

## Mezi dvěma modernami

Krajina v posledních románech Terézy Novákové

---

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ

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

Bylo potřeba tak obšírně připomenout tu zatím neznámou<sup>2</sup> úvahu z konce

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

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

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

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

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

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

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

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

azní realitou. Zmocňujíc se těchto poloh, proměňovala prudce celou svou strukturu nejen poezie, ale i próza — včetně románu. I v něm narůstající opozice subjektu vůči objektivní realitě byla zdrojem dalekosáhlých strukturálních proměn. Respektovat tuto opozici, postavit se na stanovisko výjimečného jedince, který se ve styku s měšťáckým světem stává buřičem, postavit se na stanovisko jeho osamocенého útoku a jeho vnitřní pravdy, znamenalo i v románu maximální mírou uplatnit subjektivizační postupy. Znamenalo to „zkreslovat“ realitu zorným úhlem výjimečného hrdiny<sup>4</sup> a rozvíjet subjektivní hodnocení — vyjádření nitra na úkor objektivní konkrétní kresby vnějšího světa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Cit. dle *Duše a dílo*, Praha 1950, s. 110.

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

„Čeho se přidržet“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Objektivnost jako program

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

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

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



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

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

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

<sup>14</sup> C. d., s. 86; podtrhla J. J.

<sup>15</sup> C. d., s. 86-87; podtrhla J. J.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uvědomil si, že již brzy bude u Faimona, a srdce se mu sevřelo pomyšlením, v jakém asi stavu shledá věrného bratra...“<sup>17</sup>

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

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

<sup>18</sup> *C. d.*, s. 355.

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

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

<sup>19</sup> *G. d.*, s. 281-282 (podtrhla J. J.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> Cit. vyd., s. 291-292 (podtrhla J. J.).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>25</sup> R a i s, *c. d.*, s. 268.

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

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

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

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

<sup>27</sup> *Drašar*, cit. vyd., s. 339, podtrhla J. J.

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

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

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

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

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

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

Pravda, neprojevalo se tak zřetelně uvnitř románů Novákové, jako mimo ně. Stále častěji směrem ke sklonku svého života sahala spisovatelka k drobným lyrickým prózám autobiograficky podloženým. Hledala v nich možnost bezprostředněji než v epickém románě tlumočit subjektivní zkušenosti jedince, který žije v neustále obnovovaném rozporu mezi velkým snem a jeho malým, často až tragicky zkarikovaným výsledkem, a nepřestává dychtit po velikosti a plnosti života u sebe i kolem sebe. Stále víc záleželo autorce na tom, aby tento pól svého uměleckého poznání soudobého člověka představila v celistvosti čtenářům svých románů. Shrnujíc porůznu rozptýlené drobné alegorické prózy do první knížky (*S kamenité stezky*, 1908), dovolávala se v předmluvě k ní práva romanopisce na jiný způsob podání — ne na vzpomínky, ale na osobní lyrickou zповěď. Pro sebe interpretuje toto právo jako neodbytnou potřebu<sup>29</sup>, naznačujíc tak zároveň vnitřní jednotu svých próz subjektivních a objektivních.

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

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

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

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

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

### Tváří v tvář nové moderně

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

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

<sup>31</sup> M. Majerová, *Teréza Nováková*, Naše doba, 1914, s. 138.

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

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

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

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

<sup>33</sup> A. P. Čechov, *Korespondence. Zápisky*, Praha 1960, s. 290.

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

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

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

Jedno důležité východisko pro takové hodnocení nabízí sám Neumann. V uvedené stati formuluje svoji koncepci literatury mj. na pozadí tzv. naturalismu<sup>37</sup> a v polemice s ním. Činí tak bezesporu proto, aby odlišil své pojetí celistvosti života, jednoty člověka a světa od onoho, které bylo vlastní metodám, jež usilovaly o zobrazení subjektu v pevných a konkrétních relacích objektivní reality. Kriticky na účet těchto metod (které označuje jako naturalismus) Neumann říká: „Sešívá jednotný názor na svět z jednotlivých faktů, ale jejich vnitřní souvislosti nedává nám cítiti.“ Jeho ostrý a nesporně přiléhavý soud obsahuje v sobě i zrno uznání pro ty umělecké metody, které neztratily na prahu našeho století smysl pro objektivní realitu nezávislou na subjektu. Ostatně kousek dál Neumann výslovně mluví o naturalismu jako o jednom z předpokladů „nové poesie a nové básnické řeči“. Vzácně uznalé hodnocení patří, jak zřejmo, těm předchůdcům a současníkům v literatuře, kteří usilovali o „jednotný názor na svět“, o *celistvé* umělecké uchopení života — i za cenu „sešívání“ jednotlivých faktů a sfér reality. Úsilím o celistvé vidění skutečnosti jako vzájemného styku a ovlivňování subjektu a objektu mohla ona tvorba působit jako výzva k následování. A svým „sešíváním“ volala po překonání svých hranic, po negaci svých metodologických východisek. Ve zvýšené míře tohle všechno platilo také pro Novákovou (čímž ji ovšem nikterak nechceme klasifikovat jako naturalistku), která, jak jsme ukázali, včleňovala vnitřní pravdu subjektu do pevné vazby konkrétní objektivní skutečnosti tak, že vztah vnitřní a vnější pravdy vyhocovala na krajní míru.

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

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

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

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

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

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