ Poezie je v životě, ne však v předmětech, ale v duši básníka.

Je zřejmé, že Krásnohorská zobecňuje rysy prací, které pracovaly s realistickou metodou jen vnějškově. Ztotožňuje „falešný realismus“ s realismem. A odmítá jej. Je pro smír obou principů, „realistického“ a „idealistického“. Z rea-

²² Stěží bychom Durdíkovo stanovisko vyjádřili přesněji než jeho vlastními slovy: „...naturalismus brojí proti každému společenskému a státnímu řádu, nabýváve ovšem veliké moci a ozvěny; obrací se k zástupům, působiti dovede na ně bezprostředním líčením nešvarů a křivd ve společnosti evropské, přichází v ústretu závěrům socialistickým, jako jsou odstranění ideálů, sňatku manželského, osobního majetku a podobně, v čemž konati může znamenité služby. Naše společenská mravnost prý jest samá lež, dělanost, přetvářka, nepřirozenost; to vše by se mělo odstraniti a přírodě zjednati průchod...“ (Srov. i charakteristiku Durdíkova Estetiky u Mir. N o v á k a, *Otázky estetiky*, 1963 s. 155.

listické metody přijímá ty rysy, jejichž progresivnost a pravdivost se ukázala zřejmou, a ponechává z toho, co předcházelo, harmonizující, idealizující tendence, pojetí subjektu.

Pokusme se shrnout: Hostinský se rozešel s vlasteneckou estetikou, ne ovšem tak, aby odmítl tendenci vůbec; vlasteneckou koncepci umění nepřijal ani Durdík, i když jeho reakce na ni byla jiná než u Hostinského; Krásnohorská jediná se k ní v podstatě vrací, hledá v ní východisko z rozpornosti současné beletrie a teorie a i když ji obohacuje o nové rysy, je to řešení z hlediska minulosti, ne progrese, návrat k tomu, co bylo.

Léta 1890—91 přinesla dvojí: syntetickou koncepci realismu, odstraňující starší předsudky a tvořivě formulující principy realistické metody, a polemiku s ní. Odkryla nebezpečí, ohrožující realismus v české próze — jednostranný výklad teoretický a schematicus. Životnost realismu podtímal vnitřní nepřítel.

Reakce na naturalismus a realismus

V roce 1891 se připravoval už zásadní zlom v diskusích — po polemice s Hostinským se diskutující strany nově seskupují, tvoří se nové postoje. První signály tohoto zlomu můžeme zřetelně zachytit v článcích, které kolem roku 1890 publikuje Schauer. Schauer, který měl vždy proti naturalismu a realismu výhrady, vystupuje najednou na jejich obranu proti „estetické kritice“. Prohlašuje Ibsena, Zolu, Tolstého za představitele literatury konce devatenáctého století, jejich dílo za skutečný výraz doby. Tím zřejmě polemizuje s Durdíkem i s Krásnohorskou. Reaguje však i na jiná fakta. Vrací se tehdy znovu k tezi o přechodnosti naturalistické a realistické metody a prohlubuje ji novými aspekty. Zdůrazňuje, že lidské poznání není nikdy u konce, kolikrát se už zdálo být završeno a přišla nová, jiná doba a s ní i nové, pravdivější poznání. Analogicky i ve vývoji umění: po romantismu, který se zdál být posledním, definitivním slovem, přišel realismus se svými prohlášeními o pravdě, je však opravdu on tím posledním? Nepřijde po něm už nic nového, jiného? Schauer naznačuje, že realismus pomalu už začíná nedostačovat, protože ani jemu se nepodařilo zmocnit se celé skutečnosti, skutečnosti beze zbytku. Je přesvědčen, že brzy přijde reakce na realismus, že příchod této reakce je zákonitý, nezbytný, že odpovídá vnitřní podstatě umění. Za jeho slovy je skryt i nesouhlas s pokusy zabsolutnit některé rysy soudobé literatury, i obava z toho, aby se z pokusu neučinilo dogma, které by se postavilo do cesty dalšímu rozvoji umění, novému experimentu.

To, co Schauer vyslovuje a charakterizuje jako pocit o nedostatečnosti realismu, potvrzují výtky, které se v letech 1890-94 hrnou na adresu realismu jako lavina. Čas v r. 1892 recenzuje například německý sborník o naturalismu a realismu a zdůrazňuje, že většina příspěvků realismus a naturalismus odmítá;

Masaryk v komentáři k Dostojevského románům vyslovuje tezi, že „ne Dostojevský realismem“, ale „realismus Dostojevským se určuje“; Arn. Procházka v recenzi Zolova Pascala v Literárních listech, 1893, informuje o francouzské reakci na Zolu (je zajímavé, že s ní jednoznačně nesouhlasí), Naše doba v r. 1894 se už o francouzských diskusích o Zolovi rozepisuje podrobně aj.

Znovu se tedy začíná uplatňovat u nás vliv a znalost francouzské literatury, třibení názorů, k němuž ve Francii dochází s velkou prudkostí, nalézají u nás plnou pozornost a odezvu.

Polemika se Zolou prakticky nikdy neustala, jen ustoupila do pozadí, aby se s tím větší silou připomenula. Kritika Země (1887), prohlášení spisovatelů, kteří dosud byli Zolovými stoupenci a po Zemi se veřejně od něho distancovali, byly předzvěstí roztržky. Prozaici, začínající s manifestačním příklonem k Zolovi, hledali inspiraci už jinde, jejich cesta se od Zolovy oddělila. Připomeňme jen Huysmanse a jeho obrat k mysticismu a katolicismu, Bourgeta a jeho psychologický román, P. Lotiho, Sully-Prudhomme. V literární kritice a teorii paralelně s tím odklon od Taina a od Zolova Románu experimentálního k Hennequinovi a jeho metodě esteticko-psychologicko-sociologického rozboru. Útoky proti Zolovi se vyhraňují, pole argumentů se zužuje, až jich zůstává jen několik, takové, které se mohou stát programem nového směru v beletrii: je odmítnuto Zolovo vymezení vztahu mezi vědou a uměním, je odmítnuta jeho materialistická interpretace člověka a skutečnosti, je odmítnuto jeho kritické stanovisko k měšťáckému světu. Není možné nevidět, že Zola nemohl „hájit své věci plně“.²³ Jeho tvorba stagnovala; mnohé z toho, co po prvé pojmenoval, stalo se módou a představovalo, zjednodušeno a odtrženo od původního záměru, konvenci, sílu, bránící novému. Vnitřní rozpornost naturalismu se připomínala častěji a výrazněji. Pro analýzu řady jevů nenabízel naturalismus spolehlivé prostředky. Rozhodující krok v Zolově tvorbě ani v jeho životě — Dreyfusova aféra — nebyl ještě učiněn. Poslední, osvobozující slovo nebylo ještě vyřčeno. Vypjatá aktuálnost záměru i koncepce nesla ovoce, zakolísala při styku s lidmi, v jejichž postoji ke skutečnosti se nemálo změnilo.

Byla tu však i druhá miska vah, s nemalým obsahem. Zolovo dílo v r. 1890 představovalo už společenskou sílu, Zola, to byl i protest proti měšťácké morálce, odhalení přetvářky a přesycenosti bohatých, kritika jejich lidského úpadku, Zola — to bylo i ono naléhavé připomenutí dřiny, bídy a přímo znelidštění člověka, žijícího na pokraji společnosti. Zola — to bylo heslo, volající po volné cestě pro vědu a umění, protest proti katolicismu atd. Devadesátá léta nesnesla zřejmě ani tohoto Zolu. Zolova pravda se jim stávala břemenem. Zola, přinášející zbožnění reality, vyhovoval. Zola, kritik této reality, předpovídající nutnost jejího rozrušení, musel být umlčen. Bylo výsměchem a přitom kruté

²³ H. Barbusse, *Zola*, 1934 s. 215.

zákonité, že pro obojí otvíral naturalismus prostor, a bylo i tragické, že ono období určité stagnace zvláště v teorii, bylo příliš dlouhé, že si absorbovalo pro sebe svěžího, mladého Zolu.

Reakce na naturalismus ve Francii nesla s sebou i útěk před bezútešnou pravdou, vyhledávání jistoty a síly v náboženství. Byl to útěk „ostýchavý, otálivý, všelijak zastíraný, rozpačitý,“ ale přece jen útěk. Cesta „byla naznačena, od svědomí se vyjde a skončí se, jak Bourgetova Cosmopolis dává tušiti, v prachu před stolcem vatikánským“ (A. Procházka).

A znovu tu literatura šla ruku v ruce s obratem v přírodních vědách a ve filosofii, reagujíc na vlnu subjektivního idealismu a agnosticismu.

Onen útěk před pravdou a skutečností nebyl ovšem jen záměrný, uvědomělý. Byla v něm i tragédie i neuspokojení. Směry, které nastoupily cestu za pravdou a poznáním, přinesly krutou bolest, rozevřely před člověkem bezútešnost života, jeho hrůzu — a v náhradu nabízely jen málo — člověk se instinktivně bránil.

V Čechách se dvojakost reakce na Zolu plně chápe. Obojí tu nachází podporu i ohlas, ovšem podmínky, v nichž se tak děje, jsou od francouzských naprosto odlišné, a jiné je pak i vyznění. V próze tehdy vrcholí úsilí o tvořivé uplatnění realistické metody, dochází k prvním větším stylovému rozrůzněním uvnitř realismu; diskuse tak prakticky pokračuje každou recenzí a kritikou, nesoustřeďuje se už jen do programových článků či úvah. Rušivě do ní zasahuje ztotožnění realismu literárního s realismem politickým. Výrazně si ověříme tento fakt na stanovisku El. Krásnohorské. V r. 1891 byly u Krásnohorské přese všechno předpoklady pro postupné pochopení skutečné podoby realistické metody, mohla ji k němu vést i vlastní tvorba i znalost české literatury i konfrontace se skutečností. V r. 1895 však Krásnohorská realismus odmítá znovu a energicky. Kdysi jej ztotožnila s metodou, kopírující skutečnost, ignorující ideál, a vedla ji k tomu i beletrie i kritika, které realismu neporozuměly, v r. 1895 jej ztotožňuje s realismem Času a Naší doby, netušíc, že starý omyl jí přerostl v omyl nový, stejně tak zaslepující.

Přibližně v tomto kontextu se Zolovo dílo a naturalismus i realismus dostávají znovu do popředí. Z těch, kteří se k nim kdysi vyjadřovali, zůstávají Durdík, Krásnohorská, Masaryk, a nově přistupují A. Procházka, J. Karásek, V. Kalina, a F. X. Šalda. A. Procházka a J. Karásek, i když přijímají francouzskou kritiku Zoly, zdůrazňují společensky progresivní podstatu jeho vystoupení, otevřeně přiznávají, že Zola nemůže být jejich programem, že však trvale zasáhl do literatury, a že objevil pro umělce celé nové oblasti života.

Se striktním odmítnutím Zoly přicházejí v těchto letech V. Kalina a T. G. Masaryk (Osvěta 1895; Naše doba 1896).

V. Kalina v r. 1895 už nestaví vůbec otázku, zda psát či nepsat pravdu, zda idealizovat či neidealizovat, jde mu nyní jen o povahu pravdy, kterou umělecké dílo sděluje, o schopnost či neschopnost určité metody vyjevit prav-

du o skutečnosti. Je pravda v Zolových knihách osvětlena či zatemněna? Dokázali naturalisté odhalit alespoň část životní pravdy? Je otázka pravdy zároveň problémem lidské svobody a nemravnosti? Tak se Kalina ptá a hned odpovídá — ne. Zola ztotožnil umění s vědou; pravda, kterou se vydal hledat, je onou pravdou, jejíž odhalení přísluší vědě; v protikladu k ní umění hledá vyšší pravdu, pravdu, která by dokázala usmířit lidské srdce se současným světovým řádem. Objevit tuto pravdu Zola nedokázal. Kalina souhlasí s tím, že je třeba odhalovat lidskou špatnost, že není možné nebo dokonce správné utajovat zlo, avšak umělecké zobrazení zla musí být provázeno zcela určitými aspekty, musí být interpretováno, vyloženo. A Kalina předpisuje i směr této interpretace: má budit v lidech sympatie s trpícími, lásku k nim. Kalina — eklekticky čerpající z francouzské kritiky a vyslovující přirozeně řadu zdůvodněných námitek proti Zolovi, vyděluje Zolu z realismu vůbec, charakterizuje jej jako romantika, a je především proti Zolovi, který je nedůsledným pozitivistou, proti Zolovi, který je materialistou. Se stejnými argumenty se o půl roku později setkáváme v Naší době, v úvaze Masarykově. Masaryk analyzuje Zolova Pascala a striktně odděluje Zolu od realismu, od moderní vědy i filosofie. Představuje jej jako nedůsledného pozitivistu, jako fatalistu, jako mystického materialistu pohlavního. Protestuje proti Zolově zásadě, že ze spisovatelů je největší ne ten, který usiluje o polepšení lidstva, ale ten, kdo mu ukazuje, jaké je. To je ovšem v přímém rozporu s Masarykovým přesvědčením o nutnosti vylepšit skutečnost a to jej pravděpodobně především vedlo k odmítnutí Zolovy skepse a nevíry. Masaryk tu přímo formuluje rozdílnost mezi sebou a Zolou: ne perverzita, ale náboženství; ne mysticismus, ale víra; ne pověry, ale naděje. To jsou argumenty, k nimž není třeba komentáře, úloha, kterou Zola sehrál v devadesátých letech je v nich vyslovena jasně: odpor k materialismu, ke kritickému, nepozitivnímu postoji se zkoncentroval v odpor k dílu Emila Zoly.³⁵

Proti Zolovi vystupovali i mladí kritici, i Šalda. Je však mezi nimi a mezi Kalinou a Masarykem veliký rozdíl. Neupírali naturalismu ani realismu význam nebo snad revoluční charakter, přiznávali naturalistické reformě prózy pravdu potud, pokud mířila proti idealistickým schématům a šablonám, charakte-

³⁴ Masarykovu stať tu představujeme opravdu jen ve výtahu; obsahuje celou řadu zajímavých momentů a argumentů; mimo jiné i v ní se projevuje Masarykovo nepochopení specifčnosti umění. V tomto směru reagoval už tehdy Karásek: „Zajímavá, že odpůrci p. Zolovi velmi často chápali se právě této stránky svědomitého referentství p. Zolova, aby jí utloukali jeho dílo. Jako nejnověji pan profesor Masaryk v Naší době. P. Zola vylíčil, jak se v studeném pokoji polonází sejdou dva milenci — a zapomněl ve své důkladnosti, že by tam mohli přece nastydnouti! Nepoznamenal, ani dokonce že zakašlali! Fi na takového umělce... p. Zola patrně ve své důkladnosti má býti krutějším než skutečnost sama a reprodukuje-li skutečnost, má ji reprodukovat jednostranně.“ E. Zola, *Dobytí Plassansu*, *Literární listy* 1896, s. 54 n.

rizovali ji jako reformu historicky nutnou. Počítají s realismem i naturalismem. Zdůrazňují však, že je třeba zaujmout k nim stanovisko, tzn. že je třeba je buď přijmout nebo odmítnout. Šalda je odmítá a polemizuje s nimi. Nesouhlasí především s jejich pojetím člověka, subjektu. Staví proti němu svou koncepci: jedinečnost proti hromadnosti, iniciativnost proti nemohoucnosti; vedle sil dědičnosti i princip individuální variace, vedle masy jedinec, vedle typu charakter a individualita. Umění má postihovat celého člověka, nejen člověka společenského nebo člověka porobeného společností. Tyto argumenty můžeme u Šaldy sledovat po řadu let, v programových článcích i v konkrétních kritikách. Byl to útok jistě progresivní, reakce na jednostrannostteorie, na rozdílnost mezi postavením člověka po roce 1870 a po roce 1890. Druhý okruh Šaldových námitek je spjat tak či onak s pojetím pravdivosti uměleckého díla. „Otázka pravdy, pravděpodobnosti je dnes nejzamotanější, díky falešným teoriím a výkladům naturalismu a realismu.“ Šalda sám pravdivost uměleckého díla váže na lidský pokrok (proto oceňuje i příklon naturalismu k vědě, proto chápe i popisnost jako historický výraz doby). Ve dvou směrech pak reaguje přímo na problémy, o nichž se diskutovalo. I on formuluje otázku: Je umění pravdivou výpovědí o životě, zobrazuje-li jen jeho všednost, všímá-li si jen průměrných lidí? Je správné, jestliže je v umění pravdivá výpověď o skutečnosti ztotožněna s obrazem vnější pravdy života a se zmenšením úsilí o zachycení pravdy vnitřní? A odpovídá: do předmětu umění nepatří jen všednost a prostřednost, ty jevy, u kterých je zákonná, logická, formová redukce, typizace nejpohodlnější, ale i jevy vyjímečné a nepravidelné. I ty je třeba podat jako zákonné a typické, i když je to mnohem obtížnější než u prvních. Dále: Šalda rozlišuje pravdu vnější a vnitřní, první připisuje naturalismu, ve jménu druhé pak proti němu protestuje.

Čeho jsme tu svědky? Jistěže především pokusu o jedno z prvních ocenění historické úlohy naturalismu a jistě i reakce na jeho jednostrannost. O naturalismu a realismu se mluví už v minulém čase, jejich metoda je pocítována jako neodpovídající úrovni soudobého poznání. Je nabídnut nový jednotící princip — vnitřní pravda, pravda subjektu —. Antagonismus je tedy znovu vyhrocen, teoretická koncepce není zatím schopna syntézy. Dosahují jí jen jednotlivá díla.

Závěry, které bychom chtěli formulovat, mají několikerý charakter. Především, pokud jde o samotné diskuse a polemiky. Ozřejmilo se, myslím, že byly výrazem hluboké proměny v charakteru české prózy. Z beletrie, schopné vykreslit obraz člověka v patriarchálním světě, vyrůstala próza, usilující zachytit lidský život v době a za okolností, které jej vlastně dehumanizovaly. Složitá, rozporuplná povaha vývoje české prózy v letech osmdesátých a devadesátých našla v nich téměř přesný, vyčerpávající odraz. Pokusili jsme se rozčlenit diskuse do několika etap, shrnout jednotlivé příspěvky, připomenout vedle Schauera a Mrštíka i J. Kuffnera, L. Čecha, T. Novákovou, naznačit vnitřní

diferencovanost české kritiky, její podíl na vyjasnění i nevyjasnění diskutovaných otázek.

Rekapitulace sporů o naturalismus a realismus demonstrovala nám zároveň možnosti a varianty řešení některých otázek zásadních, souvisejících s pojetím naturalismu a realismu vůbec a s možnostmi realismu v české próze zvláště.

Zolův naturalismus znamenal — podle nás — zvláštní, samostatnou vývojovou etapu uvnitř realismu a přinesl řadu pozitivních trvalých prvků do realistické metody. I tam, kde se ukázal být jednostranným, přispěl ke konfrontaci stanovisek.

Vyhrotila se v něm rozpornost realistické metody (kterou chápeme jako historickou kategorii), jak se s ní pracovalo v sedmdesátých letech. Byl schopen zachytit současnost, byla v něm „vůle“ k pravdě (Aragon), ne však pravda celá. Vnitřní protikladnost realismu, promítnutá do rozpornosti naturalistické teorie, byla vlastním podnětem k diskusím a soustředila k sobě argumenty i polemiku. Z ní se rodí také onen pseudorealismus, proti němuž vystoupili Mrštík, Schauer, Masaryk aj. Úhel pohledu na skutečnost, s nímž naturalismus přišel, stal se neplodným, opakoval se až do schematu, byl-li zabsolutněn, pochopen netvořivě, dogmaticky, byl-li izolován od prvků ostatních.

V české kritice i próze existovaly podmínky pro vytvoření a uplatnění realistické metody v čisté podobě. A nejenže existovaly, byly v několika případech opravdu realizovány. Hostinského koncepcí realismu byla např. osvobozena od předsudků i od nepravdivých zobecnění. Kontext, do něhož však u nás diskuse o realismu přicházejí, zesiluje — oproti literaturám jiným — ono vnitřní nebezpečí a dává mu konkrétní podobu: postup, který se navenek vykazuje všemi potřebnými vlastnostmi, který je však neschopen realizovat moment základní, tj. kritické stanovisko k měšťácké společnosti. Česká kritika ve svých nejlepších představitelích podobná díla odmítla a dala jim i charakteristiku — pseudorealismus či falešný realismus. Přesto, z druhé strany životnost tohoto zplanění realismu, tohoto realismu, který se nedovedl distancovat od životního stylu, jež vykresloval, někteří kritikové podpořili a podporovala jej i úroveň a vkus publika.

Diskuse o naturalismu a realismu prakticky neskončily, i dnes v nich pokračujeme. A v nemalé míře i nám jde o to oprostit představu realismu od oněch rysů, které v něm nikdy nebyly, které se mu imputovaly zvenčí, ve chvíli, kdy se jej dotkli lidé netvůrčí, a které učinily z něho dogma. A v tom směru poskytují někdejší diskuse nejen poznatek a argument.

Wintrova próza historického dokumentu

VLADIMÍR FORST

Početní i umělecký růst české historické prózy v druhé polovině 19. století souvisí zcela nepochybně s rozvojem historie jako vědní disciplíny. Je obecně známo, nakolik ovlivnily Dějiny Františka Palackého A. Jiráska. A nebyl to jen Palacký, kdo působil na Jiráska, a nebyl to zase jen Jirásek, koho ovlivňovali naši historici. Všechny tyto skutečnosti by si zasluhovaly podrobně prozkoumat. Vznikla by tak patrně dost rozsáhlá práce o ovlivňování umění vědou, která by se dotkla zřejmě celé naší literatury z konce 19. století a neobešla by se bez filiací i k jiným literaturám. V naší literatuře z konce století máme však jeden, řekněme izolovaný případ, který aspoň trochu vybočuje z obecného schématu věda — umění. Je jím literární tvorba Zikmunda Wintra. Tím nechce být řečeno, že Winter jako historický spisovatel nepodléhal onomu obecnému vlivu historie, Palackého a dalších, v jeho konkrétním případě např. vlivu Tomkově. Avšak u Zikmunda Wintra existuje jedna skutečnost, kterou neuvídíme např. u Jiráska a jiných autorů historických próz. Winter byl vedle beletristy a prozaika i historikem, historikem s určitými vědeckými ambicemi, ne tedy především profesorem dějepisu jako třeba Jirásek, ale v určitých obdobích své tvůrčí činnosti byl mnohem víc historikem než umělcem-beletristou.

Je nepochybné, že tato skutečnost silně ovlivnila Wintrovo literární dílo. Nebyla přirozeně faktorem jediným. Ale možno uvažovat, že byla faktorem nejsilnějším, v němž je patrně uloženo tajemství svéráznosti Wintrových literárních děl, jimiž přispěl k barvitosti české literatury. Proto pro první studii o Wintrovi jsme vybrali tuto problematiku, postihující podstatu jeho literárního umění a jeho přínos obecnému proudu české literatury. A ještě jedna věc vedla k tomuto výběru. Wintrův vztah k historii nebyl bez nebezpečí pro literaturu, pro jeho literární díla, která se nejednou pohybovala na samém srázu faktografie a popisu. Sledovat Wintra na této nebezpečné cestě byla věc možno říci dobrodružná a napínavá. Dobrý konec, kterým se tato cesta končí, dodává zvláštního půvabu a přitažlivosti i literárnímu zpracování.

H. G. Schauer ve své studii *O vzdělání spisovatelů*, zvláště našich říká, že by „vedle vzdělání literárního požadoval u každého spisovatele ještě určité jiné, ať tak dím, odborné vzdělání. Neboť neustálé obírání se literaturou,“ pokračuje Schauer, „uvrhne v přílišný formalismus, pozbavuje smyslu pro realitu skutečného světa a života, jehož literatura přec jen je básnickým zrcadlením“.¹

Zikmund Winter jako by tato Schauerova slova svým způsobem literárního tvoření uváděl ad absurdum. Začal psát v Rakovníku na počátku osmdesátých let (když pomineme některé drobnosti z doby studia). Tehdy byl profesorem dějepisu na rakovnické reálce a se zájmem místního „odborníka v historické vědě“ se začal zabývat rakovnickým městským archívem, jenž nedávno před Wintrovým příchodem do Rakovníka sestavil a tím zachránil místní řemeslník, malíř pokojů František Hovorka.² Winter se pokusil zveřejnit výsledky svého studia. Ne hned, první jeho skutečná práce, kulturně společenský obrázek *Golgota* je až z roku 1880; to byl Winter v Rakovníku již šest let, zato však hned tato prvotina tehdy již čtyřiatřicetiletého autora je jasně vykrystalizována a Winter se bude ve směru, který, je jí vytčen, pohybovat velmi dlouho a z jistého hlediska až do konce své literární dráhy.

Kdybychom chtěli nějak charakterizovat tento první krok Zikmunda Wintera do literatury, pak by bylo nejlepší užít slov samého autora, jimiž po letech, roku 1910, doprovodil první svazek sebraných spisů *Rakovnické obrázky*. Tady v předmluvě Winter říká: „Měl jsem od počátku úmysl jiný než má literatura krásná. Hned při první práci své nazvané *Golgotou*, nešlo mi tolik o líčení nevěry manželské ani o figury a povahy, jak o to, abych ukázal zdlouhavost a nechutnost tehdejšího soudního jednání a tudíž věnováno tomuto úmyslu místo největší. A tak podobně ještě v jiných mých dalších povídkách.“³

Golgotu Winter později přepracoval a my se k ní ještě vrátíme. Jen to můžeme podotknout, že měl při hodnocení této své prvotiny ze *Světozoru* z roku 1880 pravdu a že měl pravdu i v názoru na své další práce. Společensko byrokratické soustrojí dávných minulých let ho stále přitahovalo, především zákony, práva a soudy, už protože právě o nich najdeme v písemných materiálech z minulosti nejvíce informací. A tak jakoby pokračoval v myšlence z níž vznikla *Golgota*, popisuje Winter soudní líčení, většinou dlouho a trapně se vlekoucí, i v dalších svých pracích, v *Bitvě v Hodyni*, v *Jiříku z Kozlan*, *odpovědníku a škůdci zemském* i v *Rakovnickém primátoru* a v *Příšeře*.

O málo později, v roce 1883, se však Winter již poněkud osvobodil od svého prvotního stylu jakéhosi „soudního reportérství“ ze 16. století, a to v *Nezbed-*

¹ H. G. Schauer, *Spisy*, Praha 1917, s. 106.

² Viz sborník *Zikmund Winter a Rakovník*, Rakovník 1937, s. 116 n.

³ Zikmund Winter, *Rakovnické obrázky*, I, Praha 1911, s. 5.

ném bakaláři. V něm poprvé vlastně vytvořil individualizovanou, životnou postavu „nezbedného“ bakaláře Jana Pičky, který se rád a bez míry napil, který i střízlivý, natož pak opilý, byl člověkem hrdým a nerad se nechával ponižovat. A tento člověk žil v době, kdy učitel byl něco jako trochu lepší žebrák, jeho předchůdce v rakovnické škole nechal učitelství proto, že byl bit. Pičkově povaze odpovídá, že v novém rakovnickém působišti si jako spřízněnou duši našel jen skutečného žebráka, stojícího ještě trochu společensky pod ním, dědečka bubeníka, a že celé jeho rakovnické působení skončilo velkolepou kočičinou a útekem z města, útekem, který pokračoval vlastně i dál; Pička utekl i z učitelství, patrně se bohatě oženil, jak to dělali mnozí učitelé jeho doby, a stal se advokátem.

Tedy nejen už obrázek určitého společenského stavu, doby, ale i obraz povahy člověka, jeho charakteru a osudu. Přitom však obraz doby a jejích zřízení nehraje tu úlohu pozadí, je rovnomocný obrazu povahy a příhod hrdiny povídky, dokonce je těžko říci, co bylo pro Wintra důležitější, zda směšně hrdinská povaha Pičkova, nebo obraz ubohého života učitelů v 16. století a útek z učitelství pomocí svatby s bohatou vdovou jako jediný prostředek na polidštění učitelského údělu.

Ať už je tomu jakkoliv, Nezbedným bakalářem byl spisovatelský osud Wintrův rozhodnut. Bude to historie, a to dokonce velmi určitého období 16. století, která se stane předmětem jeho zájmu, a bude to život drobných lidí tehdejších českých měst, tak jak je zachycen v písemných dobových dokumentech, který se stane Wintrovi materiálem, námětem, inspirací, prostě, a to je míněno doslova, vším.

Proč tomu tak bylo, na to je těžko odpovědět jediným proto. Historie znamená pro politicky nesvobodný národ nesmírně mnoho, zejména byla-li ona minulost nesrovnatelně lepší než přítomnost. Určitě tomu tak bylo u nás v osmdesátých letech a dokonce nejen tehdy. Téměř po celé 19. století se u nás, snad s výjimkou šedesátých let, přímo udržoval kult historismu. Dosahoval někdy takových rozměrů, že lidé dále vidící považovali za svou povinnost se proti němu ohradit. Tak H. G. Schauer v roce 1890 píše, „že už známe mnohem líp nežli Dalimil a Veleslavín, jakou naši předkové měli kuchyň, jak se ženili a vdávali a jak hráli v karty“. A Schauer pokračuje a zdá se, že svými slovy myslí přímo i Wintra: „To vše jsou moc zajímavé věci; ale když člověk vezme do ruky kterýkoli časopis, kterékoli číslo jeho, a tam se neustále dovídá toho, co starší Čechové dělali, věru, že se mu musí namanout otázka, zdali mladí Čechové něco dovedou dělat, mimo psát a číst, co dělali staří!“⁴

To, o čem mluvil Schauer, skutečně platilo i pro Wintra v devadesátých letech, nebylo by však správné se domnívat, že Winter neznal nic jiného než historii. Ten totiž na počátku kolísal mezi právy, teologií (kterou začal stu-

⁴ H. G. Schauer, *l. c.*, s. 204 n.

dovat) a filosofií, a pokud jde o českou historii, můžeme připomenout, že ještě v roce 1879 odevzdává jako disertaci práci o řeckých osadách na Černém moři.⁵ Co ho tedy přivedlo k české historii kromě onoho obecného tlaku, o němž jsem mluvíl výše, který však jasně působil na všechny. Byl to snad onen urovnaný a zachráněný městský rakovnický archiv? Nebo tu působila ještě starší spolupráce s profesorem Emlerem? Patrně bude těžko některou složku vyloučit z komplexu vlivů, přitom však u žádné z nich nebudeme moci vyloučit i náhodnost jejího působení.

Je tu však určitě něco, co z hlediska Wintrovy osobnosti nemůžeme počítat za náhodné, a tím je druh jeho tvůrčí fantazie. Jak je vidět už z počátku jeho tvůrčí dráhy, z těch několika prací, které jsme uvedli, Winter je sběratel, sbírá fakta, sestavuje je a řadí. Nevymýšlí si, není z těch autorů, kterým stačí několik základních dat a snad jmen, aby vytvořili celý složitý svět nejrůznějších vztahů, myšlenek a událostí, jak tomu bylo u romantizujících autorů nejrůznějších zaměření, např. u nás u Máchy, Sabiny, Chocholouška i Třebízského, přičemž tento typ tvůrčí fantazie není omezen jen na romantiky, patří k němu, i když v trochu jiné míře, i Jirásek.

Již bylo řečeno, že zcela jiné to bylo u Wintra. Je z těch autorů, kterým několik hubených dat nestačí, kteří potřebují víc, mnohem víc. Potřebují nejen dokonale proniknout dobu, kterou chtějí zobrazit, ale musí v ní najít i postavy, které svým životním během, svými osudy odpovídají i jejich přáním, tužbám a zájmům, postavy, které jsou zhruba hotové, které je však třeba vynést ze zapomenutí a dotvořit je, aby byly srozumitelné i době autorů. Nejde tu o horší nebo lepší fantazii. Šalda uznale připomíná německého estetika tvrdícího, že „finden“ je více než „erfinden“, jde tu o jinou fantazii. Winter se tímto druhem své tvůrčí fantazie poněkud podobá své vrstevnici Tereze Novákové, především pokud jde o pěti jejích velkých románů, jejichž hrdinové jsou také velmi důsledně „nalezení“. Podobnost mezi Wintrem a Novákovou z tohoto hlediska chápaná je rozhodně větší než mezi Wintrem a Jiráskem.

Je přirozené, že pro tento druh tvůrčí fantazie byl uspořádaný rakovnický archiv něčím se přímo nabízejícím k využití. Winter to také udělal.

Jestliže poměrně rychle postoupil jako beletrista od Golgoty k Nezbednému bakaláři, pak stejně poměrně rychle postoupil i jako historik, a to opět od Golgoty, která je u Wintra počátkem literatury i historie, ke Kulturnímu obrazu českých měst. To v praxi způsobuje stále se zvyšující napětí mezi beletrií a historií, jímž jsou vzájemně ovlivněny oba směry Wintrovy tvorby. Pro Wintra jako beletristu to však současně znamenalo, že jeho literární dílo žilo jaksi na okraji, nepovšimnuto literární kritikou. Zejména pro mladou literární generaci devadesátých let v době nástupu Winter jakoby nebyl. Důvodem toho zřejmě bylo, že jeho práce do vlastní umělecké literatury ani nepočítali.

⁵ Srov. J. V. Š i m á k, *Zikmund Winter*, čas. Společ. přátel starožitností 1912, s. 89.

Velmi přátelský J. S. Machar napsal po letech o této věci: „Vyšel (Winter) z drobných beznáročných mozaik historických, zdálo se nám tehdy, že bude nějakým Zíbrtem II.“⁶ To je velmi nízké hodnocení, při kterém Winter svými pracemi by mohl například těžko vyhovět Šaldovým dobovým požadavkům na historický román (platí ovšem pro historickou prózu vůbec): „Historický román, pokud jest umělecký, je bez programu, je nutně již svou psychologickou genezí zcela individuální a parcielní. Nemá pedagogického poslání v lidu, který mu nemůže rozumět. Čte, chápe, chutná jej jen řídká elita smutných a hořkých refrakterů. Stojí mimo širokou obec čtenářů jako jeho autor mimo svůj stát, společnost a dobu.“⁷

Šaldovy požadavky na historický román jsou vyhlášeny na základě děl Flaubertových a Tolstého, s nimi se ovšem Wintrovy skromné začátky nemohly srovnávat. Současně se však Winter odlišoval i od těch autorů osmdesátých a devadesátých let, na jejichž adresu Šalda své požadavky psal, a to ne k svému neprospěchu. Česká próza osmdesátých let se mohla dílům obou jmenovaných světových autorů rovnat ještě méně než Wintrovy začátky. Její podstatnou částí byla do značné míry konvenčně romantická novela, povídka i román, krasoduchý fejeton. Svědek těchto let H. G. Schauer napsal o tom roku 1888 v článku Čeho je nám třeba: „Vyrábí se mnoho, jeden předčí druhého, časopisy beletristické i politické se zaplavují a vydává se sbírka za sbírkou. Že tím solidnost výroby celkem trpí, je na bíledni; vždyť nesejde než na lesklém povrchu, na duchaplném dialogu, na lechtajících a bodajících pointách, a tu a tam také na ‚probuzení‘ a zesilování vlasteneckého ducha. Chcete doklady? Prosím, fejtony, maloměstske novely, kde v kávových společnostech hezké a různé doktorky, vážné apatykářky, majitelky vdavek hodných dcerek strojí nástrahy záhadným ‚zajímavým‘ mladým, nově příšlým doktorům či auskultantům, novelky, sestavené z mozaiky vystřižených lokálek venkovských listů, návěští, palmanérních aktů, referátů, inženýrských projektů atd...“⁸

Jestliže Winter na začátku své tvůrčí činnosti k tomuto obecnému směru literatury nepřilnul, bylo to vlastně jeho štěstí, jaké neměla např. Teréza Nováková. Ta právě v osmdesátých letech podobnou konvenční literaturu psala, což ovšem bylo do jisté míry pro ni nutností; pražská měšťanská dcera znala tehdy jen málo život současného města a vůbec ne život venkova, historii velmi povšechně, a tak jako námět prvních prací zůstaly — pražské plesy. Přerod a proměna Terézy Novákové byla proto v pozdějších letech obrovská a také velmi bolestná, jaká u Wintra nikdy nebyla. Ani nemohla býti. To, k čemu T. Nováková v užívání životního materiálu pracně došla, s tím vlastně Zikmund Winter prakticky již začínal.

Romantická konvence, na kterou narážel v uvedeném citátu H. G.

⁶ J. S. Machar, *V poledne*, Praha 1928, s. 193.

⁷ F. X. Šalda, *Kritické stati* 1, Praha 1949, s. 61 n.

⁸ H. G. Schauer, *Spisy I. c.*, s. 65.

Schauer, tedy Wintrovi zvlášť nehrozila. Ta však nebyla jediným neduhem tehdejší české literatury, mnozí rozvíjejícího se realismu. Byla nebezpečím zvenku bylo však ještě jiné, vystupující z nitra realistických prací. Autoři si nevymýšleli, věděli opravdu mnoho o věci, o které psali, a přece výsledky nebyly zvláštní. Vilém Mrštík ještě v době, kdy nebylo příliš taktické mluvit o realismu (rok před uváděným článkem Schauerovým), dobře předpověděl, co se stane, až realismus zcela ovládne pole: „Nebude dlouho trvat a ‚naturalisté‘ hlásiti se budou sami a rázně, kategoricky budou žádati legitimaci nové společnosti, nastrčí si kokardu, na prsa stužku a ‚já jsem taky naturalista‘, uhodí se do prsou. Zmatek bude nad zmatek — a výhra nikde.“ A o výsledku tohoto zmatku mluví pak Mrštík konkrétněji: „Nebezpečí, které hroziti může literatuře, dá se předpověděti: tak místo realismu a naturalismu nadejítí může pseudorealismus, pseudonaturalismus, místo zdravého směru falešný, ničemný směr.“ A konečně nejjasněji Mrštík mluví tam, kde odsuzuje „snahu po onom bezplodném a nesnesitelném naturalismu a protokolismu, který ukládá v osnovu díla ne rozvinutím známé nějaké ideje v obrazech, vzatých ze života, ale malicherné a právě touto malicherností nudné popisování vnějších, nahodilých a nezobecněných známek a charakterů obecného života“.⁹

Tento sklon k popisování, protokolování, o kterém mluví a který předvídá Mrštík, byl pro prózu v devadesátých letech nebezpečnější než co jiného. Patrně i než ona romantická konvence, neboť se bezplatně „vezl“ s rozvíjejícím se realismem. Podporovalo ho i to, jak byl realismus tehdy chápán. Zasahoval i nadané a uznání spisovatele. Významná jsou v tom směru Šaldova slova o Raisových Zapadlých vlastencích z roku 1895: „Dnes je nám známo, jak realismus vplazí se do umění vždycky a všude nejprve genrem, jak zachycuje se nejprve na pravdě vnějšku, detailu figurovém, v pouhém ryzím výpočtu popisném. Nitro osob zůstává tu nejprve neodkryto, nepoznáno. Vnější pravda předchází vnitřní. Holé konstatování pozorovatelské je lehké a snadné řemeslo.“¹⁰

Winter musel mít celým svým zaměřením velmi blízko k tomuto nebezpečnému sklonu, kritizovanému Šaldou i Mrštíkem. Přispívala k tomu už polarita mezi literátem a historikem. Je ovšem pravda, že podobnou polaritu můžeme pozorovat i u Jiráska. Ale abychom byli přesní, Jirásek byl literát a historik, u Wintra je tomu vlastně naopak, u Jiráska nikdy literát tolik netrpěl pod útlakem historika, jako tomu bylo u Wintra. Když se Winter roku 1884 přestěhoval do Prahy, začínal u něho mít i historik kvantitativně vrch nad literátem: v devadesátých letech Winter vydal několik obsáhlých historických prací a jen několik málo drobných povídek.

●všem, Wintrovy historické studie nelze vidět jen prostě jednoznačně jako

⁹ Všechny citáty jsou z knihy Viléma Mrštíka *Moje sny I*, Praha 1902, s. 177 n, studie *O falešném realismu*.

¹⁰ F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, Praha 1950, s. 228.

živel oslabující jeho prózu. Nelze je totiž oddělovat příliš ostrou hranicí od beletrie, už proto, že není z jistého hlediska jen jedna historie, že jsou možné různé přístupy, které mohou buď literatuře pomáhat, nebo jí také vadit.

Není úkolem této studie hodnotiti v úplnosti Wintrovo historické dílo. Pro naše účely, k jeho poznání nám stačí si všimnout polemik, které Winter koncem století kolem svých historických prací měl.

Jeho odpůrci byli především mladší příslušníci tzv. Gollovy historické školy. Jejich soudy Winter těžko nesl jak ve svém soukromí, tak i na veřejnosti, kde na nepříznivé kritiky reagoval.¹¹ Tak odpověděl v roce 1901 Tomáši Kalinovi, který otiskl kritiku Wintrových knih *Děje vysokých škol pražských* a *O životě na vysokých školách pražských* knihy dvojce. Kalina ohleduplně vytýká Wintrovi ovšem věc velmi závažnou, totiž že jeho práce jsou především materiálové bez vědecké metody. Winter na Kalinovu kritiku podrážděně odpověděl. Pro literaturu má význam to místo, kde Winter mluví o své tvůrčí metodě:

„Je to metoda deskriptivní, jediné možná při té spouště kulturních drobtů. Však se později někdo najde, kdo na mých základech bude hledati tendence evoluční, principy sociální, psychologické a jiné velké věci metod dějepisných. Já se držím zatím Maxa Lehmana, že historie není — zvláště ne v těch výškách — exaktní věda, a proto ponechávám široké soudy, vysoké rozhledy a vysoká stanoviska jiným. Má práce je mikroskopická. Shromáždil jsem ovšem materiál, ale učinil jsem nadto i v každé části svých děl víc; kdo nemá oči slepé fixní ideou, vidí, že ten materiál je sestaven v obrazy ladné, jasné a celistvé, plastické a mluvící. Každý fakt, každý kamének k mozaice, jakž mou práci zovou, byl do obrazu vložen s úvahou, úmyslem, s mírou, s tendencí. Uvažoval jsem při každém, zesílí-li světlo nebo stín, pomůže-li plastice, perspektivě a je-li ten onen fakt ve spleti života pojednávaného či není. V tom je moje dějepisné umění a to jde dál nežli za první stadium historického díla.“¹²

V tomto Wintrově prohlášení je smíšeno několik různých aspektů, které jeho próze prospívaly i škodily. Příznačné je jeho prohlášení o tom, že svůj materiál sestavuje v „obrazy ladné, jasné, celistvé, plastické a mluvící“, což je jasné přiznání k přenášení zásad literární práce do historie. Že k něčemu podobnému u Wintra skutečně dochází, že tedy u něho nejen historie ovlivňuje literaturu, ale i literatura historii, všiml si už deset let předtím W. W. Tomek v posudku *Kulturního obrazu českých měst*, v němž píše: „Může se říci, že sloh je více beletristický, ano dílem i humoristickým než dějepisným. Nevadí to však věci v té míře, aby uznáno nebylo, že jest to dílo velice zasloužilé jakožto jeden z nejcennějších dosavadních příspěvků ke kulturnímu dějepisní naší vlasti.“¹³

¹¹ Srov. J. S. M a c h a r, *l. c.*, s. 211 n.

¹² ČČM, 1901, s. 555.

¹³ Viz posudek W. W. T o m k a v úvodu ke knize Z. W i n t r a *Kulturní obraz českých měst I*, Praha 1890, s. VIII.

Prolínání historie literaturou bylo jistě Wintrovu literárnímu vývoji prospěšné, avšak ne vše ve Wintrově obraně působí tímto směrem. Winter se hlásí k deskriptivní metodě a uvažuje o tom, že „se později někdo najde, kdo na mých (Wintrových) základech bude hledati tendence evoluční...“ Toto otevřené přiznání hodnotí pak ve velmi objektivním článku při příležitosti Wintrova úmrtí Kamil Krofta v tom smyslu, že „Wintrovi chyběl skoro úplně smysl pro historický vývoj“.¹⁴

S touto charakteristikou se shoduje F. X. Šalda, když (rovněž v nekrologu) tvrdí, že Winter nehledal vývoj.¹⁵ Toto podivné zaměření, vlastní Wintrovi archiváři a objeviteli archívního materiálu, ale do jisté míry vlastní literatuře osmdesátých let vůbec, způsobovalo někdy i optický klam, jako by si Winter nevšiml vnitřního života, to říká např. Šalda i Nejedlý. Neprávem, za důkladným Wintrovým popisem povrchů věcí se skrývá něco víc, co není jen holé konstatování, jen popis. Ovšem, tak jako prve zmíněná touha po „ladných obrazech“ v historických pracích napomáhala literatuře, nevyvojevost podání života ji brzdila. S ní související mozaikovitost vedla Šaldu dokonce k myšlence, že povídková forma prvních Wintrových prací rakovnického období je jen záminkou k sdělení archívního materiálu. Tato situace skrývá v sobě prvky kurióznosti: to, co podmiňovalo Wintrovu uměleckou tvorbu, ji současně oslabovalo a dokonce i ohrožovalo. Konkrétní východisko, cesta k umění, byla za všech těchto okolností v poznání hranic vlastních uměleckých možností, v poznání, které znamenalo osvobození Wintrova uměleckého talentu.

P ř e m á h á n í t í h y m a t e r i á l u

Toto osvobození Wintrovu umělecké osobnosti, uvědomění si vlastních možností a respektování jich i jejich hranic přišlo, ale v plné míře se projevilo až na počátku 20. století a trvalo necelé závěrečné desetiletí Wintrova života; jeho poslední práce spíš již nesou znaky únavy než vnitřní jistoty. Že se v těchto posledních deseti letech života s Wintrem něco dělo, poznali už všichni významnější kritici jeho díla, jak Šalda, tak i Nejedlý, Theer, A. Novák, Machar i Jirásek, kteří všichni po roce 1900 o Wintrovi promluvili a svorně vyzvedli Krátký jeho svět, Rozinu sebrance, Vojačku a Panečnici jako velká umělecká díla; sporný mezi nimi zůstal jen Mistr Kampanus a Peklo.

Co se tedy proměnilo mezi začátkem a tímto závěrem Wintrovu tvorby? Najít odpověď na tuto otázku nám výborně napomohl Winter sám. Už jsme se zmínili o tom, že v posledních letech života, v roce 1910, přepracoval svou literární i historickou prvotinu Golgotu v práci výlučně literární, kterou otiskl pod změněným názvem Pozdě ve Zlaté Praze (v Rakovnických obráz-

¹⁴ K. K r o f t a, Český časopis historický, 1912, s. 378.

¹⁵ F. X. Š a l d a, *l. c.*, 9, Praha 1954, s. 59 n.

cích se však povídka objevuje opět pod původním názvem *Golgota*). *Golgota* ani po přepracování nepatří k vrcholným *Wintrovým* pracím, je nedotažena, poznamenána autorovou životní únavou. Proto však, že jde o dvojí verzi jedné práce, dává přímo školský příklad proměn, jimiž její autor během své literární činnosti prošel.

Golgota je v podstatě tragický obrázek nedovolené lásky ženatého muže a ženy-vdovy. Když se objeví následky této lásky, žena se zbaví dítěte, ale sama přitom umírá. Milenec je odhalen a jen tak tak ujde spravedlnosti 16. století.

O tom, co měla tato práce znamenat, jsme nechali mluvit již samého *Wintra* — měl to být obraz trapnosti soudního řízení v 16. století. Při přepracování *Winter* v nejobecnějších rysech zachoval půdorys práce, zachoval začátek a konec, jež změnil jen stylisticky. Uvnitř povídky však provedl dost značné změny. Podstatně zkrátil druhou polovinu práce, jež obsahovala soudní řízení, a rozšířil, opět dost podstatně, první část příběhu, kam vložil charakteristiky obou hlavních postav *Mikuláše* a *Anny* a vedle toho připojil i stručnou informaci o jejich životních partnerech, která psychologicky vysvětluje vznik nezákonné lásky — *Mikuláš* se oženil se starou ženou pro peníze, *Anin* muž se upil. Zdramatizoval a zhoršil osud obou milenců, *Mikulášova* žena, o které není v prvním znění ani zmínka, během příběhu umírá, avšak tehdy, když dítě obou milenců leží již mrtvé v truhle a *Anna* sama je již neodvratně na odchodu z tohoto světa, když je už pozdě.

Závažné proměny prodělala postava *Mikulášova*. V původním znění z roku 1880 se *Mikuláš* velmi obratně brání, nezachrání sice majetek, ale zachrání aspoň život, který už visel na vlásku. V době, kdy byl uvězněn, četl velmi usilovně právnícké spisy a tím si pomohl, to je sice možné, ale dost nepravděpodobné. V novém znění přidal *Winter* nové postavy, bakaláře, který se ze soka stane *Mikulášovým* přítelem a jenž mu také přivede advokáta, obhájce, který vymýšlí způsob obrany. Zdálo by se, že věc je zcela jednoduchá, *Winter* přikomponoval při přepracování pro zvýšení pravděpodobnosti nové postavy. Potíž je však s tím, že advokátova postava zřejmě byla v materiálu, ze kterého *Winter* vycházel. V roce 1888 napsal totiž *Winter* do *Zlaté Prahy* studii *O staročeském manželství*, ve kterém se zmiňuje také o životních příbězích postav z *Golgoty*.¹⁶ A ten advokát tam je. Posunuje tedy *Winter* svůj materiál na různé strany, nejprve k dokumentu o působení právního řádu, přičemž omezuje počet postav na nejmenší míru, které teprve při pozdějším přepracování vrací na původní místo a prohlubuje je.

Podstatně se mění i *Mikulášova* povaha. V původním znění o ní vlastně nic nevíme, víme jen to, že byl učenlivý, odvážný a obratný v boji o život. V poznámce ve studii *O staročeském manželství* se najednou o *Mikulášovi* dovíme,

¹⁶ Viz též *Zikmund Winter, Z rodiny a domácnosti staročeské*, Praha 1911, s. 136.

že byl velmi nepěkný surovec. Ve zpracování z roku 1910 tento rys Mikulášovy povahy není. Mikuláš spíš než surový je bázlivý, když nechává ženě nést celou váhu společného provinění (i když je nutno připustit, že ani statečností nemohl nic spravit), spíš než zlý je smutný, je člověk chycený do sítě milostných tužeb.

Co se tedy vlastně změnilo? Ustoupilo pozadí, spleť právních a společenských vztahů a vystoupil člověk. Nejen mechanicky, ale vystoupil a oddělil se i vnitřně. Poprvé, v roce 1880, byl člověk v tak pevném kontextu společenských vztahů, že ani příliš nezáleželo na jeho osobním individuálním charakteru. Když Winter podruhé zpracovával svůj příběh, jeho člověk se sice osamostatnil a ukázal svou tvář i charakter, ale současně také zůstal sám. Už není členem sice podivného, ale přece pevného a neměnného kolektivu, spjatého neotřesitelnými pouty. Mikuláš i Anna jsou sami, sami bojují i podléhají.

To jsou ovšem změny dost značné. Jistě je způsobovalo Wintrovo lidské vyzrávání, ale vedle toho i něco obecného, společenského, co není zvláštní tajností, uvědomíme-li si, že právě asi uprostřed Wintrovy umělecké dráhy leží pohnuté události devadesátých let, vystoupení mladé umělecké generace, a to s naléhavostí do té doby neznámou, takže se mluvívало o literární revoluci. „Generace, která jí prováděla,“ jak říká Julius Fučík, „první pocítila nespravedlnost světského řádu jako něco, co se jí přímo dotýká. Nechtěla a ani již nemohla být jen oddaným advokátem ponižovaných a utlačovaných, jako byl před ní například Svatopluk Čech; cítila, že sama patří k těm poníženým a potlačovaným, a odtud rostl její kritický — a víc: bojovný poměr k společnosti, která lidi ponižovala a utlačovala.“¹⁷

Před bojovností nástupu této generace neobstály ani hodnoty, o kterých se sice čas od času pochybovalo už v minulých letech, jež však přece stále budily dojem neměnnosti a nezvratitelnosti, jako byly myšlenka národní jednoty, služby národu, věci, které byly považované téměř za posvátné. Generace devadesátých let zde se svou otevřeností vyslovila to, co se již chvělo ve vzduchu, ale co se tak těžce říkalo, totiž, že tu nejde již o hodnoty, ale o iluze a dokonce pahodnoty, vytvářené ať již v dobrém či špatném úmyslu, které však ve skutečnosti platily stejně málo jako ostatní etické hodnoty z morálního kodexu buržoazie. V takto získaném prostoru obrátili mladí básníci a kritici v devadesátých letech svou pozornost od otázky národního kolektivu k otázce kolektivu sociálního a (— a to ještě ve větší míře —) k otázce člověka jako jedince, individuality.

Otázka individualizace člověka nebyla ovšem vynálezem umělecké generace devadesátých let, souvisela s celkovým společenským, ideovým a ekonomickým vývojem buržoazní společnosti, ve světové literatuře nebyla již ani zvlášť nová, u nás se však mohla skutečně rozvinout až po velmi radikálním otřesení

¹⁷ J. F u č í k, *Milujeme svůj národ*, Praha 1949, s. 144.

iluzí o existenci národního celku. Význam generace devadesátých let v otázce individualizace člověka není tedy v nějakém jejich objevu, ale v důslednosti jejich vystoupení, po kterém již nebylo možno se myšlenkově vrátit zpět.

Starší generace, do které patřil i Winter, nepřijala zvláště kladně to, co přinesli mladí autoři v devadesátých letech. Je dobře známá polemika, literární revoluce, kolem Macharova článku o Hálkovi, která usmířila Vrchlického a jeho přátele i s Krásnohorskou. Teréza Nováková si ve Vlastním životopisu z roku 1893 poznamenala:

„Roku 1890, jsouc atakována ze strany anonyrné, mně však známé, hlavně pro Maloměstský román a knihu o Světlé, chtěla jsem odhoditi pero.“¹⁸ Ty útoky ze strany „anonyrné“ byly kritiky z Literárních listů a Času a také Hlídky literární), tedy časopisů, které již kolem roku 1890 předjírnaly vystoupení Šaldovo, Macharovo a dalších jejich vrstevníků. Jirásek ještě po letech polemizoval s mladými v celé hře, v Samotě. Zikmund Winter kromě několika drobností s mladou generací nepolemizoval. Ty výjimky jsou zlomyslná invektiva proti Jiřímu Karáskovi a drobná polemika s Arne Novákem. V roce 1909 však v Pamětech ze života dvou přátel, zasvěcených památce kamaráda Stupeckého, připomíná Winter, že Stupecký, na konci života vynikající právník, děkan právnické fakulty, „se bál o budoucnost národa, kterýž strach není dokonce tak jalový, jak se mnohým mezi námi zdá.“¹⁹ Tolik Winter veřejně.

V soukromí Winter projevoval nespokojenost s mladými důrazněji. V korespondenci Macharovi a Jiráskovi je řada poznámek o Šaldovi, Vodákovi, Arne Novákovi. Charakteristická je pasáž z Wintrova dopisu Jiráskovi ze dne 14. 9. 1911: „Článek potom Šaldův v Národních listech o Vás a pro Vás byl kupodivu takový, že bych byl moc spokojen, kdyby ten bláznivý estét psal o mně tak. Tu Vám největší dravec a literární fouňa složil věnec k nohám a, jak se zdá, upřímně.“²⁰

To vše byla přímá reakce na proměny, které provedla devadesátá léta. Byla ovšem ještě jiná, nepřímá reakce, která se projevila právě u nejnadanějších autorů starší generace. Byla to snaha, snad někdy i podvědomá, nějakým způsobem se vyrovnat s novými problémy, o nichž tak veřejně promluvila devadesátá léta. Tu můžeme pozorovat u všech těch autorů, které jsme výše uvedli jako nesouhlasící.

Teréza Nováková opatřila Maloměstský román z roku 1890 úvodem, v němž cituje slova Karoliny Světlé o potřebě zednické lžíce a štětky, zacelující štěrbinu ve zdech národní budovy, a horlivě se k těmto slovům hlásí. Je to tedy

¹⁸ T. Nováková, *Roztroušené kapitoly*, Praha 1961, s. 18.

¹⁹ Z. Winter, *Paměti ze života dvou přátel*, Zvon, 1909, s. 150.

²⁰ Sborník Národního muzea, roč. 1960 č. 3-4, s. 86. Jde o Šaldův článek O popularnosti, aristokratismu a jiných věcech pekelných, otištěný v Národních listech 22. 8. 1911. Viz též F. X. Šalda, *l. c.* 8, Praha 1956, s. 204 n.

zcela jednoznačné vyhlášení národně výchovného programu a významu literatury, což přirozeně souvisí s myšlenkou národní jednoty, a obsah Maloměstského románu — jakýsi trest za preferování touhy po osobním štěstí před národními ideály — je s vyhlášeními z předmluvy zcela v souladu. Přenesme se nyní do doby asi o dvacet let pozdější, kdy literární spory devadesátých let v podstatě uhasly; tehdy napsala Nováková svůj poslední román — Drašara. Hrdina tohoto románu Drašar Michl hyne v příběhu ještě hůř než hrdinka Maloměstského románu. A není to proto, že by jakýmkoliv způsobem zradil národní zájmy, naopak, Drašar udělal pro národní věc mnohem víc než ti, kteří ho odsuzovali. Hyne proto, že svět, ve kterém žije, nedává člověku svobodně, rovně a lidsky žít. To je ovšem velmi hluboká proměna (vybrali jsme však záměrně nejvzdálenější případy, bylo by ovšem možno najít i řadu jiných, i když rozpětí mezi nimi by bylo menší), kterou si bez působení myšlenek velmi důrazně vyřčených generací devadesátých let těžko můžeme představit.

Méně nápadné, nejen méně efektní, ale i méně důsledné, přesto ale zcela určité je i ovlivnění Jiráskova novými skutečnostmi pojmenovanými a především signalizovanými generací devadesátých let. To bylo způsobeno už tím, že Jirásek byl již hotový a vyzrálý umělec, což není například možno říci o Tereze Novákové, jejíž tvorba se od počátku devadesátých let natolik proměnila, že návraty nebyly možné, a proto se o ní pochvalně vyjadřovali příslušníci různých vln generace devadesátých let, ať už to byl Šalda, Theer nebo i jiní. U Jiráskova, jak už jsme řekli, k takovému obratu už nemohlo dojít, proto ovlivnění se mohlo u něho projevit jen vnitřními rozpory. Jirásek například v prvním desetiletí našeho století napsal Samotu, kterou jako nedomyšlený útok na mladou generaci správně odsoudil F. X. Šalda.²¹ Přibližně v těchže letech psal Jirásek i Bratrstvo. A právě jeho 3. díl, Žebráci, stojí za pozornost. V této knize se totiž na velmi obsáhlé ploše rozvíjí podivuhodný příběh lásky bratrského hejtmána Talafuse a jeho maďarské milenkyně Márie.

Talafús a Mária je docela jiná milostná dvojice než ony, které naplňovaly starší Jiráskovy práce do té míry, že si nad nimi J. S. Machar v oslavném článku k Jiráskovým padesátinám povzdechl, že „jest sen mého (Macharova) života, čísti jednu román bez milujícího se párku“.²² Tato dvojice se také miluje, ale jaksí divně, krutě, až do zničení morálního a fyzického. Je pravda, že u Jiráskova už před Talafusem a Máriou byly nešťastné lásky, někdy končící i smrtí — tak je tomu v Zemance, Na Hrázi, sem patří i osud Zdeny a Bydlinkého z Proti všem. A přece v milostném osudu Talafuse a Márie je něco jiného, jejich milostný cit je v rozporu s jejich povinností národní, svou láskou nepomáhají národní věci, ale podrývají ji, a když bojují za svůj národní kolektiv, zabíjejí svou lásku. A tento rozpor je neřešitelný, protože na jejich lásce v podstatě není nic nečistého, špinavého a odsouzeníhodného. Naopak, stává

²¹ Srovnej F. X. Šalda, *l. c.* 7, Praha 1955, s. 155 n.

²² J. S. Machar, *l. c.*, s. 161.

se z ní postupně velký cit, hodný úcty a vážnosti. Máriin dramatický únos, krutý svou zdlouhavostí, její umírání a smrt, hledání Talafusovo, jeho shledání s Máriou, to vše dává současně obraz logické důslednosti i nelidské zvrácenosti, zabraňující opět člověku lidsky žít.

Zdeněk Nejedlý, značně osamostatňující Jiráska v dobovém literárním kontextu, viděl v těchto skutečnostech, o nichž jsme výše mluvili, doklady poklesu morálky v bratrských vojscích, tedy změnu v objektu.²³ Tento názor má jistě své oprávnění, je však otázka, říká-li vše. Nešlo tu totiž také o proměnu subjektu, i když třeba jen dočasnou, o vliv myšlenkových a literárních proudů, působících na autora od devadesátých let? Není rozdíl také v tom, že třeba vztah Márie a Talafuse je mnohem bližší myšlení moderního člověka než třeba vztah Bydlinského a Zdeny? Tuto otázku nelze přece jednoznačně odmítnout.

Proudy, o nichž se domníváme, že svým způsobem ovlivňovaly Novákovou a dokonce i Jiráska, ovlivňovaly podle našeho soudu i Zikmunda Wintra. Umělecké a myšlenkové změny, ke kterým u Wintra došlo, jsme již charakterizovali na srovnání dvojího znění Golgoty, ovšem s vědomím, že tento příklad plně nevyhovuje pro uměleckou slabost i druhého znění povídky; bude proto potřeba se k některým věcem vrátit znovu. Nyní však chceme připomenout, že proměna, ke které u Wintra došlo, měla zcela jiný charakter než proměna u obou autorů dříve jmenovaných. Myšlenky uvolněné devadesátými léty nepřinesly ve Wintrově tvorbě ani zcela jinou kvalitu, dotýkající se námětu, obsahu i životního názoru, jako tomu bylo u Novákové, ani nepřinesly náznaky rozkolísanosti do vyhraněného díla, jako se to snažíme vidět u Jiráska.

P ř í t o m n é v m i n u l é m

U Wintra se naprosto nezměnil námět, a přirozeně tím méně i materiál, ze kterého byl čerpán, výběr postav a dobové zařazení. Jediným materiálem, ze kterého Winter vychází, zůstává historický dokument. Mimo tento historický dokument Winter nikdy nevykročil, jak už to bylo konečně řečeno zpočátku. J. S. Machar správně o tom napsal: „Bez jeho vědeckých mozaik není umění jeho myslitelné, jemu jsou ony podkladem, měřítkem a kontrolou.“²⁴ Winter nadto ještě nikdy tak stroze neodděluje od sebe třeba vysloveně kulturně historické obrázky a vrcholné prozaické práce, jak to děláme nyní my a jak to naznačovali i Wintroví současníci. Když v roce 1904 vydal *Povídky historické*, zahrnul do nich osm drobnějších prací, mezi nimi čistě kulturně historický *Nekulturní list z historie* a na druhé straně *Vojačku*, skutečnou literární práci dokonce vrcholnou, protože v ní, jak pěkně říká Zdeněk Nejedlý, „o mladou

²³ Srov. Zdeněk Nejedlý, *Alois Jirásek*, Praha 1949, s. 156.

²⁴ J. S. Machar, *l. c.* s. 194.

Hoffovu ženu jde, již necitelný muž prodal starému drábovi; o tu jde, ne o Rudolfa ani o Tillyho“. A Zdeněk Nejedlý také vtipně řadí práce Povídek historických tak, aby vynikl postupný přechod od kulturní historie k umělecké próze.²⁵ Jistěže ke slévání kulturní historie a umělecké prózy přispívalo to, že jednotlivé náměty přecházely z historických prací do beletrie. Tak například historie zabití kantora Jana Pistoria se objeví nejprve v Kulturní historii českých měst jako příklad tzv. svědectví mrtvého, dál v článku Učitelé městských škol v 16. věku, otištěném ve Zlaté Praze, a posléze se tato historie stala námětem povídky Krátký jeho svět.²⁶

Nezměnila se ani doba, o které Winter píše. Krátký jeho svět, Vojačka, Rozina sebranec, Panečnice, Mistr Kampanus se svou bitvou na Bílé hoře a popravou na Staroměstském náměstí, to vše je již podle velmi zběžného pohledu 16. nebo začátek 17. století. Ale právě jen při zběžném pohledu. Na jednom místě v Pamětech ze života dvou přátel říká Winter tato zajímavá slova: „Život měšťanský (v Rakovníku) mne také velmi zajímal, všechno bylo mně, rodilému Pražákovi, novo a zajímavé; postřehl jsem brzy, že ti lidé žijí stejně tak jako jejich předkové před třemi sty lety. A s těmi předky jejich jsem se seznámil důkladně.“²⁷ Tato Wintrova slova o jisté podobnosti, pokud nechceme užít termínu totožnost, rozvádí do jisté míry Ot. Theer, když říká o Wintrově člověku 16. století, že je to člověk smyslný, požívačný a ničemu nevěřící skeptik. Že je to měšťák, buržoa, sobecky žijící jen pro své chťiče, neznající vlastenectví, šovinismus, politické přesvědčení. Je zcela nepochybné, že Theer tímto způsobem srovnává člověka 16. století se svým současníkem právě v temných stránkách povah. A je stejně nepochybné, že až na některá přílišná zobecňování se Theer valně nemýlí. Ale mýlí se dále, když soudí, že Wintrovův člověk byl na rozdíl od současného měšťáka schopen šílené erotické vášně. Tady se projevuje jakási Theerova víra ve vlastní výjimečnost. Ta ho vedla také k oněm dost známým, efektním, ale nepřesným slovům o Zikmundu Wintrově: „Věděl bych rád, co se děje v jeho nitru, když bloudí někdy Prahou. Žije při takových procházkách vůbec v naší době? Vidí kolem sebe elektrické světlo, osvětlené výklady, železné mosty? Kdo ví? Snad mu to vše mizí z očí, příliš navyklých na Prahu jinou, tu, jejíž život je úryvkovitě zaznamenán v archivech, starých dnes 4-5 staletí, v těch trouchnivějších papírech, z nichž dávné tragédie a komedie vyčarovati si určitel za cíl svého života.“²⁸

Theer v této úvaze buď odporuje sám sobě, nebo připouští naprostou a geniální náhodnost, když srovnává Wintrověho člověka 16. století, vytvořeného prý bez znalosti současného člověka, a soudobého měšťáka. Theerovu myšlenku

²⁵ Zdeněk Nejedlý, *O literatuře*, Praha 1953, s. 496.

²⁶ Srov. Z. Winter, *Kulturní obraz českých měst II*, Praha 1892, s. 743, Z. Winter, *Ze školy a z kostela*, Praha 1921, s. 266.

²⁷ Z. Winter, *Paměti ze života dvou přátel*, Zvon, 1909, s. 122.

²⁸ Otakar Theer, *Zikmund Winter*, ČČM, 1904, s. 25.

později vyvrací Čeněk Zíbrt,²⁹ ale není ani třeba volat ho za svědka, když tuto úlohu mohou velmi přesvědčivě splnit samy postavy Wintrových povídek. Protože nejen onen smyslný, požívačný měšťák, lhostejný a bez vlastenectví, je příbuzný Theerova měšťáka, ale i Wintrův všeobětující vášnivý hrdina je dokonce totožný s moderním člověkem. Pasívní hrdina povídky Krátký jeho svět, „boží člověk“ kantor Jan i Hoffova žena z Vojačky mají převážnou většinu rysů moderních lidí rozdrčených světem, který nechápou. Pevně převážnou většinu rysů moderního člověka má i Rozina, v níž byla jednou provždy ubita schopnost lásky a v níž se tato schopnost neprobudí ani vůči vlastnímu dítěti, i když nad ním pláče a nařiká. Rozina není jen ženou 16. století, i když víme, že relativně bylo tehdy postavení ženy lepší než kdy později, je to daleko spíše žena 20. století, silná a tvrdá k jiným i k sobě až do zběsilosti a bezohlednosti. Charakterové rysy těchto postav jsou silnějším argumentem pro Wintrův zájem o současnost než jednotlivá srovnávání minulosti a současnosti, která by se ve Wintrově díle také našla.³⁰

Ne tedy absolutní pohroužení se do umělecky ztvárněné doby, jak je viděl Theer, ale polarita, napětí mezi dobou, kterou na základě historických dokumentů zobrazoval, a dobou, ve které žil a psal, rozpornost, jejíž přítomnost zřejmě je jedním z výsledků proměn počínajících od devadesátých let, která je nesmírně cenná a umělecky plodná, neboť znamená nový, vyšší vztah k životnímu materiálu, bez něhož vzniká místo uměleckého díla, historického románu nebo povídky jen omalovánka.

Velmi stručně jsme naznačili jistou odlišnost proměn, které prodělalo literární dílo Zikmunda Wintra od konce 19. století, od proměn, které jsme jen schematicky naznačili u Terézy Novákové a Aloise Jiráska. U Jiráska se objevily zřejmě nejméně. Základní životní přístupy a materiály, ze kterých jeho umělecká díla vyrůstala, se neměnily, přístup k nim a umělecké postupy jen v jednotlivých případech. U Novákové se velmi podstatně změnil výchozí materiály, úhel nazírání na ně i umělecké postupy. U Wintra se na rozdíl od Novákové nezměnil životní materiál, změnil se však přístup k němu, a stejně tak jako u ní se změnil umělecké postupy, jimiž, velmi stručně řečeno, bylo možno vytvořit obrazy individualizovaných postav, jež snesou konfrontaci s lidmi Wintrové doby.

Nebylo by spravedlivé, především k Jiráskovi, kdybychom neuvedli některé okolnosti, které napomáhaly Wintrovi přiblížit se (třeba i nevědomky) k novým proudům v literatuře. Jeho výhoda byla už ve vymezení doby, ke které se obracel. Winter zůstal v celé své tvorbě (výjimky by se daly spočítat na prstech jedné ruky) věrný jedinému, nepřilíš širokému období 16. století s přídavkem několika málo let ze století před a po, době poměrně jednotné, kterou

²⁹ Srovnej Osvěta, roč. 1907, s. 248 n.

³⁰ Srovnej např. články O staročeském milování, Námluvy a svatby staročeské aj., viz též Z. Winter, *Z rodiny a domácnosti staročeské*, Praha 1911, s. 191.

dobře charakterizoval J. S. Machar jako dobu, kdy „noc středověku přešla, ale den ještě nenastal“, tedy dobu přechodnou, za jakou je možno považovat i dobu kolem zlomu století. Tak úzkou materiálovou základnu neměl žádný jiný autor historických románů a povídek u nás. O Jiráskovi v této souvislosti není třeba mluvit, ale také Třebízský zabírá širě než Winter a dokonce i Josef Svátek, kterého J. S. Machar pro jistou podobnost námětovou považoval za Wintrova předchůdce, zpracovává rozsáhlejší historický prostor.

Doba, o které Winter psal, byla doba ironická, skeptická, ničemu nevěřící, která, jak už bylo řečeno, velmi dobře korespondovala s dobou zlomu století a která také velmi vyhovovala i Wintrovi, jeho osobnímu charakterovému zaměření, o němž kdysi napsal A. Novák: „Winter na rozdíl od sentimentálního optimisty Jiráska se choval k životu s ironií, ba sarkasticky a smýšlel o něm jako pesimista. Měl pohrdání k iluzím a pranic si neidealizoval člověka.“³¹

Ať už chceme Novákově charakteristice věřit či nikoli, najdeme ve Wintrově díle fakta, která ji potvrzují. Všimněme si jen začátku povídky Krátký jeho svět. Kluci na pražské ulici pokřikují na mnicha-jezuitu, kterého se ujme městský kancléř. Chodci jsou k tomu všemu zcela lhostejní. Tedy lhostejnost náboženská. Ta byla skutečně Wintrovi vlastní. Když v roce 1897 vydal knihu O životě církevním v Čechách v 15. a 16. století, byl napaden jednak ze strany katolické, a současně také ze strany evangelické — Jindřichem Vančurou, tehdy velmi blízkým T. G. Masarykovi.³² Skeptikem byl Winter i pokud šlo o morálku a spravedlnost. Rád se vměšoval do vyprávěného příběhu ironickými poznámkami. Uveďme si jeden příklad. V závěru Vojačky hrdinka povídky skočí do rybníka před starým vojákem, kterému ji za šátek prodal vlastní manžel. Starý voják, který se nešťastně stal bezprostřední příčinou smrti, je oběšen na staré hrušni, manžel, který vlastně vše způsobil, je sice uvězněn, ale potom propuštěn a nakonec se stane pražským měšťanem. Winter uzavírá neveselý příběh touto úvahou: „Hrušni plané v Liboci vesňané se vyhýbali; Hoffovi v Praze Staré se nevyhýbal žádný člověk. Hoff byl a zůstal poctivým, počestným měštěním Staré Prahy. A měl viset!“³³

Podobný, ironický krutý závěr má povídka Krátký jeho svět. Otec zabitého kantora Jana Pistoria si přijde pro synovu pozůstalost. Byla malá: unošená sukně, ošumělý kabátec, dvě košile, tvrdé škarpály, zánovní střevíce s přaskami, krajkové tacle, bired a kniha Kodícillova. A Winter končí: „Stařík nic nemluvě, složil ty věci do prostěradla, jež zbylo z chudého lože kantorova, a v uzlíčku nevalném vynesl ze školy týnské pozůstatky po svém dítěti. Ten uzlíček měl místo všech hojných nadějí.“³⁴

³¹ Arne Novák, *Duch a národ*, Praha 1936, s. 168.

³² Srovnej J. V. Řehnický (J. Vančura), *K našemu vývoji církevnímu a náboženskému*, Naše doba, 1898, s. 1 a další, viz též Z. Winter, *Otevřený list slovnímu panu T. G. Masarykovi, redaktoru Naší doby*, 1898.

³³ Z. Winter, *Pražské obrázky I*, Praha 1913, s. 256.

Závěry podobného druhu jsou příznačné pro vrcholícího Wintra vůbec. Vše špatně dopadá, na konci všeho stojí nevykoupená smrt. Jen v jednom případě Winter udělal výjimku, v Panečnici, ve které vítězí život nad smrtí, láska, aspoň v jisté, míře nad zlobou. Ale všude jinde by bylo možno o Wintrových postavách říci podle starofrancouzské říkanky:

maličké loutky, točí se točí,
třikrát se otočí, pak sejdou z očí.

Skutečně, vašeň a touha pohybují Wintrovými postavami, točí jimi v divoké smršti bezvýsledně a beze smyslu. A Winter tvrdošíjně logicky postupuje v odhalování nelogického.

A výsledek toho? Wintrové postavy nevědí, proč dělají právě to, co dělají, nechápou, proč se to či ono vlastně děje, a často to neví ani Winter sám. Rozina v horečnatém monologu se zpovídá převoru Antonínovi: „...tenkrát jsem se proměnila, zmámena všechna, nevím jak, já jsem jiná, jiná, jsem nějaká druhá, bráním se pro dítě, pro své ubohé dítě, vzpírám se a zase padám, čiju, že nebude dobře, ale nemohu si pomoci, nevím, čím to je, jsem jiná, jsem jiná, nějaká druhá...“³⁵ Nebo jiný příklad. Hrdina Panečnice Matouš odchází poprvé od děvčete, které ochránil slibem manželství. Přemýšlel, proč se děvčete zastal, a „...nevěděl. Nerozuměl si. Přemítal, sháněl důvody, aby otcí vysvětlil svůj čin. Říkal si, že to byla okamžitá tma nějaká v mysli, v rozumu, já na sebe nepomyslel, já nemyslel na nic...“³⁶ A do třetice. V závěru povídky Krátký jeho svět vypráví Winter, jak se v chrámu setkala Marta Bogrnarová, vrahova žena, se svým milencem Marchiem, tedy dva, kteří zavinili vlastně celou tragédii, odehrávající se v povídce. Marta ve zběsilém hysterickém výstupu Marchia zažene od sebe a potom „...dlouho pobývali ti dva lidé samojedini v kostele. Jeden zase ulehl na zemi, druhý tiskl se v kout a daleko byli od sebe. Marta štkala, Marchio upadl v hluboké myšlení, chápal, chápal.“ A Winter se ptá: „Měnili se ti dva v lidi jiné?“³⁷

Skepse, protiiluzivnost a dokonce nevíra v možnost lidského štěstí, skepse náboženská, morální, skepse v názoru o možnostech našeho poznání, to vše je uloženo ve vrcholných Wintrových pracích. A to všechno nepochybně přinášelo sympatie doby, kdy tato svá největší díla psal. A ještě něco ho sblížovalo s dobou, s mladými literárními proudy, kterým dokonce ani dost nerozuměl. Byl to jeho zájem o drobného člověka, člověka všedního dne. Nedá se říci, že by si naše historická próza libovala jen v králích a šlechticích. Jirásek byl v tomto autor velmi demokratický a přesto jsou jeho lidé viděni jaksi svátečněji, než je tomu u Wintra. J. S. Machar píše: „Winter je epikem lidu, žijícího

³⁴ Z. Winter, *l. c.* III, Praha, rok neudán, s. 355.

³⁵ Z. Winter, *l. c.* II, Praha, rok neudán, s. 142.

³⁶ Z. Winter, *l. c.* Praha 1918, s. 52.

³⁷ Z. Winter, *l. c.* III, Praha, rok neudán, s. 354.

v oněch časech, jež popisuje. Winter oživil ve svých obrazech prostý, neznámý, zapomínaný lid v jeho atomech.“³⁸ Je to pravda, hlavními postavami Wintrových vrcholných prací jsou učitel, mladý řemeslník, klášterní nalezenec a dokonce i tam, kde jde o vyšší společenské prostředí, v Mistru Kampanovi, není hrdina knihy žádnou významnou osobností a skromnost drobného člověka je stále jeho nejzřetelnější vlastností.

V Mistru Kampanovi je ale přece jen ještě něco jiného. Na rozdíl od jiných prací Z. Wintra vystupuje v něm skutečně — ne sice jako hlavní postavy — několik významných českých šlechticů. Ale jen k jednomu se zcela zřetelně upínají Wintrový sympatie, ke skeptickému a ironickému panu Kryštofu Harantovi, kterému věnoval jednu z nejpěknějších kapitol románu. I toto rozdělení sympatií je příznačné.

Umělecký úspěch závisí nejen na tom, že je využito všech příznivých možností a schopností, ale také na tom, že se autor vyhne všemu, v čem je jeho slabina. Uváděli jsme již na jiném místě výrok Kamila Krofty, že „Wintrovi chyběl skoro úplně smysl pro historický vývoj“. To je velmi podivná vlastnost u historika, nemíníme ji zde jinak rozebírat z hlediska historického, z hlediska literárního však nelze než Kroftovi přisvědčit. Vezmeme-li jednu z Wintrových vrcholných prací za druhou, poznáme poměrně snadno, že postavy v nich se nijak nevyvíjejí, nemění, že táž drsná charakteristika platná pro ně na začátku je platná pro ně i na konci. Je to dokonce i dost přirozené, neboť v nejlepších Wintrových pracích je jen velmi malé časově rozpětí. Nepůsobí to vždy jen malý rozsah a forma povídky. Některé práce, jako Rozina sebranec, Panečnice, jsou dost rozsáhlé; věc je ve Wintrově přístupu k materiálu. Winter stlačuje probíhající děj na nejmenší možný časový prostor. Tak např. celý příběh povídky Krátký jeho svět se odehraje za necelý půlrok, Vojačka v několika dnech, jádro příběhu Panečnice v několika týdnech. V některých povídkách pak jsou určité dějové úseky přímo nabity událostmi a dějem. Třeba právě v Panečnici uplyne mezi tím, kdy Matouš ochrání Janu, a tím, kdy si ji vezme za ženu, pouhý týden, a během příštího týdne se navždy rozejde s otcem.

V některých případech Winter stupňovitě rozčleňuje svůj příběh. Je tomu tak třeba v Panečnici. V ní je napřed centrem příběhu Matoušovo ochránění Jany, svatba, rozchod s otcem, Matoušovo nepřijetí do cechu, bída mladých manželů. K tomuto hlavnímu příběhu je připojen jakýsi epilog: smrt Matoušova otce, šťastné dědictví. Jakési stupňovité dělení můžeme vidět i v Rozině Sebranci; zde je napřed značně rozsáhlý prolog, vysvětlující Rozinin původ i povahu, vlastní příběh pak obsahuje rozbroje s Karfem, milostné pletky a smrt Rozininu. Proto se dost mýlili ti, kteří viděli ve Wintrově díle pohyb, anebo se aspoň nepřesně vyjadřovali; protože jediný pohyb, který můžeme

³⁸ J. S. M a c h a r, *l. c.* s. 199.

Wintrovým postavám přiznat, je kmitání na místě, chvění a vlnění, ale ne pohyb vpřed. A my se vracíme tam, odkud jsme vyšli; podstatu Wintrova literárního díla tvoří stále i v jeho vrcholném období historické dokumenty, dokumenty zlomkovité, mluvící a svědčící o člověku, jednotlivci, o bolestech a neduzích tohoto jednotlivého člověka, odděleného, samostatného a samotného. Není pro Wintra větších a hlubších souvislostí, spojujících dokonce i běh jednoho jediného života, natož pak souvislostí spojujících životy více lidí v historické souvislosti.

Toto zjištění není hodnocením, je prostě konstatováním stavu. Hodnocením ovšem je a musí být, když dělíme Wintrovu práci podle toho, jak se v nich dovedl vyhnout úskalím mezi svého talentu. Všimli jsme si, že práce vrcholného Wintrova období neaspírují na to, zachytit rozsáhlý běh událostí a vývoj postav v něm. Naproti tomu můžeme ukázat na některých z rozsáhlých prací jeho rakovnického období, zabírajících časově značnou šířku, jako je např. povídka *Do zeleného pokoje* nebo *Rakovnický primátor*, jak málo se v nich daří Wintrovi oživit různé fáze sporů a soudních procesů.

Zvláštní postavení ve Wintrově próze má ovšem *Mistr Kampanus*, jediný román, ke kterému se autor velmi dlouho chystal, který poměrně dlouho a s velikým vypětím sil psal, jak to sám poznamenal v posledním listu rukopisu.³⁹ *Mistr Kampanus* měl zřejmě být vyvrcholením Wintrovu tvorby jak po stránce historické (časové umístění děje, leta 1620-1622, uzavírají dobu Wintrova zájmu), tak i po stránce umělecké, kde měl být určitou syntézou. Winter volil formu monografického románu, užívaného např. *Jiráskem* nebo *Novákovou*. Ale to, co bylo běžné pro *Jirásků* a v čem *Nováková* dosáhla překvapujících úspěchů, to se ukázalo v podstatě nezvládnutelným pro *Wintra*.

Ukázalo se totiž to, co bylo již několikrát připomínáno, že mu dělá velké potíže zobrazení historického vývoje v poměrně dlouhém období. Určité Wintrovu tvůrčí slabiny výrazně vyniknou, srovnáme-li jeho *Mistra Kampana* s monografickým románem *Terézy Novákové Jiřím Šmatlánem*. Winter vložil do svého románu nepoměrně více životního materiálu než *Nováková* do příběhu *Šmatlána*. Ale přesto — nebo právě proto — vyšel *Wintrův* román umělecky chudší než román *Novákové*. *Jiří Šmatlán* je po kompoziční stránce románem vlastně velmi „řídkým“, opěrných bodů je v něm jen několik, mezi nimi je prázdno, nevíme, co *Šmatlán* dělal toho kterého dne, avšak celkový výsledek budí dojem úplnosti a jednotnosti. Proti tomu *Wintrův* *Mistr Kampanus* se zcela zřetelně rozlamuje na dvě poloviny, v první najdeme události kolem roku 1612, ve druhé události asi o deset let pozdější. A samotné tyto velké celky se vnitřním přetížením rozpadají zas na řadu obrázků, mezi nimiž jsou spojující švy až příliš patrné. Tedy opět mozaika.

To nic neubírá myšlenkové hodnotě díla. V *Mistru Kampanovi* se ukáže,

³⁹ Viz Alois Jirásek, *Zikmund Winter*, Zvon, 1912, s. 625.

oč byl Winter velkorysejší než jeho kritik Jindřich Vančura, jenž ho podezíral ze sympatií ke katolicismu a dokonce i k jezuitům. Ve dvou kapitolkách knihy, v líčení večera v domě Slavatové a v líčení Kampanovy procházky s Descartesem poraženou Prahou, Winter plně odhalil svou životní filosofii, totiž jak těžko je moudrému a vědoucímu na světě a jak marné je často jeho snažení. To vše je pravda, ale ta tam je hranatá úplnost a celistvost předcházejících povídek, jejich vyhraněnost a uzavřenost. Šalda, na kterého se Winter nespravedlivě zlobil, měl pravdu. Mistrem Kampanem Winter Jiráska překonat nemohl.

Skutečně Mistrem Kampanem Jiráska nepřekonal. Ale jinde? Krutý, krvavý materiál 16. století, promítnutí do racionalistického 20. století, snad jen podvědomě chápaného, to vše zbavovalo Winttra veškerých životních iluzí. Každému dát jen to, co je jeho. To vyhovovalo době, o které psal. Srovnajme si jen některou z vrcholných Wintrových prací s Jiráskovou povídkou Ze zlatého věku v Čechách, motivovanou právě také ze 16. století. Proti Wintrovu tvrdému, hranatému dřevorytu stojí tu dost rozbředlá Jiráskova práce, podobající se sentimentální historce. Wintrovo pojetí vyhovovalo však i době, ve které psal. Nesentimentální autor se nesnažil nikde přímo vychovávat, jeho hrdinové také těžko mohou být pedagogickými příklady. Ale tak přímo vychováváme jen děti, dospělí sáhnou také někdy po učebnici, ale jen sem tam. Neplatí tato skutečnost obecněji?

Iluze rozbíjí Winter velmi důkladně a také důsledně. Po této stránce nejsme asi Wintrovi stále dost právi, a ani naše studie v tom mnoho nenapravila. Konvence v pohledu na něj je velmi silná. Zvykli jsme si například dívat se na jeho jazyk jako na experiment, vzniklý přílišným ovlivněním historickými dokumenty. A přitom ani v naší studii jsme si nepoložili otázku Wintrova vztahu k současnému spisovnému jazyku. Snad bychom přitom poznali, že není jen tak samo sebou, když tento středoškolský profesor nechá vzkřiknout svého kolegu ze 16. století v jedné své povídce tuto drsnou nadávku: „...ty svině morská, kam čumíš...“, že to není samo sebou, když v soukromé korespondenci jakoby ostentativně opovrhne konvencemi spisovného jazyka. Nepatří i toto k Wintrovu důslednému rozbíjení iluzí?

Současně ovšem nelze nevidět, že i v jeho vrcholných pracích působí něco jako anachronismus a my celkem snadno poznáváme proč: vždyť Wintrovy vrcholné práce vznikají v největší časové blízkosti prací Šrámkových, Gellnerových, Haškových, Mahenových i Olbrachtových, proti nimž se nutně muselo zdát Wintrovo pojetí nových proudů polovičaté a překonané již v době svého zrodu. Patrně tomu tak je a je tomu tak nejen ve srovnání s výše jmenovanými autory 20. století, ale je tomu dokonce i ve srovnání, ovšem trochu jiného druhu, s několika málo dalšími autory 19. století, kteří stejně jako Winter vykročili ze své doby, s Novákovou a Staškem. Důsledný pesimismus a skepse staví Winttra na zvláštní místo i mezi nimi. Neklidný Stašek hledal znovu a znovu smysl života,

spokojuje se někdy s řešením ne příliš hlubokým, Nováková se snažila zkonstruovat jakési východisko aspoň mimo hlavní příběhy svých románů v přidaných doslovecích; Winter nedělal nic takového. U něho s koncem příběhů končí vše, i naděje. To odpovídalo jeho způsobu myšlení i uměleckému postupu; při jeho přístupu k životnímu materiálu a východiscích literárních děl nemohl jinak. A pro tuto zvláštní osobitost na něho nemohli jeho mladí vrstevníci navazovat a ani pozdější filiace nebyly příliš časté. Přece však Winter vytvořil dílo, jež se ve svém nejlepším stalo jedním z vrcholů naší prózy 19. století.

Mezi dvěma modernami

Krajina v posledních románech Terézy Novákové

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ

V Ženské bibliotéce redigované Terézou Novákovou vyšel v roce 1898 román Olive Schreinerové *Vojín Petr Halket v zemi Mashonů*. Román vydaný původně v Anglii vzbudil pozornost domova i světa svým odporem proti kolonialistickému kořistnictví.¹ V předmluvě ke svému překladu seznamuje Nováková (pod pseudonymem Lona) české čtenářky s biografickými a společenskými okolnostmi vzniku románu, vyjadřujíc přitom na nejednom místě nepřímou své životní zkušenosti, své krédo a formulujíc svoje pojetí modernosti literární tvorby. Modernost v její interpretaci tu má několik aspektů. Próza Schreinerové je podle Novákové moderní „...ne snad tím, že líčí příběhy co nejvíce aktuální, proudem dějin právě jen vyplavené, ale že převládá v díle živel mystický, který následoval po realismu-naturalismu a z leckteré pozice již jej vytlačil“. Součástí modernosti je tedy i pro Novákovou (nejen pro stoupence České moderny) vůle a schopnost překonávat „realismus“ a „naturalismus“. Překonávat — čím? Důrazem na „živel mystický“ — říká Nováková v této souvislosti. A hned dál svou myšlenku upřesňuje a poukazuje na to, že Kristus v příběhu Schreinerové nemá získávat sympatie pro některé z křesťanských vyznání, ale „chce připravovati ono ‚království‘, v němž není rozdílů, nýbrž rovnost, bratrství, dělné milosrdenství“. „Živel mystický“ je tedy výrazem touhy po spravedlivějším světě, symbolizuje lidskou potřebu přetvářet nelidskou skutečnost k podobě člověka. Ostatně zcela jednoznačně v tento smysl vyznívá úvaha Novákové o modernosti ve svém celku. Neboť hlavním znakem, „pečetí“ modernosti je snaha, aby slovesné umění „reformovalo společnost, přivádělo mravní a sociální převraty“, konstatuje Nováková a dodává: „*Tato přetvořující činnost jest krásnou výsadou moderních básníků a romancierů...*“ (Podtrhla J. J.)

Bylo potřeba tak obšírně připomenout tu zatím neznámou² úvahu z konce

¹ Jeho hrdinovi, chudému britskému vojínovi, který se dal do služeb Jihoafrické společnosti, aby nabyl bohatství, zjeví Kristus, že černoši právem hájí svoji svobodu proti násilí, že jsou rovnoprávní s bělochy, a on se stává jejich zastáncem.

² Článek *Olivie Schreinerová apoštolát lásky a míru*, rovněž z roku 1898, zařazený Novákovou poz-

let devadesátých: Nováková v ní na začátku svého velikého tvůrčího vzestupu vyznačila směr vlastního usilování, přihlásila se jednoznačně k programu „přetvořující činnosti“. Pravda, zaujetí pro cílevědomé aktivní zaměření slovesného umění bylo Novákové vlastní od jejího vstupu do literatury. Projevovalo se mimo jiné v jejím trvalém obdivu pro tvorbu Světlé a Sv. Čecha, pro Ch. Dickens, pro básníky Byrona a Schillera. Promítlo se na rozhraní osmdesátých a devadesátých let do její teoretické koncepce realismu, která byla prodchnuta vůlí sloučit kritickou analýzu s přesvědčivým vykreslením ideálu.³ Ale teprve v atmosféře sklonku let devadesátých, která naléhala na zásadní a dalekosáhlé proměny celého dosavadního společenského pořádku, teprve na vlnách mladé a nejmladší literární tvorby prosycené revoltou, v atmosféře příprav na svůj druhý východočeský román, na Jiřího Šmatlána, dospěla Nováková k tomu jednoznačnému vytčení „přetvořující činnosti“ jako základu modernosti literární práce. A ruku v ruce s tím jde u ní i vědomá, naplno vyslovená distance nejen vůči naturalismu, ale i vůči realismu, který před několika lety sama pomáhala prosazovat jako metodu a směr soudobé literatury.

R e a l i s m u s a m o d e r n o s t

Realismus a naturalismus v dobovém pojetí a v dobové realizaci vzbuzují v Novákové zřejmě výhrady tím, že jsou — nebo pokud jsou — omezeny na kritickou analýzu skutečnosti, na demonstrování rozkladu lidského světa a lidské osobnosti. Že — a pokud — interpretují soudobou realitu buď jako nezměnitelný stav, neovlivnitelný aktivitou subjektu a potlačující ji, anebo nanejvýš jako pole, které volá po činnosti osvětově reformátorské. Vždyť do centra estetického ideálu Novákové vstoupil Jiří Šmatlánem člověk, který v zájmu spravedlnosti a společenského pokroku dovede jít čelem proti zdi, snílek a buřič. Stoupenec ne reformu, ale zásadních proměn světa, rozvíjející svou činnost ne na podkladě křesťanské morálky, s pomocí náboženství, ale ve sporu s ním, v procesu emancipace od církve i náboženství. Nováková ví, že se svou koncepcí „přetvořující činnosti“ dostává do napětí s dosavadním realismem. Ujasňuje si, že do důsledku vyjádřit situaci buřiče, člověka nevšední energie, velikého ideálu a nevšedního údělu předpokládá oddělit se od pozitivisticky chápaného realismu a naturalismu, překračovat jeho hranice.

Tomu ostatně nasvědčovala celá literární tvorba let devadesátých, pokud chtěla být objevitelkou a spojenkyní revoltujícího jedince, pokud chtěla naplno ozřejmovat situaci subjektu, který se dostal do vypjatého sporu s buržo-

ději do knihy *Ze ženského hnutí*, má sice mnohé myšlenky shodné s uvedenou předmlouvou, ale vcelku je naprosto jiného charakteru.

³ Podrobněji o této koncepci realismu viz ve studii V. Š t ě p á n k a *Cesta T. Novákové k realismu*, Č. lit. 1953.

azní realitou. Zmocňujíc se těchto poloh, proměňovala prudce celou svou strukturu nejen poezie, ale i próza — včetně románu. I v něm narůstající opozice subjektu vůči objektivní realitě byla zdrojem dalekosáhlých strukturálních proměn. Respektovat tuto opozici, postavit se na stanovisko výjimečného jedinice, který se ve styku s měšťáckým světem stává buřičem, postavit se na stanovisko jeho osamocené útoky a jeho vnitřní pravdy, znamenalo i v románě maximální mírou uplatnit subjektivizační postupy. Znamenalo to „zkreslovat“ realitu zorným úhlem výjimečného hrdiny⁴ a rozvíjet subjektivní hodnocení — vyjádření nitra na úkor objektivní konkrétní kresby vnějšího světa.

Nováková na sklonku let devadesátých navázala na tuto subjektivizovanou prózu (reprezentovanou hlavně V. Mrštíkem, R. Svobodovou a A. Sovou). Projevilo se to v první řadě v tom, že celý svůj román — především ve Šmatlánovi — soustředila k *jedinci*, k prokreslení jeho psychiky, jeho „pravdy“ a jeho narůstajícího sporu s okolní skutečností. Její navazování a přejímání má nicméně od počátku ráz polemiky. Nováková totiž nebude nikdy svého výjimečného hrdinu absolutizovat. Nikdy ho nebude vidět jenom jako soudce světa, nýbrž také jako světem souzeného. Výjimečné individuum je v románech Novákové nositelem pravdy, ale není ani jejím zdrojem, ani jejím nejvyšším kritériem. V tom se Nováková naprosto jednoznačně liší od Viléma Mrštíka, Antonína Sovy a Růženy Svobodové, máme-li uvést základní tvůrce subjektivizované prózy z let devadesátých, stoupence České moderny, která ve svém manifestu prohlásila: „Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel — individuum.“⁵

Svým důrazem na silné a statečné individuum, jehož aktivita míří k popření vládnoucích poměrů v Čechách v zájmu obrody člověka a života, měla Česká moderna nesporný vliv na umělecké zrání Novákové v letech devadesátých. A přece ona jako příslušnice pokolení, které se probouzelo k cílevědomé činnosti kolem roku 1868, se rozchází s literárním mládím sklonku století v kardinální otázce vztahu pravdy „vnitřní“ a „vnější“. Tady jsme u kořene metody a stylu Terézy Novákové, tady jsme u zdroje rozdílů mezi ní a mladou i nejmladší literaturou z rozhraní století, rozdílů, které namnoze zastírají hluboká pouta svazující vrstevnici Vrchlického s generací devadesátníků.

⁴ Tyto subjektivní postupy v próze V. Mrštíka, A. Sovy, R. Svobodové aj. docházely maximální pozornosti i uznání kritiky let devadesátých. Za všechny hlasy tu připomeňme aspoň úryvek ze Š a l d o v y kritiky prvních próz R. Svobodové: „Realita její je při všem pozorování stále o b r a z n á, mnoho pohybu, dechu je v ní, je citově zabarvena a v zkratkách individuálních a chtěných skreslena jako realita dickensovská nebo gogolovská. A hlavní věc: není si cílem sama o sobě, cítíte jen, že je tu proto, aby mohla děsit čisté duše tak, ne z tohoto světa, aby šířila propast mezi sebou a jimi, jich samotou, sny a touhou, aby je vydráždila, zabila, oklamala. Je tu pro zklenutí a přiostrění ironie a melancholie.“ (Viz *Kritické projevy* 3, s. 440.)

⁵ Cit. dle F. X. Š a l d a, *Kritické projevy* 2, s. 361.

Hrdinové Novákové nejsou buřiči na svou pěst. Jejich neklidné hledačství, jejich vzpurný duch a jejich vůle k přetvořující činnosti mají v autorčině pojetí konkrétní oporu v potřebách národa či lidového společenství, nejen v potřebách individua. Lidové společenství je tedy také v určitém slova smyslu spoluhráčem výjimečného jedince i jeho soudcem — jednou z norem jeho pravdy. A když pak autorka chce vykreslit svého výjimečného člověka jako ohnisko a živý střed konkrétního prostředí, jako člena určitého společenství, učiní podstatnou součástí svého stylu objektivizující postupy, propracované realistickou prózou sklonku století. Přitom ovšem i tady navazování a přejímání bude u ní spojeno s vnitřní polemikou, s překračováním dosavadních hranic. Tak Nováková otevře nové možnosti a nové perspektivy realistickému románu; jistě ne náhodou je nad uzavřeným životem autorky citlivě ocenila Marie Majerová. „Vlastnost, která Novákovou odlišuje od sboru realistických a naturalistických spisovatelů, jest *jedinečná vlastnost učinit z hrdinů syntesu ideálu a reality* zároveň. Je to vlastnost *ryze její, nová*, to je plus, které ji staví nad niveau všeobecně dobrých vlastností realistických spisovatelů naší doby.“⁶

Bylo něco nesporně zvláštního v tom odhodlání Novákové sledovat na předělu století výjimečného revoltujícího jedince v pevné vazbě ke konkrétnímu společenství, a v tomto směru usilovat o udržení pevných relací mezi pravdou „vnitřní“ a „vnější“. — Osamělý strom na úpatí stráně, který se těžko uchycoval v půdě „*zpola sypké, zpola kamenité*“, osamělá jedle, která „do náručí svého uchycovala větry, kořeny svými *upevňovala rozeklanou půdu* a ukazovala cestu k výšinám.“⁷ To je základní smýsl, jímž Nováková vyznačuje osobitost své literární práce a její jedinečné postavení — i její nesnadnost. Autorčina formulace subjektivního pocitu má hodnotu objektivního poznání: půda, z níž rostla zralá tvorba Novákové, byla vskutku „rozeklaná“ — byla prosycená oním narušením koloběhu subjektu a objektu, tak charakteristickým pro ideologii i mentalitu buržoazní společnosti daného času.⁸ Odtrhávání objektivního a subjektivního činitele pohybu, absolutizace jednoho nebo druhého z nich hluboce zasahovalo (jak dosvědčuje i citovaná myšlenka z manifestu České moderny) celou literaturu z rozhraní století.

Za této situace podnikla Nováková jedinečný pokus o svázání subjektivního s objektivním, o upevnění rozeklané půdy moderního člověka. Její zralá tvorba je neustálým, stále obnovovaným a dílo od díla nově koncipovaným zápasem o upevňování rozeklaných spojů mezi člověkem a světem, mezi snem a touhami lidského subjektu a řádem světa, který jej obklopuje. Tento zápas žije spisovatelka jako nejosobnější (a taky i jako vpravdě osobní) drama, uvě-

⁶ M. M a j e r o v á, v nekrologu za *Terézou Novákovou*, Naše doba 1914, s. 141; podtrhla J. J.

⁷ T. N o v á k o v á, *Růže a jedle*, 1904; cit. dle *S kamenité stezky*, s. 132; podtrhla J. J.

⁸ Obsáhlý výklad a argumentace tohoto problému je např. ve studii R. R i c h t y, *O podstatě sociologické a filosofické soustavy „masarykismu“* ve sborníku *Filosofie v dějinách českého národa*, Praha 1958.

domujíc si nejen jeho možný dosah, ale i jeho svízelnost, hraničící až s marností. „Zapouštěl jsem kořeny hluboko a objímal jimi půdu“, odpovídá hrdina jedné z autorčiných subjektivních próz z roku 1908 na výtku nestatečnosti a vratkosti, „ — není mou vinou, že byla to *pouhá tříšt a troud*.“⁹

Je několik možností, jak nahlédnout do dramatu tvůrčí práce Novákové, jak proniknout k autorčině metodě a stylu. Zvolme si tu z nich, která má nejbliž k uvedené autostylizaci: ptejme se na poslání a funkci krajinného motivu v autorčině románové tvorbě.

Není sporu o tom, že konkrétní a přímo dokumentaristicky pečlivá lokalizace ve všech tzv. východočeských románech Novákové i její až úzkostlivá práce s nářečím nesouvisí zdaleka jen s autorčinými národopisnými zájmy, ale má hlubší motivaci. Je výrazem její vůle ukázat výjimečné individuuum jako člena konkrétního společenství spjatého se zcela určitými místy, s určitou krajinou. Poznání východních Čech tedy není hlavním cílem dokumentaristické lokalizace a stylizace románů Novákové. Je pouze jedním z výsledků jejího uměleckého snažení upevňovat rozebranou půdu kolem moderního člověka. Je jedním z důsledků jejího úsilí svázat subjektivní s objektivním, uvést vnitřní pravdu subjektu do pevné a konkrétní relace s pravdou vnější. To platí obecně pro románovou tvorbu Novákové. Avšak ptáme-li se na funkci krajinného motivu v ní, nemůžeme se spokojit s touto paušální odpovědí.

Krajinný motiv nabývá totiž postupně u Novákové stále větší váhy. Kresba krajiny v Janu Jílkovi, Jiřím Šmatlánovi a v románě *Na Librově gruntě* je co do svého rozsahu i stylizace a funkce nesouměřitelná s tou, kterou Nováková rozvinula v *Dětech čistého živého* a v *Drašarovi*. Kde dřív vystačila s náznamem místního jména a krajinného obrysu či atmosféry v přírodě, tam ve svých dvou posledních románech pracuje s rozsáhlými a hojnými popisy krajiny, kterou obklopuje své postavy. Je ta změna dílem náhody, nebo součástí koncepce? Je prostým výrazem přibývajících uměleckých zkušeností autorky, anebo důsledkem jejích uměleckých potřeb, změněného zorného úhlu? V otázkách lze pokračovat. Vždyť čas vzniku posledních dvou románů Novákové (*Děti čistého živého* 1903-1906, *Drašar* 1907-1910) spadá do doby prudkého obratu a nejednou i odvratu mladého literárního pokolení k přírodě. Nešlo tu u pozdní Novákové (hlavně v *Drašarovi*) o jakousi paralelu, o pouhou ozvěnu oné tendence, která se mohla stát módou?

Už ve svém nekrologu z roku 1912 poukázal F. X. Šalda na skutečnost, že Nováková před *Děti čistého živého* a *Drašarem* přehodnotila „znova a z kořene základní hodnoty životné a změnila svůj poměr k nim“.¹⁰ — Pokusme se ukázat (aniž bychom chtěli zodpovědět všechny aspekty otázek před chvílí nadhozených), že rozvinutá a obohacená kresba krajinného prostředí v posledních románech Novákové nebyla dílem náhody, ani módy, ale výrazem nové

⁹ T. Nováková, *Dvě věty z lidské sonaty*, cit. dle *Výkřiky a vzdechy*, s. 17 (podtrhla J. J.).

¹⁰ Cit. dle *Duše a dílo*, Praha 1950, s. 110.

autorčiny koncepce člověka a světa. Ale to pak musíme začít úvahou z poněkud jiného konce — úvahou o funkci myšlenky v románovém světě Novákové, v její koncepci „přetvořující činnosti“.

„Čeho se přidržet“

Modernost v pojetí Novákové se na sklonku let devadesátých nevyčerpávala jen vůlí k přetvořující činnosti. Měla i svůj jiný pól — pól, k jehož překonání vlastně ona přetvořující činnost mířila. Byl to pól dané situace „moderního člověka“, který je pro Novákovou „člověkem zachváceným chorobou časovou, člověkem, jenž jest silen v rozebírání jejích příznaků a bolestí, ale nedovede jí přemoci, nedovede pevností mysli vybědnouti z jejích kalných vln“.¹¹ Všimněme si pozorně toho vědomí „časové choroby“, která vrhá člověka do sebe, připoutává jeho duchovní síly k analyzující reflexi a v ní ho jako v bludném kruhu uzavírá. Nováková si v dané úvaze uvědomuje, že tahle situace moderního člověka má hluboké kořeny, sahající až někam k Faustovi, že ovšem na sklonku století se stává jevem značně všeobecným a běžným, všednodenním. Nicméně i tak přistupuje k rozpolcenosti a k introvertním sklonům jako k situaci, kterou je třeba nejen znát, respektovat a ozřejmovat, ale i jako k chorobě, již je záhodno překonávat. Přitom východiskem, které v náznaku nabízí, je „pevnost mysli“. Pevnost mysli se pro ni tedy stává ostnem i základem přetvořující činnosti, mostem od analýzy daného stavu k jeho překonání a přetvoření.

Umělecká tvorba Novákové z rozhraní století dosvědčuje, že v náznakovém náčrtu problematiky moderního člověka nešlo o nahodilé gesto publicistky, nýbrž o promyšlenou koncepci zralé umělkyně.

Všichni kladní románoví hrdinové Terézy Novákové se pohybují na „rozeklané půdě“. Přesněji řečeno dostávají se na ni tím, jak se oddělují od svého prostředí, od jeho ustáleného myšlení a životních zvyklostí, jak se stávají nespokojenci, hledači, buřiči. Pro všechny musí proto mít ona pevnost mysli význam přímo osudový. Úsilí vykreslit průbojně a přímo výjimečné individuum jako součást společnosti, ve vazbě nadosobního řádu a nadosobní odpovědnosti se v metodě spisovatelčiny práce projeví mj. silným důrazem na myšlení postavy, na společenský ideál, k němuž se dopracovává a za kterým jde. Společenská myšlenka má u Novákové pro člověka, rozvíjejícího svou aktivitu na rozeklané půdě moderního světa, platnost kotvy. Avšak na druhé straně se tatáž společenská myšlenka stává zároveň jedním z činitelů a pramenů oné rozeklanosti. Jenže v této dvousečnosti vyvstává myšlenka a pevnost mysli pro Novákovou až teprve od Jiřího Šmatlána.

Ještě tohoto svého hrdinu a jeho příběh (podobně jako už před ním osud

¹¹ T. Nováková, *Paní Milena Matušová v Pěšti*, 1898, cit. dle *Ze ženského hnutí*, 168.

Jana Jílka) koncipovala autorka nepochybně jako nepřímou polemiku s oním „moderním člověkem“ — s člověkem odzbrojeným jednostranně analytickým poměrem ke své době, s introvertním člověkem, v němž se rozpojilo poznání a vůle, myšlenka a čin. Přitom právě v Jiřím Šmatlánovi (a teprve v něm) vede Nováková svou polemiku z pozice toho, kdo dobře chápe onu „časovou chorobu“ „moderního člověka“, kdo respektuje její vážnost i závažnost, — nicméně ji chce nejen určit, ale i léčit. Její hrdina, chudý vesnický chlapec, později tkadlec a chalupník, je při svém hledání „praudy praudoucí“ neustále ohrožen osamocněním a samomluvou. Ale on stále hledá a stále nalézá kontakt a s ním možnost dialogu, který přechází nejen v mudrování a ve snění, ale také v čin a v jednání. Takto nabyt Jiří Šmatlán zvláštní přesvědčivosti i pro tu část mladé generace z kraje našeho století, která vycházela z hlubokého prožitku oné „časové choroby“ i z potřeby překonat ji. Výmluvným dokladem toho je nadšené přijetí románu Otokarem Theerem. Ve své recenzi prvního knižního vydání napsal: „...vzácná mravní krása románu pí Novákové je v tom, že nám učinila pochopitelným jeho (tj. Jiřího Šmatlána — J. J.) zanícení pro očistu myšlení, že v dnešní době nalezla tón dosti ryzí, jenž dovede přehlušiti všechnu tu pochybovačnou disharmonii nynějšího lidstva.“¹²

Tragická smrt nejmilovanějšího syna a další zkušenosti ze společenského života na prahu našeho století prohloubily v Novákové vědomí hloubky a dalekosáhlosti oné „časové choroby“. Ve světle nových poznání se pak pevnost mysli ukáže autorce jako hodnota krajně dvouznačná, dvousečná, a hlavně těžko dosažitelná čím blíže k současnosti. Tak začala pro Novákovou nová etapa vyrovnávání se s rozpolceností moderního člověka.

V Dětech čistého živého spisovatelka naplno doznává a ozřejmuje, jak těžko je i člověku nejsilnějšímu a nejstatečnějšímu nezabřednout do oněch kalných vln „časové choroby“, když racionalismus, analýza a skepse neustále rozrušují i samu pevnost mysli. A když „děti světa“ — lidé spravující se zásadou „teď-kejc platěj jenomej peníze“ — jsou v ofenzívě proti „dětem ducha“ — hledačům pravdy, lidskosti, průkopníkům společenského pokroku. Jestliže ve Šmatlánovi, řečeno s Theerem, Nováková „všechnu tu pochybovačnou disharmonii nynějšího lidstva“ přehlušovala, v Dětech čistého živého ji chce demonstrovat. Přitom s cílem ne stranit iluzivní harmonii, ale naopak se schopností uznat nutnost vzniku a růstu disharmonie, a vidět její progresivnost i tragickou tíhu. A se zaujetím pro ty jedince, kteří mají odvahu jít za společenským pokrokem a za novým poznáním i tehdy, když jim není chlebem, ale kamenem.

Teprve teď je naplno vyslovena otázka „čeho se přidržet“. Nabývá pro děti ducha v duchovní krizi sklonku 19. století, jak ji vidí Nováková, váhy přímo osudové. Půda pod nohama nejlepších z jejich dětí čistého živého je stále

¹² O. T h e e r, *Jiří Šmatlán*, Lumír 1906, s. 482-484. Je příznačné, že si O. Theer zachoval svůj prvotní obdiv pro Jiřího Šmatlána; ještě v nekrologu za T. Novákovou jej hodnotí jako nejsilnější autorčino dílo a jako práci pro ni nejcharakterističtější.

rozeklanější. Původní skupinka „bratří“ a „sester“ se rozpadá na opuštěné, osamocené a rozptýlené jedince, kteří se postupně stávají buď pokornými beránky církve (Kubík), anebo zoufajícími si sebevrahy (Kvapil). Ne, ani tentokrát nepřisvědčí autorka resignaci — nejlepší z jejích dětí čistého živého mají v románě své dědice a pokračovatele. Ale její důvěra v pevnost myslí jako jedinečnou činitelku integrace lidské osobnosti dostala hlubokou trhlinu. Proto si pak v Drašarovi vytkne zcela novým způsobem problém integrace člověka, vztah individua a společenství: jako problém *plnosti* individuálního života, jako základní potřebu člověka, kterému nic lidského není cizí. A při zvládnutí této koncepce bude v plné míře využívat *platnosti krajiny*, jak si ji promyslela a osvojila právě v Dětech čistého živého ve snaze upevňovat půdu kolem svých vnitřně rozeklaných postav.

Objektivnost jako program

Teprve v Dětech čistého živého rozvinula Nováková do nebyvalé šíře a intenzity *kresbu vnějšího prostředí, hlavně krajiny*. V jejím podání fungovala převážně ve své objektivní podobě, v situaci a v atmosféře nezávislé na rozpoložení člověka, který byl v ní. V této objektivní stylizaci nabyl krajinný motiv zvláštního a několikanásobného významu pro výjimečné jedince „přetvořující činnosti“, pro mudrlanty, jejichž otázky a hledání proměňují všechny dosavadní pevniny v propasti.

Význam popisu vnějšího prostředí, jmenovitě krajinného, se tady u Novákové neomezuje na poslání vytčené mu v roce 1880 Zolou: být „stavem prostředí, určujícím a doplňujícím člověka.“¹³ To neznamena, že by v sobě objektivní kresba krajiny u Novákové funkce „určující“ a „doplňující“ neměla. Krajina, v níž autorka akcentuje tvrdost, nepoddajnost a strohost, vystupuje právě v Dětech čistého živého (jak je ostatně výslovně připomenuto v epilogu románu) přímo jako zdroj, předobraz i paralela pevné vůle „dětí ducha“, jejich sklonu k strohosti, jejich schopnosti maximálního sebezapření. V tomto smyslu je drsná země se svou osobitou krásou nejvlastnějším světem dětí čistého živého, jejich pravým a jediným domovem; v tomto smyslu je „určuje“. Zároveň však ta krajina se svou drsností, tvrdostí a chudobou je i protihráčem hledačů pravdy, štěstí, pokroku. Figuruje jako jedna z pevně, objektivně daných překážek, které se stavějí do cesty jejich vůli „přeinačit svět“, zvýrazňujíc tak jejich zanícení i houževnatost a zintenzívnujíc dramaticčnost jejich zápasu. V tomto smyslu krajinné prostředí v Dětech čistého živého (podobně jako předtím v Jiřím Šmatlánovi) také „doplňuje“ autorčiny hlavní postavy. Přitom v obou těch významech či polohách se krajinné prostředí v románech

¹³ E. Z o l a, *O popisu*, cit. dle *Manifesty franc. realismu 19. a 20. století*, Praha 1950, s. 87.

Novákové v zásadě uplatňuje, opakujme to, ne jako vize a pocit postav, ale jakožto součást konkrétní reality, nezávislé na vnímajícím ji subjektu — většínou i tenkrát, když je hodnoceno či pozorováno očima postavy.

To je potřeba zdůraznit v konfrontaci právě se Zolou; ten už v citované úvaze nadhazuje možnost „úchyvky“, která vtiskuje popisu vnějšího světa pečeť lidských dějů, pečeť subjektivní interpretace z hlediska postavy. Kriticky na vlastní účet tu Zola mluví o dílech, „v nichž se potoky dávají do zpěvu, duby rozprávějí mezi sebou, bílé skály vzdychají jako ňadra žen v poledním horku. A jsou z toho symfonie listí, úlohy dané stéblům trávy, básně jasu a vůní. Je-li pro takové úchyvky možná omluva“, dodává Zola, „pak to je to, že jsme snili, že *rozšíříme lidskost* a že jsme ji vložili do kamenů na cestách.“¹⁴ Vnější svět už tedy není jen určením a doplněním člověka, ale i jeho rozšířením, výrazem jeho touhy i potřeby polidštit celou realitu, která jej obklopuje. Závěrem své formulace naznačuje však Zola ironii obsaženou ve snaze rozšířit lidskost tím, že je vkládána — do kamenů na cestách. Napětí mezi lidským a nelidským se tak neřeší, drtivá nadvláda věčného světa nad lidským subjektem je pro Zolu tímto způsobem nepřekonatelná. Monumentalizující personifikace věcí a přírody se v jeho románové tvorbě z „rozšiřování lidskosti“ zvrací ve svůj protiklad — v potlačování a pohlcování lidskosti, ve zvýrazňování propasti mezi lidským subjektem a objektivní skutečností, mezi člověkem a světem. To je ostatně vyjádřeno i v připomenuté studii O popisu. „Od svých dvaceti let,“ vysvětluje v ní Zola funkci opakovaných popisů v *Jedné stránce lásky*, „jsem snil o tom, že napíšu román, jehož postavou bude Paříž s oceánem svých střech, něco jako *antický chór*. Potřeboval jsem k tomu intimní drama, tři nebo čtyři stvoření v malém pokoji, pak nesmírné město na obzoru, město vždy přítomné, hledící svýma *kamennýma očima* na strašná muka těchto stvoření.“¹⁵

Poukazující na Zolu, nemáme na mysli jenom jeho. Vycházíme od něho nejen proto, že věnoval maximální pozornost popisu vnějšího světa v románu, který chtěl mít hodnotu vědeckého dokumentu a experimentálního poznání, ale také proto, že sám přitom svou vlastní praxí směřoval k pronikavé subjektivaci v kresbě vnějšího světa. Objevný význam této Zolovy „úchyvky“ připomněl u nás Šalda. Mluvě ve svém nekrologu roku 1903 o Zolově koncepci života, podotýká: „Ale Zolova obraznost není jen rekonstruktivná, jest také velikou měrou *pítoreskní*, malebná a náladová. Zde není, tuším, Zolova síla posud doceněna. Zola rozšířil značně klaviaturu krásy, zjednal v umění domovské právo dojmům, pocitům, náladám a divadlům přírodním a životním, které z něho byly dosud vylučovány jako ošklivé nebo střízlivé. Zolův čin umělecký je v tom, že našel zorný úhel, kterým, jsou-li nazírány, přestávají býti nudné nebo směšné a stávají se smutné a jímavé nebo děsivé a příšerné.“¹⁶

¹⁴ C. d., s. 86; podtrhla J. J.

¹⁵ C. d., s. 86-87; podtrhla J. J.

Směřování od „rekonstruktivnosti“ k „malebnosti a náladovosti“ při kresbě prostředí patří k nejmarkantnějším tendencím literatury sklonku století. V české próze se toto tíhnutí začalo naplno prosazovat od konce let osmdesátých. Útočná ofenzíva subjektivizované kresby vnějšího světa byla (po prvních krocích Šlejharových a Šaldových) spojena s tvorbou Viléma Mrštíka, jmenovitě s jeho Santou Luciou z roku 1893.

Druhý Mrštíkův román je přímo přetížen hrdinovými dojmy, jeho subjektivním prožíváním Prahy, nového prostředí — prožíváním, jímž se Jiří Jordán chce zmocnit cizího mu dosud světa, jímž jakoby s ním chtěl splynout. Tam, kde praktický světák Hégr, antipod Jordánův, vidí jenom „les věží“, rozehraje Jordánovo nitro celou obsáhlou báseň v próze. To samozřejmě patří v autorově koncepci ke ctnostem Jiřího Jordána, je to jeden z ukazatelů jeho citové kultury a jeho lidské aktivity. Zároveň však Mrštík — shodně se Zolou — je si vědom ironie obsažené ve snaze „rozšiřovat lidskost“ tím, že bude vložena do „kamenů na cestách“. Na osudu své postavy demonstruje Mrštík marnost snahy zmocnit se světa odcizeného člověku smysly a polidštit ho subjektivním citovým zanícením i nutnost zaujmout stanovisko cílevědomého buřičského postoje. Tím ovšem Mrštík nicméně zůstává na stanovisku individua a jeho subjektivní zkušenosti. A dává tomuto vypjatému střetání subjektu s objektivní skutečností ve stadiu jeho iluze i deziluze bezprostřední umělecký výraz tím, že mu podřizuje celou koncepci i kompozici reflexivních a deskriptivních pasáží.

Skutečnost obklopující Jordána je v románě hrdinou nazírána zrakem „chvilkově napjatým“, jak podotýká autor při Jordánovi zachvacovaném horečnatou slabostí, ale jak tomu bývá i jindy při něm v celém románě. V důsledku toho vzniká v takto subjektivizované kresbě vnějšího světa zvláštní napětí mezi detailem a celkem, tendence k jejich oddělování a rozpojování. Svár jedinečného a obecného, detailu a celku — významný prostředek charakterizační — se přitom v Jordánově vidění světa hloubí s trpkou zkušeností a blížíci se prohrou. Zdravý a nadějeplný, utkví nejednou na detailu, zaujat jeho jedinečností, aby si jej posléze uvědomil jako součást celku. Ale pak, hladový a nemocný, bloumající zoufale Prahou, vnímá Jordán jednak „celkový obraz tříd skládající se z barevných pohyblivých skvrn“, a jednak zřetelný konkrétní detail, jakoby vydělený z proudu ulice. V očích člověka, který je tlačěn bídou a nemocí do defenzívy, v očích člověka, který poznává marnost své snahy „rozšířit lidskost“ tím, že ji bude vkládat do „kamenů na cestách“, se skutečnost rozpadá na divoké pásmo, zmatený a nesmyslný vír abstraktní obecnosti a jedinečné konkrétnosti. Osamocený jedinec, pronásledovaný zoufalými myšlenkami a štvaný vratkostí své osobní situace, se v takovéto rozvrácené, nesjednocené, smyslu zbavené skutečnosti nemůže opřít o nic kolem sebe, protože všecko kolem něho bylo uvedeno do pohybu, který je v něm. A tak se jedinou kotvou k smrti vyčerpaného a umírajícího Jordána stává jeho zdvižená pěst, odhodlání jít proti násilí — a jeho sen.

Mrštíkův román takto předznamenal základní ideovou i tvarovou problematiku prózy, která po něm půjde za vyjádřením subjektu, útočícího na objektivní skutečnost s cílem zmocnit se jí silou svého prožitku, svého chtění, rozrušit její dosavadní stabilitu, rozleptat navršenou cizost mezi ní a sebou, přizpůsobit ji člověku. Tendence k rozpojování detailu a celku a k absolutizaci jednoho či druhého z nich, vidění skutečnosti jako divokého, absurdního víru, v němž se člověk nemůže orientovat a jímž je zmítán, se v impresionistické próze období těsně předválečného ovšem začíná uplatňovat ve vztahu ne tak k vněj-

¹⁶ Cit. podle F. X. Šaldy, *Duše a dílo*, Praha 1950, s. 196.

šímu, jako hlavně k vnitřnímu světu postav. Vzpouira individua bude tak podlomena v samých svých základech — a román se začne rozpadat v mozaiku. — Připomínáme-li pozdější krizi oné subjektivizované prózy křtěné V. Mrštíkem, chceme pochopitelně jen upozornit na její vnitřní rozpory a úskalí, a ne znehodnocovat její dalekosáhlý dosah pro rozvoj umění vycházejícího z revoluční aktivity subjektu. Možnosti důsledné subjektivace v kresbě vnějšího světa nás tu přece zajímají ne samy o sobě, ale ve spojitosti s románovou tvorbou Terézy Novákové. Smyslem malé odbočky od jejích vrcholných románů k Santě Lucii z roku 1893 bylo uvědomit si, že důraz na objektivní kresbu vnějšího světa nebyl u Novákové ani bezděčný, ani jen prostě a přímočaře odvozený z realistické prózy z rozhraní let osmdesátých a devadesátých. Rozvíjel se v jejím stylu postupně i na pozadí oné subjektivizované prózy, jako nedílná součást autorčiny polemiky s její koncepcí jedince a jeho „vnitřní pravdy“.

Tomu nasvědčuje už i ta skutečnost, že Nováková zná ve svých vrcholných románech — hlavně v Dětech čistého živého — „krajinu jako stav duše“, jako výraz a přímo symbol vnitřního rozpoložení postavy. Je ovšem nanejvýš příznačné, že náznak takto subjektivizované kresby krajinného prostředí spojuje autorka s jedinou postavou z Děti čistého živého a s jediným okamžikem v jejím životě: se zamilovaným Jiříkem Koutným ve chvíli „rozvratu srdce“, kdy štván pochybnostmi o Růžence přijímá víchr v přírodě jako zážitek vlastní zmítané duše. Naopak potom vnímání krajiny jako reality nezávislé na jeho zraněném srdci po Růženčině tragické smrti je v autorčině podání svědectvím Jiříkova vyrovnávání se, známkou jeho úsilí o životní zralost a moudrost, hodnou dědice nejlepších „dětí ducha“. Tak v příběhu a osudu Jiřího Koutného účinkuje krajinný motiv nejen jako ozvučná deska a paralela zmučeného a rozvráceného srdce, ale především jako spojenec statečného ducha, a přímo jako jeden ze zdrojů rovnováhy pro člověka postiženého neštěstím.

Tento význam krajinného prostředí jakožto pevné země, jako břehu pevniny, které by se mohl chytit člověk s rozeklanou půdou pod nohama, hledající rovnováhu, rozvinula Nováková v Dětech čistého živého do velké intenzity a do mnoha odstínů. V zásadě mu však vtiskla podobu negativní — podobu napětí mezi potřebou rozervaného, hledajícího člověka a mezi věcným prostředím či krajinou kolem. V osudu Růženky ze mlýna se to napětí vystupňovalo až v konflikt. Utržený drn v rukou utonulé dívky je přímo symbolem tohoto konfliktu, symbolickou pointou příběhu o neodvratně tragickém ztroskotání člověka, jemuž se rozestoupila pod nohama země, když se jí potřeboval zachytit, znejistělý nenadálým úderem utrpení, obklopený neproniknutelnou noční tmou. I ta atmosféra černé noci, i všechny vzdálené názvuky Růženčina ztroskotání, které předtím v románě naznačovaly nejen úzkost z vody i z močálů, ale také důvěru mlynářského dítěte k náhonům kolem mlýna jako k součásti domova a jeho jistot — i potom vyprávění o jejím zápase s půdou, která se začala drolit pod jejíma nohama, s břehem, který unikal z dosahu jejích zoufalých

rukou — to všechno jsou momenty, které konkrétní příběh povyšují na mýtus. Na podobenství o slabosti a bezmocnosti člověka, pod nímž se rozestoupila půda, který ztratil možnost a schopnost vidět kolem sebe, orientovat se ve skutečnosti, jež ho obklopuje, zachytit se pevně země. Tragédie Růžencina je takto nedílnou a podstatnou součástí trpkého zápasu dětí čistého živého, rozšiřujíc jeho obsah a rozsah o dimenzi nejobecněji lidskou — a ozřejmujíc také jim všem vlastní spor se zemí.

K r a j i n a a p o s t a v a

Napětí mezi „duchem“ a „světem“, mezi vnitřní atmosférou či potřebou subjektu a vnější skutečností se v kresbě krajiny a celého vnějšího světa kolem hlavních „dětí čistého živého“ prosazuje a uplatňuje několikerým způsobem. Především jako oddělenost, podtržená vřazením popisu krajiny do vyprávění o postavě zabrané do svých myšlenek a nevnímající nic kolem sebe. Připomeňme aspoň náznakovou, drobnou ukázkou tohoto autorkou zhusta užívaného konfrontačního postupu. Je z kraje 12. kapitoly a navazuje na Kvapilovy sklíčené úvahy cestou k umírajícímu Faimonovi:

„Kvapil překročil potok ‚v dolcích‘, minul smutné březinky, v nichž slunce dnes žhavě svítící měnilo vysoké kmeny černé a bíle rýhované, zelené listí zvolna ve skvělou žluť přecházející a žulovou tříšť mechem a vřesem porostlou ve vlidný, zádumčivě se usmívající celek; *nevšiml si ničeho* a skoro se podivil, když po dolních drahách náhle došel prvních ze stínů stromů vyhlédajících chalup.

UVĚDOMIL SI, že již brzy bude u Faimona, a srdce se mu sevřelo pomyšlením, v jakém asi stavu shledá věrného bratra...“¹⁷

V citovaném příkladě (podobně jako v mnoha situacích obdobně stavěných) lze tušit — při vši autorkou zdůrazněné oddělenosti vnitřního a vnějšího světa — jistou nepřímou, nevyslovenou konfrontaci — paralelu mezi nimi, která záro veň otvírá i zmírňuje napětí mezi „duchem“ a „zemí“. Zato jindy dostane jejich konfrontace hrot přímo máchovský. Nejnápadnější je to tam, kde pokojná sluneční letní krajina vstoupí do vědomí sklíčeného stárnoucího Kvapila účtujícího na hřbitově (i dané prostředí má tu svou váhu) se svými prohrami. Pro autorčinu kompozici je příznačné, že tato pasáž začíná obsáhlým objektivním popisem letního podvečera (včleněným do uzoučkého rámce vyprávění o starci hledícím do kraje). Odtud pak Nováková přechází k vnitřnímu monologu — vzpomínkám Kvapilovým, které vyúsťují v bolestiplnou konfrontaci přírody a člověka: „Pan Šťastný píše podle slavných učenců, že člověk je s vesmírem zajedno, že jest jeho malou částí: a tam dole kraj kypí a roste, klidně oddychuje, i tu mezi hroby vše jako by mírně se pousmívalo, a on, část toho velikého, věčného světa, svíjí se jako červ, jenž nemůže z místa.“¹⁸

¹⁷ Cit. dle *Dětí čistého živého*, Praha 1957, s. 174 (podtrhla J. J.).

¹⁸ *C. d.*, s. 355.

Kromě oněch dvou právě připomenutých krajních poloh, kdy zjitřený, do myšlenek pohroužený člověk buď nevnímá pokojnou krajinu kolem sebe, anebo si ji uvědomuje jako svůj protiklad, uplatňuje se v Dětech čistého živého ještě poloha další: Člověk hnaný nepokojem a bolestí nachází v běžné, každodenní, ustálené, pevné realitě kolem sebe (případně v každodenní práci) uklidnění a rovnováhu. Tak např. mlynář Lexa, do hloubi duše rozechvělý rozhovorem s Jiřím, uchyluje se ke své práci do mlýna: „Připadalo mu, že mu stále v hlavě cosi hučí a klepe, a tento *skutečný hluk* byl mu skorem úlevou...“¹⁹ V daném případě ovšem úleva poskytovaná člověku vnější skutečností, která mu umožňuje přehlušit sama sebe, se ukazuje jako hodnota problematická. (Klepot mlýna ve vědomí tonoucí Růženky vystupuje jako součást reality spiknuvší se proti ní.) Neproblematicky se hojivá síla vnějšího světa — především krajinného prostředí s jeho pevnými, ustálenými znaky a projevy — uplatňuje ve styku s člověkem, jehož *mysl se začíná urovnávat a vyjasňovat*. Zmínili jsme se již o této poloze při Jiříkovi Koutných; podobných je v Dětech čistého živého víc.²⁰

Právě tato poloha ve vztahu člověk — krajina se autorce stane výchozí rovinou při stylizaci Drašara. Napětí mezi „duchem“ a „zemí“, mezi dětmi ducha a světa, které rozpolcovalo autorčino vidění reality v Dětech čistého živého do nesmiřitelných protikladů a tragických konfliktů, vloží tentokrát Nováková do jediné postavy „kněze buditele“, do jediného člověka, jemuž „nic lidského není cizí“. A nebude v něm stranit ani jenom občanu — vlastenci, vědci, učiteli Michlovi, tím méně jenom jeho touze po lásce ženy. Bude jeho „román“ budovat s vědomím, že plně lidské štěstí, *plnost* individuálního života a jeho *platnost*, jeho míra nadosobní hodnoty, jsou podmíněny

¹⁹ *G. d.*, s. 281-282 (podtrhla J. J.).

²⁰ Můžeme si ozřejmit tento postup na Kubíkově cestě za Kvapilem. Zabraný do smutných úvah o synově útěku do světa Kubík na cestě do Proseče „neohlížel se mnoho, *neměl smyslu pro přísnou krásu a hluboký mír krajiny*,...“ Zato pak po rozhovoru s Kvapilem na zpáteční cestě tkadlec „pln nadějí stoupal k Pasekám; ve své dychtivosti, aby doma již sdělil, co mu bratr uspokojivého řekl, šel rychleji, než jak stačily síly jeho, udýchal se a rozkašlal. Stanul chvíli a *roztržitě, maje myšlenky zcela jinde, rozhlížel se kolem sebe*. Bylo teď tišeji a osaměleji než dříve. Slunce, které svými paprsky oživovalo poněkud krajinu, zatím zašlo, černě, nehybně stály hradby lesů dokola. Dole mizelo městečko pod závějemi sněhu na střechách nakupeného; jen dva hroty věže nad katolickým kostelem a jeho zvonice čněly tmavě do šedé oblohy a nade vším zdvihal se ohromný, na kopci zbudovaný dům Páně. Naproti na Pasekách bylo znáti jen stavení v popředí, blíže silnice; zvláště dvě k městu nejbližší krčila se podle sebe ve sněhu jako dvě stařenky v bílých plachetkách, tmavých kolem čela stínů, sezloutlého průčelí, z něhož vyhlížela okénka jako dobromyslné, mrkající oči.

Když se Kubík, *oddechnuv si trochu, volně ubíral kolem*, již i v nich rozněcovaly se jiskérky světla; lidé patrně po zmizení slunečního svitu neviděli nyní již ke tkalčení, jímž po zimní čas hlavně se zaměstnávali. Osamělý chodec se *zalekl, co času uběhlo od jeho odchodu*; přidal zase do kroku a záhy zamířil ze silnice na draha a pak na pěšinku přímo k jeho chalupě vedoucí.“ (*Děti čistého živého*, cit. vyd. s. 322-326, podtrhla J. J.)

harmonii jedince a společnosti, rovnováhou „ducha“ a „země“ v člověku, syntézou jeho cílevědomé občanské povinnosti a radostí jeho smyslů a srdce.

Nemůže být sporu o tom, že novým ideálem *plnosti* individuálního života, zaujetím pro člověka, jemuž nic lidského není cizí, dospěla Nováková ve svém posledním románě k největšímu sblížení s anarchistickou generací (a vůbec vlastně s nejprogresivnějším směřováním literatury dvacátého století). Ovšem to sblížení se promítlo v podstatě jenom ve vytyčení otázky. Jejím řešením (v koncepci i v umělecké stylizaci) Nováková vede s mladými svou polemiku dál. Zralost a moudrost této polemiky je dána tím, že svou koncepci plnosti života jakožto syntézy „občanství“ a „soukromí“ realizuje Nováková v Drašarovi ne jako dosažený stav a vzor, ale jako ideál těžko dosažitelný a pro jejího hrdinu v daných dobových podmínkách nedosažitelný.²¹ Román jejího „kněze buditele“ se takto stává dramatem hledání, které ústí do nenalezení, do ztroskotání.

A s tím, jak se v románě zmenšuje rozpětí mezi hledáním a ztroskotáváním, zvyšuje se v Drašarově osudu a v jeho psychologické charakteristice opěrný podíl vnějšího světa vůbec a krajinného prostředí zvláště. Krajinné prostředí ve své objektivní, na vnímajícím subjektu nezávislé podobě (a objektivní stylizaci) dává muži vychýlenému z rovnováhy pevnou půdu pod nohama, uklidňuje jeho rozrušenou mysl, rozmnožuje a prodlužuje jeho chvíle štěstí, až se posléze stane účastiplným svědkem a komentátorem jeho ztroskotání. Takto ve všech svých významech doplňuje účast březinského lidového společenství v osudu nešťastného Drašara. Ojedinelý člověk v nerovném zápasu se světem i s přírodou v sobě nachází tedy u Novákové pochopení přírody i světa, byť to bylo pochopení jen části přírody a jen části světa.

Avšak významné zadostiučnění, jehož se osamocenému buřičovi v březinském prostředí dostává, není jen zásluhou Březin, nýbrž i zásluhou Drašarovou. Je dílem jeho pevné vůle obhájit a uhájit svoji touhu po plném životě v otevřené, poctivé a mužné konfrontaci s celým dobovým a společenským prostředím, vztyčeným proti němu. Takto se román jedince stával v rukou Novákové ne monografickým portrétem, ani psychologickým monologem, ale dramatem jedince a doby, vybudovaným na dialogu mezi subjektem a objektivní skutečností. Tento „dialog“ má v románě mnoho podob a projevů, počínaje koncepcí a kompozicí románu a konče jeho jazykovou stylizací (nebo naopak). — Povšimněme si vazby subjektivního a objektivního prvku tam, kde je mimořádně citlivá, v konfrontaci člověka a krajiny, a to v místě, kde tato vazba ukazuje svůj šev.

Od 13. kapitoly začíná autorka sledovat Josefa Justýna Michla, zdrceného

²¹ Nováková šla tentokrát tak daleko, že se v předmluvě k románu vyznala ze svého nejosobnějšího marného toužení po plném štěstí, a že tak svůj poslední román mnohem bezprostředněji a otevřeněji než ty předchozí spojila s „výkřiky a vzdechy“ svých autobiograficky založených lyrických próz.

setkáním s Kollárem, na cestách z Poličky ven do kraje, do sousedních vesnic — později s cílem navázat styky s evangelickými farami. Motivy cesty a navazování kontaktu „s helvety“ zaplňují pak cele 16. kapitolu. Na ni soustředíme svou pozornost; vnitřně rozháraný, do sebe pohroužený, osamělý muž chodívá podzemní krajinou do Borové k pastoru Košutovi.

Jen „někdy“ se rozhlédne po krajině — „a tvář jeho smutná se pak vždy alespoň na chvíli rozjasnila...“; poznamenává autorka, aby v následujícím odstavci rozvinula v podstatě objektivní popis půvabů vysočinské přírody v jejích konstantních znacích.²² Dalším odstavcem pak začíná autorka budovat obraz jedné z Drašarových cest do Borové „za posledních dnů září 1849“: „Vyšel z Poličky po polednách, aby za dne, nyní již krátkého, ještě před nocí byl doma. Cesta, ač kráčel zvolna, míjela mu dosti rychle; za častých procházek poznal téměř všechna stavení silnici a potok lemující a každé mu bylo známkou, že cesty ubývá, že Borová jest bližší. Kolem třetí hodiny vypjala se před ním dřevěná bedněná věž katolického kostelíčka Svatomarkytského a zanedlouho spatřoval i cíl své cesty, faru borovskou s nízkým domem Páně a přilehlým hřbitovem.

Souvislá ta skupinka měla okolí velmi malebné, vystavěna jsouc na úpatí svahu, který zprvu mírně, pak vždy prudčeji stoupal, až na nejvyšším bodu celého poličského okresu, na balvanu Lucberka, vyvrcholil. Od vozové cesty, vesnicí probíhající, vedlo k faře několik stupňů, pak příkrá pěšina k modlitebně a ku hřbitovu; za hřbitovem terasovitě střídala se mírně zvlněná půda rolí a luk se strmějšími lesíky.

Již nedaleko fary čněl lesík, ukrývající mezi svými stromy bývalý hřbitov evangelický, a byl jí velmi účinným pozadím; výše nad poli a vlhkými lukami, prostoupenými všude hrobkami vyoraného a již rozdrceného kamení, i jednotlivými dosud nerozstřílenými balvany, čněl les druhý, až k temeni Lucberka se rozrůstající. Na druhé straně, za vozovou cestou, hučel a přes balvany vrhal se potok a za jeho břehy i za náhonem s ním souběžným strměl velmi černý a velmi kamenitý les, zvaný Štimberk.

Nad farou, dále do vsi, směrem k Svaté Kateřině, neurčitě jevílo se několik selských statků a jejich pazderky.

Michl zastavil se blíže kostelíčka a malou brankou ve zdi vstoupil na jeho hřbitov. Rozhlížel se kolem; viděl hrobové pahrbky s četnými kovanými kříži, viděl starobylou gotickou presbytář i táhlou loď, jež tak podivně pojila se k hluboce zahnědlé bedněné věži, viděl farskou zahradu s košatými, jablky i slívami obsypanými stromy. *Znal to vše dobře z let dávno minulých, kdy tak často k vikári borovskému chodíval, dožaduje se na něm listin a vysvědčení; nebylo mu potřebou vtisknouti si toto zakončení Borové znovu v paměť, — chtěl pouze svou mysl sebrati, urovnati, než půjde dále ke Košutovi.*²³

²² „Opravdu bylo příjemno a líbezno tudy choditi. Letošní jeseň byla z těch, které vysočinu Českomoravskou, kraj drsných jar a deštivého, bouřlivého léta, proměňují v barvitou pohádku. Krásně rudly buky a do zlatožluta měnily se jasany, na jeřábech bylo plno korálových plodů, na lukách, protékaných všude stružkami jasné vody a zvaných lidem zdejšími „na potůčkách“, pestřilo se hojně kvítí, vysoké stonky bílých parnasií pnuly se vedle rudých bobulek totenu, neodkvetlá dosud vrbka mísila v to své růžové a jestřábník svoje žluté barvy. „Hrobky“ opleteny byly dlouhými pruty ostružinčí, plodů tu bledech červených, tu již černajících, listí z hluboké zeleni do ruda se měnicího; také na šípčích, mezi kamením a ostružinčím vyrostlých, objevovala se barva šarlatová. Sytá hněď zoranisek krásně se pojila k zeleným jetelištím, k černým odstínům lesa a staveníčka po cestách rozeseť stupnici barev zmnožovala. A nade vším klenula se obloha jasně modrá, bez mraků, bez mlhy, plul čistý, vonný, byť poněkud chladný vzduch.“ (*Drašar*, vyd. Praha 1952, s. 290-292.)

²³ Cit. vyd., s. 291-292 (podtrhla J. J.).

Citované místo si zasloužilo být demonstrováno tak obšírně už proto, že v něm je výslovně zdůvodněn význam objektivně vnímané krajiny jako měřítko urovnanosti a řádu pro člověka zmítaného nejistotou (hrdina se rozhlíží kolem sebe a ulpívá na konkrétnosti svého okolí, aby „urovnal“ „svou mysl“). V tomto směru je ono místo klíčem ke smyslu podobných konfrontací, uplatňovaných autorkou i jinde, a nejen v Drašarovi. To znamená i potvrzením některých našich závěrů nad Děťmi čistého živého. Vzato z druhé strany, uvedený úryvek ozřejmuje jednu z nejzávažnějších funkcí objektivních popisů krajinného prostředí ve struktuře románů Terézy Novákové: konkrétní, specifickými a stabilními znaky určená krajina je zde pevným a neproměnným pozadím pro neklidný, bolestiplný, proměnlivý život hledajícího, tápajícího, do dálek zahleděného lidského poutníka. — Ale nás citované místo zajímá ještě z jiného hlediska: oním citelným švem na styku lidského subjektu, plného vnitřního napětí a dynamiky, se staticností vnějšího světa.

Nemusíme číst vybrané místo se zvláštní pozorností, abychom zjistili, že jen ve výchozím a závěrečném odstavci, sledujícím Michlovu cestu do Borové, je objektivní popis prostředí spojen s vyprávěním, které je nesené činností postavy. Mezi ně jsou vklíněny tři odstavce objektivního popisu; v nich zpodobnění krajiny má zcela neosobní ráz a tón i staticnost objektivního popisu. Nepochybně i tyto partie jsou ve vztahu k postavě, k její objektivní i subjektivní potřebě urovnat svou mysl (souvztažnost je ostatně vyznačena oním zarámováním). Avšak krajní objektivnost, spočívající v základech této popisné vložky, zde prozrazuje, že snaha Novákové dát výjimečnému individu a jeho „pravdě“ korektiv pravdy „vnější“ má v sobě až něco křečovitého. Že spisovatelčina stylizace, usilující obnovit narušený koloběh mezi subjektem a objektem, zůstává — nejen v obsahu, ale i ve formě — poznamenána opozicí subjektu a objektu, rozlomením jejich jednoty.

Aby bylo jasno: jestliže poukážeme na vnitřní napětí v individuálním stylu Terézy Novákové, činíme tak proto, aby vynikla síla i relativnost jejího řešení základní dobové estetické problematiky. Aby vyvstaly pozitivní i negativní souvislosti autorčiny vůle ztělesnit buřiče a nespokojence, který předbíhá svůj čas, s maximálním využitím a přímo vystupňováním objektivizujících uměleckých postupů, které propracovávala tzv. realistická próza od let osmdesátých. Bylo již podotknuto, že v poměru k ní Nováková není jen tou, která přejímá, ale i tou, která rozvíjí. Stačí srovnat kresbu krajinného prostředí např. u Jiráska a Raise s kresbou v Dětech čistého živého a v Drašarovi, aby se ukázalo, jak Nováková jde v celé stylizaci krajinného motivu (nejen v jeho pojetí) svou cestou.

Jiráskovi Psohlavci jsou přesně lokalizováni, autor běžně pracuje při výstavbě románu s konkrétními místními jmény. Ovšem jedinečná podoba krajiny ho zajímá málo; jen ji občas naznačí příležitostným detailem. V jeho výstavbě románu se mnohem podstatněji než konkrétní krajina uplatňují přírodní děje (bouře, vichřice...), které nepřímo spoluutvářejí atmosféru dějů

lidských. — To Raisův Západ, máme-li zvolit dílo pro krajinomalbu nejprůzračnější a kresbou krajiny na rozhraní století přímo proslulé, představuje už jiný stupeň romanopisecké práce s krajinou. Rais chce v tomto svém románě postihnout krajinu na Hlinecku v její jedinečnosti. Nejde však za krajinou jako takovou, za krajinou v jejích pevných a neproměnných znacích, které lze postihnout objektivním výčtem jejích detailů. Jde za „horským krajem, zadumaným jako mysl jeho lidu“;²⁴ tedy za atmosférou krajiny, proměnlivou podle ročních období a podle denní cesty slunce od východu k západu. Tomuto — v jistém smyslu slova zobecňujícímu zá- měru — nasvědčuje mj. i autorův posun místních jmen (Skalsko, Studenec...) i celá kompo- ziční a jazyková stylizace: včleňuje krajinný motiv se zvláštností plynulostí do struktury postav, kapitol i románu jako celku. Krajina ve své specifické podobě plné pohybu a pro- měnlivosti se tak v Západu uplatňuje jednak jako nedílná součást lidového světa, jednak jako pozadí, které má zvýrazňovat statečnost a obětavost Kalousovu, a také jako paralela jeho „západu“. A ve všech těchto rovinách je bytostnou součástí prostředí, o němž kněz nad hrobem s láskou prohlašuje: „Můj svět“.²⁵

Podobný šťastný pocit jistoty, ztotožnění se se světem, v němž žije, nemá žádný z hrdinů Novákové. Krajiní rozpětí a přímo konflikt mezi subjektem a prostředím se proto — v tom je hluboká vnitřní jednota uměleckého stylu autorčina — promítá i do krajního rozpětí všech složek jejího obrazu, včetně poměru člověka a krajiny a včetně kompozičního rozložení „pravdy vnější“ a „vnitřní“. Ve srovnání s Jiráskem a Raisem vtiskla tedy Nováková na jed- né straně větší hybnost, proměnlivost a vnitřní rozeklanost subjektu a jeho „mysli“, na druhé straně pak větší stabilitu, ustálenost a dokumentárnost vnějšímu světu včetně krajiny.

K r a j i n a a k o m p o z i c e

Hierarchizující napětí mezi subjektem a vnějším světem, jak jsme si je uvědo- mili v citované ukázce z Drašara, je jedním z hlavních principů kompozice celých kapitol. Většina jich začíná objektivně (popisem prostředí, autorským vyprávěním) a končí výrazným projevem hrdinova subjektu. (Postava se v sobě a pro sebe vyrovnává s okolnostmi, před něž byla postavena, něco si ujasňuje, k něčemu se odhodlává.) A vzápětí následující kapitola začíná zase vztyčováním a rozvíjením objektivního obrazu prostředí či okolností. Postup od rozvinuté objektivnosti k uplatnění subjektu na jejím pozadí, ke zvýraznění subjektivního hodnocení reality se promítá i do kompozičního rozložení moti- vů krajinných.

Rozsáhlejší objektivní popisy krajiny umísťuje autorka hlavně do začátků a dovnitř kapitol. V závěrech kapitol se motivy vnějšího světa uplatňují jen sporadicky a hlavně jakoby letmo, jen v detailu. Rozdíl ovšem není jenom v počtu detailů, s nimiž autorka pracuje, ale hlavně v jejich funkci. Detaily v objektivním popisu, na které jsou tak bohaté začátky a vnitřky kapitol v ro-

²⁴ K. V. R a i s, *Západ*, Praha 1951, s. 291; podtrhla J. J.

²⁵ R a i s, *c. d.*, s. 268.

mánech Novákové, jsou voleny a stylizovány s cílem co nejvěrněji a nejkonkrétněji zpodobnit dokumentárně lokalizovanou krajinu. Naproti tomu pak ojedinělý detail vnějšího světa v závěru kapitoly nabývá v daném kontextu, na pozadí toho, co předcházelo (i co eventuálně bude následovat), význam hodnotící pointy či symbolického náznaku vzhledem k situaci subjektu. V Dětech čistého živého se toto využití věcného detailu jakožto symbolické pointy uplatňuje poměrně málo.²⁶ Zato v Drašarovi je častější.

Připomeňme z tohoto románu místo, v němž jsou obsaženy obě polohy v práci s krajinným detailem. V posledních čtyřech odstavcích 18. kapitoly Drašara se dvakrát objeví motiv potoka a skal. Poprvé jako součást ranní přírody, do níž Michl vychází hledat uklidnění po závatné noci s Josefku. V tomto případě jsou to „šumot“ „černých vln Švarcaviných“ a „Černé skály“ — konkrétní detaily z březinského obzoru, který „lahodí“ „rozčilenému muži“. Podruhé se týž motiv objeví v posledním odstavěčku, navazujícím na Drašarův vnitřní monolog, v němž zazněl starostlivý tón odpovědnosti vůči Josefce: „Pohlédl dlouze ještě *ke skalám, do tmavých vln, jež byly o lučinaté břehy*, a dal se pak zpět ke škole, kam první děti zvolna již přicházely.“²⁷ Detaily z krajinného prostředí teď ztratily vlastní jméno, nabyly na obecnosti. V nové stylizaci, v novém kontextu vystoupily jako předznamenání „tmavých vln“, které s Drašarem hned v další kapitole smýknou.

Kompoziční postupy, na které jsme poukázali, nejsou samozřejmě objevem Novákové. Od celku k části, od širší skutečnosti k subjektivní reakci postav komponoval v zásadě kapitoly ve svých Psohlavcích Jirásek a leckterý romanopisec před Novákovou — a nepochybně i po ní. V románě let devadesátých a počátku století však byla i zřejmá tendence uvolňovat tuto vazbu od celku k části, od objektivního k subjektivnímu (např. tím, že důraz na subjekt prolul i do začátků kapitol a dal pak jiný řád stavbě kapitol i románu jako celku). Nejen na pozadí této prózy s rozrušenou (anebo prostě jinou) hierarchií subjektu a vnějšího světa, ale i na pozadí románu, který tuto hierarchii ještě respektoval, vyvstává zřetelně osobitost kompoziční stavby Terézy Novákové. Vyznačuje se vyostřeným napětím mezi pólem celku a částí, přesněji řečeno mezi pólem subjektu a objektu.²⁸

²⁶ Přesto v neobyčejné účinnosti najdeme tento postup v konci 12. kapitoly, otřesně zobrazující smrt Faimonovu: „V záplavě měsíčního světla, bílé a mírné, skorem se tratilo kalné červenavé světélko kahánku, jež třepetal se v hlavách mrtvoly a jež dříve, za tmy, pronikalo sotva znatelně zakalenými tabulkami okének.“ (*Děti čistého živého*, cit. vyd., s. 190.) Každý detail v tomto zdánlivě objektivním určení noci uzavírající těžký den dostává v kontextu kapitoly, kterou ukončuje, zvláštní významovou polohu a hodnotící důraz.

²⁷ *Drašar*, cit. vyd., s. 339, podtrhla J. J.

²⁸ I kompozice románu jako celku je u Novákové spoluurčována snahou konfrontovat pravdu „vnitřní“ a „vnější“. V Drašarovi je například jednoznačná tendence mezi kapitoly, v nichž byl v popředí hrdinův subjekt se svým prožíváním skutečnosti, vkládat kapitoly laděné silně objektivně — kapitoly, v nichž je Drašar pozorován a souzen očima svého okolí. Ostatně

Ostatně toto vyostřené napětí mezi pólem objektu a subjektu proniká do popředí v celé zralé slovesné práci Novákové. A má v ní i svou gradaci. — Stačilo by třeba postavit vedle sebe dvě obdobná místa z Drašara a Šmatlána, aby se ozejmilo, jak se v posledním románě Novákové stupňuje svár subjektu a objektivní skutečnosti ve styku člověka s krajinou. V Jiřím Šmatlánovi je jedno místo nápadně podobné tomu, které jsme citovali z Drašara (viz zde s. 151). Ve chvíli krajního rozrušení — poté, co se na své cestě za sociálním demokratem Hamerníkem střetl s konzervativismem své dcery a zetě — nachází Šmatlán uklidnění tváří v tvář pokojné krajině. Ale ten objektivní popis jarního slunečného horského kraje je tam těsně vklíněn mezi tkalcův vnitřní monolog a autorské vyprávění. A je mnohem těsněji spjat — i kompozičně — s postavou a s její vnitřní aktivitou, než je tomu v oné obdobně koncipované pasáži z Drašara, v níž, jak jsme viděli, se odstup mezi rozrušeným člověkem a pevnou podobou krajiny rozevřel do nejvyššího rozpětí.

Ale proč argumentovat tou jedinou scénou? Nemluví snad o stupňování opozice mezi subjektem a objektem v pozdní tvorbě Novákové mnohem přesvědčivěji už sám ten fakt, že připomenuté místo z Jiřího Šmatlána bylo ojedinělé v celém románu? A že vůbec s krajinným motivem se v něm pracovalo skoupě, více méně jen v „expozici“ Šmatlánova dramatu? A nadto: jazyková stylizace i kompozice těch několika málo popisů ve Šmatlánovi je jiná než v Drašarovi. Jen se pozastavme u jedné další motivické obdoby v těchto románech, tentokrát u obrazu podzimní krajiny. Ve Šmatlánovi jej autorka budovala v zásadě na týchž motivech jako později v Drašarovi. Jenže její první objektivní popis horského podzimu nemá tu soustředěnost, plynulost, stupňovitost a rytmičnost, které témuž popisu v Drašarovi dodávají dojmu pevné hierarchie a celistvosti. — Snad by se mohlo zdát, že tato změna je nepodstatná, že mluví nanejvýš o větší spisovatelské zběhlosti autorky. A přece je v ní ještě něco víc. I v tom malém posunu se zračí pozměněná koncepce člověka a světa, jak o ní vpředu byla řeč.

Popis podzimní přírody na začátku Šmatlána měl menší významový rozsah než pak v Drašarovi. Sloužil tam jednak k vyznačení času pro epické vyprávění a jednak pro zaujaté dokreslení východočeského venkova v jeho specifické tvářnosti a v jeho skromných, avšak nicméně výrazných půvabech. To později v Drašarovi přijímá popis podzimní krajiny kromě těchto významů ještě významy další a hlavní — být protikladem postavy, být harmonickou a vyváže-

příznačné pro autorčin záměr vidět svého hrdinu nejen zevnitř, ale také zvenku, a to je zároveň i z odstupu, jsou epilogy, těsněji nebo volněji umístěné do závěrů všech jejích románů. Také epilogy mají charakter nikoliv přímého autorského komentáře či hodnocení, ale epického zobrazení.

nou protiváhou Michlovy duše, hnané vůlí prosadit svou, zmítané přitom pochýbnostmi, nejistotou a sklíčené osamocněním. Tento nový rozměr zažehuje v objektivním popisu podzimní krajiny v Drašarovi zvláštní náládovost, melodičnost a lyrický přízvuk. Nová stylizace starého krajinného motivu v posledním románě Novákové tak poukazuje na nový aspekt autorčina vývoje: na její tíhnutí k lyrismu.

Pravda, neprojevalo se tak zřetelně uvnitř románů Novákové, jako mimo ně. Stále častěji směrem ke sklonku svého života sahala spisovatelka k drobným lyrickým prózám autobiograficky podloženým. Hledala v nich možnost bezprostředněji než v epickém románě tlumočit subjektivní zkušenosti jedince, který žije v neustále obnovovaném rozporu mezi velkým snem a jeho malým, často až tragicky zkarikovaným výsledkem, a nepřestává dychtit po velikosti a plnosti života u sebe i kolem sebe. Stále víc záleželo autorce na tom, aby tento pól svého uměleckého poznání soudobého člověka představila v celistvosti čtenářům svých románů. Shrnujíc porůznu rozptýlené drobné alegorické prózy do první knížky (*S kamenité stezky*, 1908), dovolávala se v předmluvě k ní práva romanopisce na jiný způsob podání — ne na vzpomínky, ale na osobní lyrickou zповěď. Pro sebe interpretuje toto právo jako neodbytnou potřebu²⁹, naznačujíc tak zároveň vnitřní jednotu svých próz subjektivních a objektivních.

Dvě knihy lyrických próz (o zintenzivnění citového přízvuku ve druhé z nich svědčí už její titul — *Výkřiky a vzdechy*) jsou protějškem posledních románů Novákové. A v nejednom smyslu i klíčem k jejich tajemstvím. Také v nich člověk v napětí se světem, s výsledky svých záměrů hledá nejednou útočiště v přírodě, chtěje vyjít ze sebe, ze své rozervanosti a dosáhnout rovnováhy. A také v nich nezřídka příroda vystupuje ne jako dárnyně uklidnění, ale jako rozněcovatelka bolesti v duši rozpolceného, neštěstím zasaženého člověka. Ostatně už sama ta častá konfrontace osamělého jedince a přírody v lyrických prózách má něco velmi společného s románem Novákové: tu pevnou vůlí sledovat lidský subjekt ve vazbě objektivní, na něm nezávislé a jemu často dokonce protikladné objektivní reality. Subjektivnost drobných lyrických próz Novákové je totiž relativní, je víc v jejich východisku než stylizaci. I v těch nejosobnějších vyznáních je přítomno — pochopitelně v různé míře — objektivní gesto, tak vlastní Novákové. Příznačně charakterizovala spisovatelka knížku *S kamenité stezky* jako „soubor, který, liče *osudy lidské* v novele, alegorii, pohádce, napoví mu (tj. čtenáři — J. J.) i něco málo z jejího života a citění.“³⁰

Vůle objektivizovat vlastní zážitek, postoj a nejosobnější citovou zkušenost, podat je jako „lidský osud“ se i v autobiografických prózách Novákové opírá o mnohé zobecňující principy vlastní epice. Přitom však autorka v těchto nepřímých zповědích stále zřetelněji tíhne k důraznějšímu prosazení subjektivního hodnotícího stanoviska. Umělecká řeč Novákové tím nabývá v alegorických prózách plynulosti; má rytmus osobního prožitku, vášně a zaujetí i tam, kde autorka stylizuje vnější skutečnost jako nezávislou na člověku a na vnitřním rozpoložení subjektu. Začíná se snad právě zde otevírat přístup k překo-

²⁹ „O mých rozsáhlých obrazech, zpodobujících duševní a sociální život minulý východočeského lidu, bylo řečeno, že jejich autorka jen a jen pohruzuje se ve svůj úkol, odsunujíc všecku subjektivitu, všecku osobní bolest. *I zdálo by se, že jsem mohla přestat* na zpodobování skalních těch pásem, že jsem neměla shýbat se k vlastní úzké stezce, kolem nich vedoucí, a netrhati drsné zeleně a tmavých květů, které vyrostly mi pod kročeji.“ (*S kamenité stezky*. 2. vyd.; podtrhla J. J.)

³⁰ V předmluvě ke knížce *S kamenité stezky*, cit. vyd.; podtrhla J. J.

nání oné opozice subjektu a objektu, markantní v románech a nemizící ani z lyrických vyznání? Stěží lze jednoznačně přitakat této domněnce. Vždyť už sama existence alegorických subjektivních próz a jejich rozvoj vedle tvorby epické nasvědčuje spíše pravému opaku. Pravda, dochází mezi nimi k jistému sblížení: všimli jsme si např. autorčina osobního vyznání v předmluvě k Drašarovi a stylizace některých deskriptivních motivů, sblížujících poslední román Novákové s jejími lyrickými konfesemi. Avšak toto sblížení zatím neoslabuje nijak podstatněji opozici subjektu a objektu v umělecké práci Novákové, nenarušuje cílevědomě objektivizační a epický ráz její románové tvorby.

Tváří v tvář nové moderně

Nelze nevidět, že vážné objektivizující úsilí vlastní románům Terézy Novákové sehrálo svou pozitivní roli právě tváří v tvář silně subjektivizované próze předválečného období. Ono totiž umožnilo autorce vytvořit díla ukázněné, „vázané“, „přísné“ epiky — abychom se dovolali uznalých slov Marie Majerové — tam, kde se próza zaujatá pro vnitřní pravdu subjektu tříštila v lyrickou mozaiku, kde se stávala, řečeno se Šrámkem, „improvizací“. V tomto smyslu je potřeba hodnotit románovou tvorbu Novákové jako jeden z pokusů čelit invazi lyrismu do „unavených žil epiky“, jako jeden z pokusů o udržení, obhájení a rozvinutí románové epiky v období krize epického umění před první světovou válkou. (O jak silný tlak lyrismu šlo, uvědomili jsme si i na vlastním vývoji Novákové.) Zásluhy o velký epický tvar byly ostatně Novákové plně přiznány mnohými jejími mladšími současníky včetně F. X. Šaldy. Ovšem právě tváří v tvář próze zhodnocující do důsledků útok revoltujícího subjektu na objektivní skutečnost, vyvstává na druhé straně relativnost cesty Terézy Novákové a hranice jejího tvůrčího činu.

Jedním ohniskem napětí mezi Novákovou a mladší literaturou se stala — to je příznačné — autorčina práce s motivem krajiny. „Z podrobností uměleckého provedení“, píše se např. v Kritickém dobrozdání o Drašarovi v roce 1909, „lze kapitolám vesnickým (od 18. počínajíc) vytknouti přemíru živlu krajinně popisného; jistě by bylo ekonomičtější, kdyby se popisovaly jen ty části krajiny, kudy osoby jdou, takže by to nebyl popis pro popis, nýbrž *popis jako řada dojmů osob jednajících*. Leckde ty popisy mají ráz příliš suchopárný;...“ Nepodepsaný pisatel daného soudu (snad šlo o interní nakladatelský posudek) nevyniká v celém svém „dobrozdání“ schopností a vůlí pochopit autorčin záměr a po právu docenit jeho výsledky. Přistupuje k románu z pozic těch norem, jaké např. pro estetické hodnocení krajinného prostředí nastolovaly a propracovávaly umělecké metody, které důsledně respektovaly „vnitřní

³¹ M. Majerová, *Teréza Nováková*, Naše doba, 1914, s. 138.

³² Kritické dobrozdání o knize Drašar, rkp. v archívu litomyšlského muzea; podtrhla J. J.

pravdu“ subjektu a jeho vůli ovládnout jí objektivní realitu, podrobit si svět, rozšířit v něm lidskost — třeba tím, že bude vkládána do kamenů na cestách, abychom se dovolali citovaných zde slov Zolových.

Jestliže ještě u Zoly (a také např. u našeho Mrštíka) bylo toto „rozšiřování lidskosti“ provázeno ironií, v literatuře od konce století dostane patos bojovného lidství. Stane se projevem ofenzívy člověka proti odlidštěnému, zvěcnělému světu a výrazem jeho převahy. Mezi prozaiky, kteří tento nový stupeň „rozšiřování lidskosti“ ve světové literatuře otevírají, patří nepochybně Maxim Gorkij. Dopisy autorovi Bosáků z konce devadesátých let prozrazují, jak nezvykle působila Gorkého kresba krajiny např. na Čechova. Slavný povídkář a dramatik opakovaně vytýká nadanému začátečníkovi „neukázněnost“ v líčení přírody. „Vaše líčení přírody jsou umělecká“, píše Čechov Gorkému 3. ledna 1899; „jste dokonalý krajinář. Jenom časté přirovnávání k člověku (antropomorfismus), kdy moře dýše, nebe hledí, step si hoví, příroda šeptá, mluví, teskní a tak podobně, taková přirovnání působí poněkud jednotvárně, někdy i naslédle a někdy i nejasně. Malebnost a výraznost v líčení přírody spočívá v prostotě a lze jí dosáhnout jen tak prostými větami, jako ‚slunce zašlo‘, ‚setmělo se‘, ‚dalo se do deště‘...“³³ Zaujatý pro „svůj způsob“ — pro objektivní náznak, Čechov nerozpoznal Gorkého objev v kresbě přírody a jeho dosah pro sjednocování subjektivního a objektivního, člověka a světa v zájmu rozšiřování lidskosti.³⁴

Ale tímto směrem půjde — třeba různými jinými cestami — nejprůbojnější umění před první světovou válkou. Jeho vrcholem u nás bude skupina Neumannova, posouvající těsně před první světovou válkou „estetický ideál od ‚zákona pravidelnosti‘ k ‚zákonu změny‘“³⁵, usilující postihnout souvislosti všech životních jevů, jednotu člověka a světa. „Cítíme mocně jednotu světa a života“, prohlašuje Neumann roku 1913 v článku Ať žije život, „nemůžeme jinak, duch bojující s hmotou, bůh s ďáblem, člověk se zemí, to jsou pohádky z dob dědečků a babiček, zcela cizí všemu našemu citění a myšlení...“ A dále pokračuje ve svém manifestu: „Že strom roste, zelená se, kvete a dává plody a že tato *fakta* působí nám eventuálně pohanskou radost, to lze vyjádřit prostou a konvenční řečí. Ale užasný pocit souvislosti *děje*, jehož jméno jest strom, s plynoucím životem, závatný pocit překrásného víru, jež máme, vnikneme-li jaksí do jeho nitra a vidíme souhrn sil a vůlí, jímž jest příroda, to vysloviti nedá se řečí naturalistů, k tomu třeba řeči přetvořené, složené intuitivně z otisků mnohovětrného životního rytmu.“³⁶

³³ A. P. Čechov, *Korespondence. Zápisky*, Praha 1960, s. 290.

³⁴ S odstupem bude v tomto stylizačním gestu rozpoznán jeden z nejpodstatnějších a nejvýznamnějších rysů individuálního stylu Gorkého: v obrazech, které „vyvolávají ostrý pocit jednoty člověka a okolního světa“, v „plynulosti přechodů, které spojují člověka s oceánem hmoty“, v „dynamickém spojení přírodních živlů v celkovém proudu bytí“ (D n ě p r o v, *Problémy realismu*, Praha 1961, s. 269).

³⁵ E. S t r o h s o v á, *Zrození moderny*, Praha 1963, s. 76.

Strom pro Neumanna už tedy není částí vnějšího světa, detailem konkrétní krajiny, kterou lze popsat, ani kusem přírody trpně zrcadlící vnitřní rozpoležení subjektu. Je dějem, živou vlnou v pohybu života, živou součástí jeho souvislosti. Jaká vzdálenost se tady otevřela mezi tímto stromem — dějem a mezi onou osamocenou jedlí, známou nám z alegorické autostylizace Terézy Novákové, která „do náručí svého uchycovala větry, kořeny svými upevňovala rozeklanou půdu a ukazovala cestu k výšinám“. A jaká vzdálenost se tu otevřela — na to nezapomínejme — mezi Neumannovým programovým článkem z času těsně předválečného a mezi manifestem České moderny z roku 1895. Tam důraz na „vnitřní pravdu“ individua, namířenou proti „pravdě vnější“, zde jednoznačný odpor proti oddělování subjektivního a objektivního činitele pohybu, respekt k vnější skutečnosti, objevované, dobývané člověkem a přisvojované si jím v proudu životní aktivity. Tam nevyřčené sice, ale jasné heslo ať žije silná individualita a její vnitřní pravda, u Neumanna heslo ať žije život. Také touto vzdáleností musí být měřena zralá tvorba Novákové, má-li se ujasnit její místo mezi oběma modernami, má-li být po právu zhodnocena její účast v rozvoji moderní české literatury.

Jedno důležité východisko pro takové hodnocení nabízí sám Neumann. V uvedené stati formuluje svoji koncepci literatury mj. na pozadí tzv. naturalismu³⁷ a v polemice s ním. Činí tak bezesporu proto, aby odlišil své pojetí celistvosti života, jednoty člověka a světa od onoho, které bylo vlastní metodám, jež usilovaly o zobrazení subjektu v pevných a konkrétních relacích objektivní reality. Kriticky na účet těchto metod (které označuje jako naturalismus) Neumann říká: „Sešívá jednotný názor na svět z jednotlivých faktů, ale jejich vnitřní souvislosti nedává nám cítiti.“ Jeho ostrý a nesporně přiléhavý soud obsahuje v sobě i zrno uznání pro ty umělecké metody, které neztratily na prahu našeho století smysl pro objektivní realitu nezávislou na subjektu. Ostatně kousek dál Neumann výslovně mluví o naturalismu jako o jednom z předpokladů „nové poesie a nové básnické řeči“. Vzácně uznalé hodnocení patří, jak zřejmo, těm předchůdcům a současníkům v literatuře, kteří usilovali o „jednotný názor na svět“, o *celistvé* umělecké uchopení života — i za cenu „sešívání“ jednotlivých faktů a sfér reality. Úsilím o celistvé vidění skutečnosti jako vzájemného styku a ovlivňování subjektu a objektu mohla ona tvorba působit jako výzva k následování. A svým „sešíváním“ volala po překonání svých hranic, po negaci svých metodologických východisek. Ve zvýšené míře tohle všechno platilo také pro Novákovou (čímž ji ovšem nikterak nechceme klasifikovat jako naturalistku), která, jak jsme ukázali, včleňovala vnitřní pravdu subjektu do pevné vazby konkrétní objektivní skutečnosti tak, že vztah vnitřní a vnější pravdy vyhocovala na krajní míru.

³⁶ S. K. N e u m a n n, *Ať žije život*, cit. dle *O umění*, Praha 1958, s. 108-109.

³⁷ Užíváme daného pojmu významu, jaký mu v daném kontextu dává Neumann, a z hlediska tohoto kontextu se jej snažíme interpretovat.

Zhodnocujíc revoluční aktivitu subjektu, obnovujíc jednotu člověka a světa, porušený koloběh subjektu a objektu, sblížila Neumannova poezie v předvečer první světové války novým způsobem přírodu s člověkem jako tvůrcem moderní technické civilizace a její budoucnosti.³⁸ Osamocená jedle marně usilující stmelit rozeklanou půdu stala se jedním z nepřímých činitelů a ostnů této nové epochy, překonávající opozici člověka a přírody, přítomnou v literatuře buržoazní éry od časů romantismu.

Pro Novákovou ovšem zůstal vztah člověka a přírody až do posledního románu poměrem plným napětí a problematičnosti. Konkrétními, specifickými a stabilními znaky určená krajina je u ní pevným, neproměnným pozadím pro proměnlivý, bolestiplný a neklidný osud hledajícího, tápajícího, do dálek zahleděného člověka. Příroda je silou, která stojí v jádru proti tomuto osamocenému člověku, toužícímu „přenačít svět“, dosáhnout plného štěstí; připomíná mu jeho slabost a vratkost a jen výjimečně, jak jsme viděli, mu poskytuje uklidnění a útěchu. Pravda, od Děti čistého živého k Drašarovi tohoto napětí ubylo ve vztahu člověka a krajiny. Ale zato ho přibylo v hrdinově osudu. Alegorické lyrické prózy, v nichž Nováková na sklonku života stylizovala svůj životní pocit v osamělém poutníkovi, bloudícím v strmých skalách a vysokých pohořích a marně vztahujícím svou náruč po zapadajícím slunci, odkrývají nejhlubší spoje, jimiž je autorčina koncepce člověka a krajiny i v románech spojena s dědictvím romantismu, a přímo s Máchou. Jestliže Mácha na začátku jedné epochy objevil, řečeno se Šaldou, pro české „krajinné cítění“ „holou, přísnu, pustou, vysokou horskou krajinu, zvěře a květů prázdnou“³⁹, pak Nováková ve svých románech ze sklonku této epochy dala oné krajině jedinečné znaky živé, běžné, konkrétní krajiny východních Čech a spjala ji s osudy rozervanců z řad východočeského lidu — i s osudem vlastním.

³⁸ Podrobněji o tom viz v knize E. S t r o h s o v é, *Zrození moderny*, s. 115 n.

³⁹ F. X. Š a l d a, *Karel Hynek Mácha a jeho dědictví, Duše a dílo*, Praha 1950, s. 52.

Jmenný rejstřík

Aragon Louis 49, 97, 114
Arbes Jakub 78, 79

Bělič Jaromír 31
Balzac Honoré 92
Barbusse Henri 110
Blahník V. K. 93
Bourget Paul 110, 111
Byron George Gordon 138

Cézanne Paul 92

Čech Leander 101, 103, 113
Čech Svatopluk 78, 124, 138
Čechov A. P. 158
Čelakovský Fr. L. 28

Daneš František 56
Daudet Alphonse 92
Dickens Charles 138
Dněprov Vladimír 158
Dolanský Julius 7
Dostojevskij F. M. 107, 110
Durdík Josef 86, 87, 107-109, 111
Engels Fridrich 92
Erben K. J. 28

Fischer Ernst 90
Flaubert Gustave 72, 75, 77, 92, 119
Fučík Julius 7, 8, 21, 124

Gabler Vilém 26
Garaudy Roger 49
Gellner František 134
Girgl František 26
Gogol N. V. 45, 46, 48
Goncourt Edmond a Jules 92
Gorkij Maxim 158
Guyau Jean Marie 91

Hálek Vítězslav 70
Haman Aleš 56
Hamburgerová Käte 50, 51
Hašek Jaroslav 134
Havlíček Karel 5, 23-48
Heidenreich Julius viz Dolanský J.
Hennequin Emil 110
Herben Jan 55, 67, 78, 79
Hermanová Eva 59, 62
Herrmann Ignát 54-56, 64-81.
Holeček Josef 78
Hostinský Otakar 105-109, 114
Hovorka František 116
Huysmans Joris Karl 110

Chocholoušek Prokop 118

Ibsen Henrik 109

Janáčková Jaroslava 75
Jirásek Alois 78, 79, 115, 118, 120, 125-127,
129-131, 133, 134, 152-154

Kalina Tomáš 121
Kalina Vojtěch (vl. jm. Mikš Josef) 111, 112
Karásek Jiří 111, 112, 125
Klejzar J. T. 24
Kollár Jan 30
Kosík Karel 76
Kramařík Jaroslav 9, 13
Krásnohorská Eliška 86, 87, 96, 107-109,
111, 125
Krofta Kamil 122, 132
Kuffner Josef 97, 99, 113
Kundera Milan 76

Lehman Max 121
Loti Pierre 110
Lukács György 91

- Mahen Jiří 134
 Mácha K. H. 75, 79, 118, 160
 Machar J. S. 119, 126, 127, 130, 131
 Majerová Marie 140, 157
 Malý Jakub 90
 Manet Eduard 92
 Masaryk T. G. 84, 98-101, 103, 110-112,
 114, 130
 Maupassant Guy 93
 Mikovec Břetislav 89
 Mrštík Vilém 80, 84, 88, 90, 93, 101-103,
 105, 114, 120, 139, 146, 147, 158

 Nejedlý Zdeněk 122, 127, 128
 Němcová Božena 5, 7-22, 47
 Neruda Jan 5, 6, 47, 48, 52-80, 87, 88, 90
 Neumann S. K. 158-160
 Novák Arne 122, 125, 130
 Novák Mirko 108
 Nováková Teréza 6, 80, 88, 101, 103, 104,
 114, 118, 119, 124-126, 129, 133, 135,
 137-160

 Olbracht Ivan 134
 Otruba Mojmír 8

 Palacký František 115
 Pešat Zdeněk 91
 Preissová Gabriela 67
 Procházka Arnošt 110, 111

 Rais K. V. 5, 79, 120, 152-153
 Richta Radovan 140

 Sabina Karel 89, 90
 Schauer H. G. 88, 89, 101-103, 105, 106,
 109, 114, 116, 117, 119, 120
 Schiller Friedrich 138
 Schreinerová Olive 137
 Schulz Ferdinand 86, 96, 99, 107
 Sládek J. V. 53, 87
 Sova Antonín 139
 Stašek Antal 78, 135

 Stendhal (Beyle Henri) 92
 Stich Alexander 57
 Strohsová Eva 158, 160
 Stroupežnický Ladislav 67
 Suchodolski Bogdan 49
 Sue Eugéne 93
 Sully-Prudhomme René 110
 Svátek Josef 130
 Světlá Karolina 5, 70, 73, 125, 138
 Svobodová Růžena 139

 Šalda F. X. 74, 111-113, 118-120, 122, 125,
 126, 134, 139, 141, 145, 146, 157, 160
 Šembera V. K. 52
 Ševyrjov S. P. 25, 38
 Šimáček M. A. 55
 Šimák J. V. 118
 Šlejhar J. K. 146
 Šrámek Fráňa 134, 157
 Štěpánek Vladimír 138

 Taine Hyppolyte 110
 Theer Otokar 122, 126, 128, 129, 143
 Tille Václav 7
 Tolstoj L. N. 107, 109, 119
 Tomek W. W. 115, 121
 Třebízský V. B. 118, 130
 Tyl J. K. 7, 8, 47

 Vančura Jindřich 130, 134
 Vlček Václav 97-101
 Vodák Jindřich 125
 Vodička Felix 7, 8, 53
 Vrchlický Jaroslav 5, 124, 139

 Winter Zikmund 5, 6, 115-135

 Zap K. V. 24-26, 29-32, 40, 44
 Zákrejs František 99, 100
 Zeyer Julius 78-80
 Zíbrt Čeněk 119-129
 Zola Emile 77, 84-87, 91-97, 101, 104, 107,
 109-112, 144-146, 158
 Żółkiewski Stefan 49

Obsah

| | |
|--|-----|
| <i>Místo úvodu</i> | 5 |
| M. OTRUBA: <i>První moderní próza česká</i> | 7 |
| M. ŘEPKOVÁ: <i>Havlíckovy Obrazy z Rus</i> | 23 |
| A. HAMAN: <i>Žánrový realismus v české próze v 2. polovině 19. století</i> | 49 |
| H. HRZALOVÁ: <i>Ž historie sporů o naturalismus a realismus</i> (Osmdesátá a devadesátá léta) | 83 |
| VL. FORST: <i>Wintrova próza historického dokumentu</i> | 115 |
| J. JANÁČKOVÁ: <i>Mezi dvěma modernami</i> (Krajina v posledních románech T. Novákové) | 137 |
| <i>Jmenný rejstřík</i> | 161 |



REALISMUS A MODERNOST

PROMĚNY V ČESKÉ PRÓZE 19. STOLETÍ

Sborník statí uspořádal Vladimír Forst

Vydalo Nakladatelství Československé akademie věd
Praha 1965

Přebal a vazbu navrhla Jaroslava Běhounková

Redaktor publikace: Hana Nahodilová

Technický redaktor: František Končický

I. vydání - 164 stran

Vytiskl MÍR, n. p., závod 3, Praha 2, Václavská 12

13,17 AA - 13,40 VA - D-14*50077

Náklad 1200 - 12/16 - 8184

21 - 075 - 65

Cena vázaného výtisku 23 Kčs

63/VI-2

Jiří Brabec

POEZIE NA PŘEDĚLU DOBY

*Vývojové tendence české poezie koncem 18. a na počátku let devadesátých
XIX. století*

Období konce osmdesátých a počátku devadesátých let je v české literární historii vývojem zlomem, kdy dosavadní tradice se již živí a vytvářejí se předpoklady pro vznik nového uměleckého a společenského obzoru. Období krize buržoazního systému, krise společenských i kulturních hodnot druhé poloviny 19. století nebylo dosud literární vědou náležitě prozkoumáno, nebyly odkryty v plné světle souvislosti se společenským děním té doby, a tedy ani reakce literatury nemohly být správně objektivně hodnoceny. Je zásluhou genetické studie Jiřího Brabce právě z těchto hledisek synteticky zpracovává českou poezii těchto let, že zachycuje historický okamžik nástupu literatury na novou cestu.

Tematika Brabcovy studie je rozvržena do tří částí. Prvá kapitola pojednává o reakci české poezie na politickou krizi koncem osmdesátých let a podává charakteristiku jednotlivých směrů politické poezie. Zde je také pokus o nový výklad Nerudových Zpěvů pátečních a Nerudova postavení v soudobé poezii, a rovněž nové hodnocení politické poezie Svatopluka Čecha. — V kapitole druhé autor shledává úsilí o vytvoření literatury spjaté s národním životem a shledává první zárodky uměleckého řešení nové situace. Kapitola je věnována především studiu rozvoje realismu v letech osmdesátých. — Třetí kapitola se zabývá „předpoklady vzniku poezie negující hodnocení a ideály měšťácké společnosti 19. století a poezie, jejíž rozvoj patří již letům devadesátým. Tyto předpoklady sleduje autor především u Vrchlického a jeho žáků. Těžiště kapitoly je v syntetickém výkladu jednoty a prokladnosti Vrchlického poezie.

Práce Jiřího Brabce, zaměřená k marxistické analýze vztahu doby a literatury, je přínosem pro českou literární vědu a zejména pro studium těch tendencí, jež se rodily na přelomu století a na něž navázala socialistická poezie pozdějších let.

NČSAV 1964

216 stran, cena brož. výtisku 22,- Kčs