

# *Z historie sporů o naturalismus a realismus*

Osmdesátá a devadesátá léta

---

HANA HRZALOVÁ

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

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

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

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

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

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

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

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

## Střetnutí dvou protikladných koncepcí prózy

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

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

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

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

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

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

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

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

rou publikoval v Osvětě Ferdinand Schulz,<sup>1</sup> a polemiku Josefa Durdíka<sup>2</sup> a porovnáme-li je s argumenty, které postavila proti Zolovi El. Krásnohorská v přednášce o mravnosti v literatuře<sup>3</sup> pak nemůžeme nepostřehnout, že tu jde o určitou jednotnou (i když jen v základních rysech) koncepci úkolů a charakteru současné literatury.

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

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

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

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

<sup>1</sup> F. Schulz, *Zolovy senzační romány*, Osvěta, 1880.

<sup>2</sup> J. Durdík, *O některých vadách nynějšího vkusu*, Světozor, 1881.

<sup>3</sup> V Umělecké besedě, 1881.

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

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

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

## Vnitřní proměna a krize prózy

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

Čím můžeme tuto skutečnost vysvětlit?

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

Přesto se neburcovalo naplano.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sedmdesátá léta vytvořila víc než příhodnou situaci, v mnoha směrech připomínala chvíle po porážce revoluce. Kvantitativní rozmach prózy, nedoprovázený pronikavou změnou kvality, zaznamenal nové její rozrušení v tvaru i v myšlence. Krize vztahu mezi literaturou a čtenářem se ukázala být i krizí literatury. A nebylo téměř nikoho, kdo by si tento fakt neuvědomoval. H. G. Schauer - v bilanci literatury za rok 1888 - adresuje spisovatelům výzvu<sup>4</sup>: dávej-

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> V. M r š t í k, *Próza*, Nár. listy 1889.

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



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

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

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

## E m i l Z o l a

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### První pokusy o vyjasnění koncepce realismu

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

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

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

od začátku k vyhraněným otázkám a stanoviska spíše rozděluje, než aby je sblížoval. Přesto přese všechno Zolovy názory i Zolovo dílo mohly přispět k zápasu o realistický charakter české prózy v osmdesátých letech pozitivně, v Zolově naturalismu při vši jeho rozpornosti byla připravena cesta k modernímu realismu<sup>12</sup>

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

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

Hned Kuffnerova stat'<sup>14</sup> je pokusem o konfrontaci postulátů s konkrétním už dílem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Oproti Kuffnerovi a Zákrejsovi, na něhož bezprostředně reaguje, T. G. Masaryk<sup>16</sup>) Vlčkův román odmítá. Přiznává, že Vlček tvořil některé postavy Zlata v ohni opravdu podle skutečnosti, že mnohý z jeho obrazů měl reálný vzor. Ano — říká —, život na české vesnici, na českém maloměstě vypadá zhruba tak, jak jej líčí Vlček. Toto zjištění mu však nestačí, formuluje otázku: je možno jen proto, že část české skutečnosti našla v románu svůj odraz, nazvat Vlčkovo Zlato v ohni realistickým románem? Je podstata, specifická českého života opravdu v malichernosti a všednosti, které inspirovaly Vlčka? Masarykova odpověď je v obou případech negativní. Zlato v ohni není pro něho realistickým románem; existuje-li v Čechách prázdnota a malichernost, pak je třeba vidět v nich spíš předmět pro satiru než pro detailní popis.<sup>17)</sup>

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

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

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

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

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

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

## Proti „pseudorealismu“ a „falešnému realismu“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## P o k u s o s y n t é z u

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

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

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

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

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

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

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



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

## Nová vlna odporu

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

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

Schulzovy poznámky uveřejňované ve Zlaté Praze<sup>19</sup> nepřinášejí nové argumenty, bezpečně z nich však vyčteme, kde zřejmě Hostinský zasáhl nejbolestivěji — v důkazu, že legenda o neslučitelnosti realismu s ideálem byla falešná, že tu existuje jiná nesmiřitelnost, nesmiřitelnost realismu s idealizací skutečnosti.<sup>20</sup>

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

<sup>19</sup> Zlatá Praha, 1891, č. 5 a 7, v rubrice Literatura.

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

<sup>1</sup> *O naturalismu v básnictví*, Osvěta 1891; *Poezie a pravdivost*, Květy 1891.

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

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

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

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

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

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

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

### Reakce na naturalismus a realismus

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> H. Barbusse, *Zola*, 1934 s. 215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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