

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 Suchodolski, *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 produkováném vyprávěním nebo dramatickým děním na scéně.

Z hlediska literární vědy se situace jeví poněkud jinak. Pro teorii moderního umění od doby renesance totiž platí axióm, 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 dělící 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 axióm, 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 strukturálním

² Käte Hamburgerová, *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, myšlénka z myšlénky, 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 charakterisuje 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 charakterisuje 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 fládu... 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 předbíláme 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: „Čtyři dobráky. — Tak! Poníženež 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 vytýká 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 sblížuje. 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 rozdíly spisovnosti a hovorovosti zde nejsou okázale zdůrazněny, naopak celková tendence jazykové výstavby k hovorovému výrazu vnější rozdíly 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 zvládnutá 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

Předjme 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 susedům 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 sused.“ A pak už se stává pěnovka osou celého příběhu, když první návštěvnice krámu je zaražena tabákovým kouřem, pomluví krupařovo zboží u susedů 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 zkreslují 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. Hermanová, *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 přetržitou 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 „podivínství“, 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 sousedů, 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 „podivínství“, 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 idyličností 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 drobnokresebnosti - 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 bodejt, 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 „syrobově“ sladce atd. Jedině hlavní postava celého díla, Martin Žemla, 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 „zhovorování“ 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 Herrmannovo 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 Vavřínce 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 Preisovou) 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 zamýšleného *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 zbarveným 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 otrásl; 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 dvore 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 (podobnosti 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 lilií, 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, svazečky 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 matčinými dopisy. Polarita těchto dvou základních okruhů (i tu můžeme pozorovat omezenost Herrmannovu proti bohatství základních motivických okruhů u Nerudy) naznačuje nejen základní rys Herrmannova pocitu života, ale souvisí těsně i s charakteristickými rysy fiktivní výstavby jeho díla.

F i k t i v n í s v ě t H e r r m a n n o v a r o m á n u

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 výtvořem, 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,

která však je prokreslena mnohem povrchněji. O tom bude ještě řeč dále.

V souvislosti s těmito skrytými i přímými vstupy autora do vyprávění, s jeho názorovým převtělením do postavy protagonisty, které je jen formální objektivací, přesouvá se významové těžiště vyprávěcí funkce především na „zprávu“ a vnitřní monolog. Dialog, jak vysvitlo z uvedené ukázky v úvodu našeho rozboru a jak je zřejmé především z rozhovorů 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 hádky 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 Šustrovy. A vedle těchto dvou hlavních skupin procházejí příběhem ještě dvě kontrastní postavy, posluhovačka Randová a Kyllian, jejichž kontrast je jakýmsi zrcadelným obrazem hlavního konfliktu.

Nejpropracovanější postavou je přirozeně sám Žemla, jehož osud tvoří osu příběhu. Je zachycen jednak v uzavřeném diachronickém průřezu svého života, jednak v synchronickém průřezu vnějšího chování a vnitřního citění a myšlení. Největší pozornost věnuje autor prokreslení 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 Pavlíny, vytvářející protějšek k Žemlovi. Postavy jsou vyjádřeny zároveň zvenčí i zevnitř, obdobně jako u Nerudy. Avšak je tu jeden podstatný rozdíl: jestliže u Nerudy vznikalo významové napětí jak mezi vnějším 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 dramatickosti 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 vnějším děním, ale ve skutečnosti se nemění. Stručný doklad: ještě 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 pozdější zrady, 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, utrácejícího 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 ličících 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 scénce, 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 rozvlácností 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 rozdělení 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, opovrženíhodnou 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: neznamená 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 kupčik je hluboce rozhořčen, citově otráven 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 „idealitech“ 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 střízlivého 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 autorova. 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 věčného 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 krámě 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 tvárnosti. 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 Jiráska - 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 podlehlí 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 zvětňující 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 autorova prožitku 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.