

Novák, Otakar

K literární gnoseologii francouzského kritického realismu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1955, vol. 4, iss. D2, pp. 26-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108173>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTAKAR NOVÁK

K LITERÁRNÍ GNOSEOLOGII FRANCOUZSKÉHO KRITICKÉHO REALISMU

Prostředky a postupy francouzského kritického realismu 19. století souvisejí podstatnou měrou s tím, jak si tento realismus řešil otázku poznávací funkce literatury.¹ Zamysleme se nad důsledky tohoto řešení i nad tím, co z nich lze pokládat za trvalejší zisk.

Literatura má k dispozici jako výrazový a »zobrazovací«² prostředek jazyk, který nám v běžném a intelektuálním životě slouží především ve své funkci rozumově sdělné. Proto literatura také u mnohých čtenářů z největší části promlouvá pouze k rozumu, ačkoliv její obrazy obsahují vedle diskursivních prvků také složky, které se obracejí zároveň na naše smysly, na naše city, na naši obraznost atd., slovem jsou zaměřeny na celou estetickou vnímavost. Zaujmout tuto vnímavost znamená zaujmout mimořádně celou psychickou oblast, od prvků smyslových až po nejjemnější prvky myšlenkové. Nelze tedy dosti zdůrazňovat, že studium literatury si žádá i literárního přistupování k literatuře, the literary approach of literature, jak by řekli Anglosasové,³ to jest řečeno jinými slovy a rozvedeno: žádá si ochoty a schopnosti vnímat živý lidský obsah literárních děl vyjádřený specifickými estetickými kvalitami. Být práv literární tvorbě znamená být práv jejím funkcím, jež jsou v jádře funkce poznávací, výchovná a estetická. Není to nic nového. I Goethe na př. soudil, že nad každým literárním dílem je dobře se ptát: co chtěl autor říci, jaký smysl má to, co svým dílem pověděl, a jak se mu to podařilo povědět. Ostrogorskij — citovaný Golubkovem — formuloval jednou svou představu o tom, jakými vlastnostmi by měl být vybaven už gymnasijsní učitel, aby plnil svůj úkol, taktó: »Člověk, který nemá rád literaturu, který v ní nenachází již od dětství zálibu a potěšení, který nemá estetický vkus a do jisté míry schopnost pro výrazné čtení... udělá líp, chce-li jednat svědomitě, když vůbec přestane i jenom pomýšlet na volbu takového povolání.«⁴ Živý smysl pro všechny funkce, které má literatura, a tím ovšem i živý smysl pro funkci estetickou, musí tím spíše být předpokládán u vysokoškolského učitele, který přece — mimo jiné — má tento smysl umět pěstovat u nastávajících gymnasijsních učitelů a kulturních nebo vědeckých pracovníků: při studiu literatury nelze uměle oddělovat úkoly literárního historika, literárního vědce a literárního kritika.⁵ Že se zde na škodu věci s tímto smyslem často nepočítá, řekl nám Fadějev: »Nelze... zapomínat na to, že výchova talentovaných lidí začíná už na škole. Je nutné, aby se zároveň se studiem literatury vychovávaly ve škole u veškeré mládeže estetický vkus a znalost umění. A proto je třeba změnit mnohé v methodách přednášení literatury ve škole a především na našich vysokých školách pedagogických... Nelze... v našich školách a vysokých školách pedagogických — jak tomu často bývá — hledět na literaturu jenom jako na ilustraci k historii nebo k těm kterým sociologickým thesím bez jakéhokoliv poukazu na to, že literatura je krásná...«⁶

Na druhé straně není ovšem pochyby o tom, že nestačí jenom ochota a schopnost vnímajících subjektů. Je také třeba, aby literatura své funkce nejdříve přiměřeným způsobem plnila sama, aby byly dány jejím uměleckým mistrovstvím, aby její »obrazy« měly živý lidský obsah a vyjadřovaly jej specifickými estetickými kvalitami.

Jakkoliv by právě realistické umění, už podle etymologie názvu směřující k zobrazení skutečnosti, mělo mít lidský bohatý obsah pravdivě tlumočený

mediem estetických kvalit, nelze to říci zrovna o realistických tendencích 19. století ve Francii jako celku. Tyto tendence se po vynikajících ukázkách realismu Stendhalova a Balzacova z velké části dostaly na sceně a tím se odlišily od životně pravdivějšího realismu ruského nebo anglosaského.

Byla zmínka o realistických »tendencích« ve francouzské literatuře 19. století. Jejich nutným vyústěním byl naturalismus, jenž svým způsobem přispěl k vyvrcholení jejich krize. Timofejev, který byl sovětskou kritikou správně kritizován za to, že o naturalismu mluví jako o nějakém »nižším realismu« nebo »popisném realismu«, sám arci celkem správně říká, že pokud jde o literární naturalismus 19. století přímo, tedy jako o historický jev, nesmíme jej prostě měřit hodnotícím obsahem, který je dnes vkládán do pojmu »naturalismus« v protivě k pojmu »realismus«. Je škoda, že se pak jeho pokus vidět naturalismus historicky nakonec zase zvrhá v nesprávný výklad. Timofejev totiž praví: »Jako literární historický pojem má naturalismus jiný význam... znamená v podstatě totéž co realismus. Uvedené směry chápaly naturalismus ve smyslu realismu, t. j. žádaly od umělce věrnost životu, hluboké studium života atd.«⁷ U francouzského naturalismu, tato charakteristika nevyhovuje. Můžeme ji sice do značné míry vztahovat na př. na tak zvaného naturalistu Maupassanta, nikoliv však na Goncourty nebo zvláště na Zolu samého, podle jehož slov naturalismus byl »vědeckou metodou aplikovanou na literaturu« a jakožto výraz »vědecky zaměřeného ducha ve všech oborech«, »přímo to hybného činitele 19. století«, »přírozeným plodem nové demokratické společnosti«. Znamenal úsilí konat fyziologické, klinické studie prostřednictvím literatury. S hlediska historického vývoje realistických tendencí francouzského písemnictví 19. století je ovšem třeba vidět v naturalismu, jak je ostatně obecně přijímáno, jedno z jejich scestných vyústění.

Uvažujeme-li o realistických tendencích 19. století ve francouzském písemnictví, nemůžeme přejít mlčením romantismu. Je známo, do jaké míry »romantické hnutí, alespoň ve svých začátcích, se krylo s velmi zřetelnou reakcí proti idejím 18. století a zásadám Francouzské revoluce; někdy této reakci sloužilo; jeho kult náboženské a feudální minulosti přispíval k tomu, že se od něho odvraceli liberálové, kteří navazující, aniž to říkali, na tradici osvícenství, chtěli z literatury udělat nositele intelektuálního a sociálního pokroku«; a je také známo, jak při pronikání realistických tendencí v období romantismu, jimž připadl úkol určovat směr valné části francouzské literatury 19. století, »hrálo mimo individuální temperamenty základní úlohu hnutí politických a sociálních idejí«,⁸ obrážejících základní proměnu hospodářsko-společenskou a její vývojové fáze.

Díváme-li se proto na realismus ve francouzském písemnictví 19. století s hlediska historického procesu porevoluční společnosti, nejeví se nám jako jednolitý. Zvláště od Červencové revoluce z r. 1830 je to realismus v podstatě kritický, pranýřující řád zvitězí kapitalistické buržoasie a její utilitaristické mentality, která tvůrčí francouzské autory hluboce odpuzovala a podněcovala k pohrdání, výsměchu nebo obžalobě. Ovšem v průběhu historického vývoje francouzské společnosti 19. století se realisté ocitali před měnicími se úkoly a musili se s nimi vypořádat takovými prostředky, jaké jim poskytovaly dané okolnosti. Za Restaurace (1814—1830) na př. bylo předním politicko-společenským úkolem kritického realismu bojovat proti znovunastolené bourbonské monarchii; není náhodné, že v této fázi bojovní liberálové používají ještě forem protifeudálního boje doby osvícenské, arci přizpůsobených novým historickým podmínkám: pamfletu (Courier) a chansony (Béranger). Rozrůstání nového společenského řádu měšťanského s jeho zlatokopy, kteří od Červencové revoluce opanovali bitevní pole i oficiálně a hnali se dál, si ke kritickému zobrazování vyžado-

valo již novějších forem, především románových eposejí, jednotlivých i cyklických, od Stendhala a Balzaca až po Zolu a Maupassanta, po případě Anatola France a do jisté míry i Romaina Rollanda.

Literatura kritického realismu mohla navazovat jak na dávné tradice realistické literatury domácí, tak na realismus francouzského klasicismu. Přejímala tím řadu zkušeností a vymožeností minulosti. Avšak tradiční prostředky a postupy, jakkoliv obohacené a propracované zejména v 18. století od Lesage k Rétifovi de la Bretonne, nemohly již postačovat. Nová společenská situace ustavování a konsolidování buržoasního řádu, exponovala od počátku silně poznávací funkci literatury. Je pravda, že literatura ji měla vždycky, i když na př. Horác mluvil jen o »delectare« a »prodesse« a francouzský klasicismus v jeho stopách o »plaire« a »instruire«. Celá inspirační tradice přiznávala v podstatě básníkovi dar poznání, dokonce poznání vyššího: dělala z něho privilegovaného tlumočnicka božské myšlenky (ve Francii od Ronsarda přes Rousseaua k Hugovi a za něho). Ovšem francouzští realisté 19. století nechtěli — na rozdíl od romantiků a stoupenců směrů romantismu příbuzných — mít naprosto nic společného s mlhavou inspirační teorií. I genius ztrácel pro ně svůj mytický nimbus v této době pozitivismu a stával se v jejich představě, souhlasně se slavnou formulací přírodopisce 18. století Buffona, kterou Flaubert připomínal mladému Maupassantovi, »dlouhou trpělivostí«. Pro představitele kritického realismu ve Francii byl charakterističtější, jak řekl Gorkij, velmi silný prvek racionalismu a kriticismu; ten je spojoval přes tendence romantismu s dědictvím klasicismu a osvícenství. »Pravda. Drsná pravda,« dal Stendhal svému románu *Červený a černý* jako motto z Dantona. Francouzští realisté chtěli poznávat a vědět, ale tak — tady jsme u jádra problému —, *jak poznávají vědci*, nebo aspoň co nejbližší jejich solidním, soustavným postupům. To je základní a rozhodující novum literární gnoseologie kritických realistů a tím také ovšem základní předpoklad jejich umělecké metody a zaměření jejich uměleckých »obrazů«. Že při tom všem připadala vynikající úloha vědou obrozené literární kritice (Sainte-Beuve, Taine atd.), je příznačné; kritika se stala pro autory »jakoby kanálem, který přiváděl do jejich vědomí výsledky, hypotезy nebo metody historie, filosofie a vědy. Vedení duchovního života veřejnosti nepřináleželo již literatuře, která se dožadovala na kritice prostředků, jež by jí umožnily, aby se uvedla v soulad s novými potřebami myslí«.⁹

Lze namítnout, že tyto skutečnosti není možno vydávat za nějaký objev Ameriky. Je to pravda. Avšak zdůrazňuje-li se poznávací funkce umění a literatury a klade-li se (co do významu) tato poznávací funkce na roveň poznávací funkci vědy, při čemž se zároveň klade důraz na to, že literatura nepoznává a nevyjadřuje své poznání prostředky vědy, nýbrž prostředky svými, čili že jsou umění a literatura specifickou formou poznání objektivní skutečnosti — pak stojí jistě za to zamyslet se nad tím, v čem dnešní hledisko navazuje na dědictví kritického realismu ve francouzském písemnictví 19. století a v čem se s ním nutně rozchází.

Je ovšem také známo, do jaké míry se ve francouzské literatuře 19. století — které nebyly dány takové společensko-politické podmínky, aby se výrazněji uplatňovala též její společensky aktivní funkce jako na př. za dob militantního osvícenství — posunula do popředí funkce estetická. Myslím hlayně na literaturu tak zv. *l'art pour l'art*, jež Flaubertem a jinými autory (mezi básníky na př. částečně i Baude-

lairem) zasahuje také do tvorby kritického realismu. Poznávací funkce zato byla o to exponovanější, že rozvoj přírodních i ostatních věd — který byl mocnou oporou pro průbojnost osvícenské ideologie, jež razila měšťanstvu cestu k jeho vítězství — vyvrcholil v 19. století pozitivismem a pozitivistickým scientismem, jenž exaktními metodami přírodovědeckého materialismu ve Francii na čas podstatně ovlivnil všechny oblasti života intelektuálního a kulturního vůbec. To, co se nám dnes z odstupu dalšího vývoje jeví jako slabiny pozitivismu: jeho filosofický agnosticismus, jeho nedomyšlený objektivismus, jeho omezený sensualismus a mechanistický racionalismus, jeho krajní nedůvěra k obraznosti, citu a spontánním duševním hnutím, jeho fatalistický determinismus, jeho prezírání podnětnosti činnorodé vůle a tvůrčí intelektuální činnosti, jeho neprozřetelná ctižádost přenášet přírodovědecké koncepce a postupy, beze všeho do oblastí nepřírodovědeckých, mimo jiné i do nové organizované vědy o společnosti, sociologie —, to všechno se tehdy zdálo a historicky vzato musilo zdát jako řada vymožeností, jako záruka konečně jistých, protože pozitivních a soustavně získávaných poznatků a tím konec konců i spolehlivých příslibů pro skutečný pokrok lidské společnosti.

Jestliže se i kritický realismus díval se svrchanou úctou na cíle a pracovní metody pozitivní vědy, nemohlo to zůstat bez hlubších následků pro vznik, povahu a výstavbu jeho uměleckých obrazů. Théophile Gautier vyslovil lapidární definici básníka, vycházející ze svých vloh malíře přeběhlého do literatury a mířícího na únikové romantiky: »Básník je člověk, pro něhož existuje vnější svět.« Nebyl tak daleko od Comtova požadavku, aby se »lidský mozek přeměnil v exaktní zrcadlo vnějšího pořádku«, od Stendhalovy oblíbené definice (jím přisuzované Saint-Réalovi), že »román je zrcadlem neseným podél cesty«, a od Balzacova obdivu pro Leibnizovu formulaci, že duše je »koncentrickým zrcadlem světa«. *Vnější svět a jeho exaktní zrcadlo*: byly to základní postuláty vlastní době pozitivistické vědy, která usilovala o přesné zachycení smysly vnímatelné skutečnosti, o její zevrubné indukování a registrování kritickým rozumem. Pomáhaje po r. 1830, roku to zklamaných revolučních nadějí a vítězství utilitaristického materialismu měšťanského, odvádět poesii od její bolestínské niternosti i sociální a filosofické obsahovosti směrem k výtvarnickosti (ut pictura, ut sculptura poesis), v čemž brzy našel pokračovatele mezi archeologisujícími parnasisty, netušil Théophile Gautier, že přes svůj kult umění pro umění zůstával i on svým způsobem zajatcem své doby a pracoval chtě nechtě do rukou jím tolik nenáviděné gnoseologie buržoasního pozitivismu. Neboť pokud bylo v dané historické situaci odůvodněné připomínat únikovým romantikům, že básníkem je ten, pro koho existuje i vnější svět, a pokud toto slovo zůstává pravdivé i mimo onu konkrétní společenskou a literární situaci tehdejší Francie, obsahovalo přece jen nebezpečí — v Gautierově apodiktické formulaci —, které se také stalo skutkem: začalo se mu rozumět zploštěle, že především a dokonce *jenom vnější svět* (v souhlase s gnoseologií pozitivismu) existuje pro literárního autora. A právě s tímto nebezpečím zápasil i kritický realismus. Bylo tomu tak i u těch realistů, kteří — jako na př. Flaubert nebo Maupassant — na rozdíl od Stendhala nebo Balzaca v možnost poznání objektivní reality ani nevěřili a přidržovali se více nebo méně toho, že zachycovali vnější svět přes své přesvědčení, že si každý prý o skutečnosti světa je s to vytvářet pouze subjektivní ilusi.

Realistické tendence francouzské literatury 19. století se vyznačují tím, že velkou měrou přejímají od přírodních věd jejich postupy vnějšího pozorování, dokumentace, rozboru a synthesy. Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert, Goucourtové, Zola, Daudet, Maupassant atd. chtějí více nebo méně

soutěžit nejen s »občanským popisem«, nýbrž přímo s vědou, a to *jejími prostředky*. Jestliže se však Balzac v době romantické vědy snažil být pouze sekretářem historie současných mravů, jejímž vlastním historikem »dějstvujícím« byla podle něho francouzská společnost sama, Zola, pokračuje na této cestě v době vyvrcholení pozitivistického scientismu prvních desetiletí druhé poloviny 19. století, nutně byl — dalo by se říci silou logiky věci — přiveden až k para- nebo pseudovědeckému experimentalismu v literatuře. A teprve v této fázi, fázi »naturalistické«, si realistické umění ve Francii uvědomuje, do jaké míry se dalo zlákat mimo své vlastní zdroje a mimo svou pravou společenskou úlohu, i když se tak u mnohých autorů stalo s nejlepšími úmysly.

Pro vývoj kritického realismu ve Francii je příznačná skutečnost, že jeho začátky v první polovině 19. století jsou zároveň jeho vyvrcholením, kdežto další vývoj až do rozkladu naturalismu je v jádře úpadkem realismu v různých obměnách. Gustave Flaubert — který vyrostl v lékařském prostředí, první přenesl do románu determinismus současných biologů a fyziologů s Claude Bernardem v čele, udělal z postoje neosobnosti, z t. zv. »objektivnosti« romanopiscovy po způsobu vědců svou vůdčí zásadu, chtěl se spokojovat pouhým předkládáním pozorovaných faktů a považoval román za »vědeckou formu života« — byl dlouho pokládán za velmistra francouzského kritického realismu 19. století, a to, mimo jiné, paradoxně z velké části i díky svému slohovému mistrovství. Dnes je mu — a nikoliv snad jenom nebo především kritikou marxistickou — vytýkáno, že kult tohoto mistrovství, zbožštění formy, věty, slova byl nepřirozeným zbytněním estetické funkce na úkor funkcí ostatních. Vytýká se mu, že svým příkladem působil neblaze na mladé generace francouzských autorů a literárních kritiků, neboť jim dal podnět k ustálení jistých nových konvenčních forem, ke vzniku nového estetického dogmatu, když se bylo za romantismu Hugovi a jiným literátům podařilo vyhlásit »svobodu v umění« — forem a dogmatu, z jejichž houževnaté tradice se prý teprve po více než půl století podařilo mladým autorům vymanit. Mohli tak učinit nikoliv bez hlubšího zamyšlení nad vynikajícími kvalitami realistů ruských a anglosaských, jejichž díla, ve Francii překládaná a horlivě čtená od sklonku století, ve svém zrcadle ukazovala celou »nerealističnost« nebo lépe neúplnost a deformovanost t. zv. realismu nemála děl zvláště pozdějšího kritického realismu francouzského.

Proč Flaubert svůj realismus takto ochudil a částečně znehodnotil? Nestalo se prý tak bez toho, že si možná byl vědom absurdnosti svého zbožštění umělecké formy, říká Albert Béguin. »Rozhodl se pro ně právě pro tuto absurdnost, neboť neměl-li propadnout zoufalství, musil si dát z vlastní vůle nějaký důvod, aby žil.« Nehledejme teď, co podle bratří Goncourtů leželo »zabitého« pod Flaubertem a přispělo ke vzniku jeho nihilismu;¹⁰ vyslechněme raději, co současný francouzský kritik říká dále k Flaubertovu rozhodnutí psát pro psaní: »Jestliže prvním úmyslem realistovým bylo užívat řeči, aby zachytil smysly vnímatelnou skutečnost v její úplnosti, Flaubert se dává strhnout za tento záměr, který byl tak jak tak nesmírný. Slova se osvobozují od toho, co bylo jejich posláním evokovat. Jde už jen o jejich autonomní skladbu a o místo, které mají zaujímat v násilném postupování rytmu, jenž nemá jiný cíl než sebe sama. To dodává celé jedné části Flaubertovy tvorby její rys nepřičetnosti, pokud tam náhle nevtrhuje

prostá pravdivost nějakého lidského gesta nebo nějakého hnutí srdce. A v porovnání s touto maniakální dokonalostí s jejím nekonečným opakováním vět o třech stále stejných rytmických členech a s očekávanými klauzulemi — je posuzována nádherně svobodná řeč Balzacova jako nedostačující!«

Albert Béguin je tedy přísný k estetickému apriorismu tak zvaného realisty Flauberta a ukazuje rozdíl mezi ním a Balzacem, jenž měřen klasičtým a Flaubertovým kultem formální dokonalosti byl jako umělec dlouho nedoceňován a přezírán, právě v oblasti mistrovství slohu: »Sloh u něho (t. j. u Balzaca, pozn. O. N.) není přizpůsoben nějakému zvukovému schématu, které by existovalo před románem a mělo se vnučovat každé jeho stránce. Balzacův sloh není nikdy v nějaké izolované části, v nějaké větě, v dokonalosti detailů; je vytvářen vztahy mezi episodami, vzniká ze zrychlení nebo zpomalení celkového rytmu, ze změn rejstříku nebo slovníku, jak si je vynucuje daná chvíle nebo děj sám.«¹¹

Necitoval jsem negativní hodnocení Flaubertova typu uměleckého mistrovství z pera chvalořečníka Balzacovy organické, živé jednoty obsahu a formy proto, abych s ním a ve jménu takto pojímané jednoty Flauberta prostě pranýřoval jako uměleckého maniaka. Dnes, kdy již není třeba bojovat proti konvencím uměleckého mistrovství, které odkázal dalším generacím a kterými způsobil, že tyto generace nemohly náležitě rozvinout vlastní tvůrčí úsilí v oblasti tohoto mistrovství, to jest úsilí k uskutečňování jednoty obsahu a formy na nové, plodnější základně — dnes tedy je spíše na místě, abychom Flauberta viděli správně v celé jeho historické podmíněnosti. A s ním arci též epigonské pokračovatele jeho mistrovství: neboť se sotva stalo bez objektivních příčin, že toto dědictví nemohli tak snadno překonat a setřást a že takovou měrou podléhali konservativní síle formy. Flaubert předně nejen neměl spisovatelský temperament Balzacův, nýbrž psal také v jiné době 19. století, za jiných historických podmínek. Je mimo jiné dobře známo, jak i zklamání sociálně revolučních nadějí r. 1848 i censura reakčních režimů, které po něm následovaly (obzvláště censura diktatury Napoleona III.), přispěly k tomu, že se francouzská literatura viděla zatlačovanu buď do konformistické služby současnému utilitarismu, anebo — nechtěla-li sloužit něčemu, čemu se jí nezdálo důstojno sloužit — jednak do pěstování technické, řemeslné dokonalosti, jednak do přírodovědecky akribického, neosobního, »necitelného« popisování vsední skutečnosti současně anebo skutečnosti archeologické. A jakkoliv posuzujeme s výhradami estetické koncepce a praxi Gustava Flauberta, přece jen s hlediska historického je třeba poznamenat, že právě díky tomuto, třebaš prepjatému, úsilí o dokonalou formu přispěl Flaubert k tomu, že ani za dob bezduchého pozitivistického realismu, který zajisté neoplýval smyslem pro umělecké mistrovství literárních děl a byl by je nejraději obětoval materialistické popisnosti, jak víme z thesů programových realistů padesátých let minulého století Champfleuryho a Durantyho, francouzská výpravná próza neutonula v neumělecké beztvárnosti a duravala dále estetické hodnoty (srov. Maupassanta a j.). Maxim Gorkij, který vybízel mladé ruské spisovatele, aby se u francouzských autorů a mimo jiné přímo u Flauberta učili jako on sám vspělmu umění psát, Gorkij, který se tolik obdivoval mistrovství povídky *Prosté srdce*, je jedním z nejpovolanějších svědků ve prospěch zjištění, že Flaubertovo krajně vypjaté úsilí o uměleckost nebylo pouze maniakální a neplodné a že nezůstalo bez trvale kladné příkladnosti dokonce nadnárodní.

Opakuji proto: necitoval jsem Béguinovo negativní a nesporně znalecké hodnocení Flaubertova estetického apriorismu a jeho neblahého vlivu z toho důvodu, abych Flauberta odsoudil. Uvedl jsem je, abych tím důrazněji mohl podtrhnout skutečnost, že pravým velmistrem francouzského kritického realismu i v oblasti uměleckého mistrovství byl a zůstal Honoré de Balzac. Je to dnes čím dál více zjevno. I Balzac byl vázán objektivními podmínkami své doby, které se odrážejí v jeho tvorbě a tím vtiskují jeho

mistrovství historicky determinovaný ráz, i když toto mistrovství, jako každé velké mistrovství, má zároveň vynikající rysy nadčasové. Více než kterémukoliv představiteli francouzského kritického realismu bylo Balzacovi dáno obhlédnout s velitelskou pronikavostí současnou společnost svého národa jako celek, rozpoznat hnačí síly vývojového procesu — i když je objevoval s posic ideologického odpůrce —, zachytit s podivuhodnou pravdivostí obecně prolínající se nerozlučně se zvláštním a zobrazit v typických charakterech a situacích to, co se v jeho peru — jež chtělo dokončit, což Napoleon začal mečem — stalo grandiosní epopejí dravě se kupředu deroucího měšťanstva s veškerou její šíří a rozrůzněností. Neboť *Lidská komedie* Balzacova je obdivuhodná méně v jednotlivých svých částech, jejichž stupeň propracování a dosaženého mistrovství není stejný, nýbrž jako velkolepě pojatý celek.

Na rozdíl od většiny francouzských kritických realistů 19. století (a přirozeně s výjimkou Stendhala) Balzac spojoval ve své tvorbě všechny tři funkce, které vytvářejí její umělecké mistrovství. Byl si vědom toho, že spisovatel musí mít pevný životní názor, že »zákon spisovatele, to, co jej spisovatelem činí, co jej . . . staví na roveň státníkovi a co jej možná nad něj povyšuje, je jakékoliv rozhodnutí o věcech lidských, absolutní oddanost nějakým zásadám«, že tedy spisovatel musí své dílo nadat pozitivním smyslem a pohlížet na sebe, jak citoval podle Bonalda — jsa zde plně v souladu s velkou romantickou koncepcí o poslání literárního tvůrce —, jako na »učitele lidí« (a lidé prý »nepotřebují učitelů k tomu, aby pochybovali . . .«). (Předmluva k *Lidské komedii*.) O přirozené jednotě obsahu a formy v jeho díle byla již řeč. Je třeba všimnout si ještě nevšední úrovně funkce poznávací, o které nám podává svědectví jeho tvorba. Je pravda, že právě Balzac zahajuje jako první velký romanopisec linii těch představitelů kritického realismu ve Francii, kteří se v 19. století přiklonili ke koncepcím a metodám soudobé vědy (starší Stendhal zůstával zde spíše v tradici osvícenských ideologů). Avšak přitom ukázal, že tyto koncepce a postupy zůstaly pro jeho realismus, který se neuzavíral tvůrčím kladem romantismu, pouze základní pomůckou: neabdikoval jako tvůrčí spisovatel před mechanistickou přírodní vědou, před přírodopisci Geoffroy Saint-Hilairem a Cuvierem, nevzdal se poslání pravého literárního tvůrce. Pokládal pečlivě shromažďování dat o vnější skutečnosti, které mu organizované pozorování dávalo k dispozici a s kterým se kritičtí realisté 19. století ve Francii až příliš snadno spokojovali, jenom za pevné východisko pro tvůrčí poznání skutečnosti, jdoucí za povrch jevů, za vnější vzezření a chování lidí, do jejich smyslu. Říkal této schopnosti pronikat k smyslu a živé zákonitosti — schopnosti bystré obraznosti — »druhý zrak«. Nebyl by tento »druhý zrak« mohl takovou měrou uplatnit ve prospěch svého uměleckého mistrovství, kdyby nebyl s vědecky registrátorskou houževnatostí pozoroval vnější projevy lidské skutečnosti a kdyby nebyl sbíral všechny přístupné doklady o skutečnosti hmotné, o prostředí atd. Estetik G. Lukács, pokládající za ústřední problém realistického mistrovství umění podat adekvátně úplnou lidskou osobnost, v duchu definice Bělinského, viděl v Balzacovi jednoho z největších představitelů úspěšného řešení tohoto literárního problému.

Žádnému z pobalzacovských francouzských realistů 19. století se již nepodařilo dosáhnout v tvořivém zobrazování skutečnosti takového stupně

pravdivosti a životnosti. Poznávací funkce jejich tvorby valně nepřesahovala onu »dvojdimensionálnost«, s jakou se spokojovala noetika pozitivismu. Po případě je vedla — ve vleku patologické fyziologie a neurologie — do hlubin lidské animálnosti nebo úchylnosti. Balzac, žák přírodopisce Geoffroy Saint-Hilaira (kromě jiných), postavil v *Lidské komedii* na scénu lidské a sociální typy. Zola, žák doktora Lucase a H. Taina, postaví na scénu individuální »temperamenty« jakožto souhrn smyslových vjemů a dědičnosti určených instinktů. »Zvolil jsem si postavy svrchovaně ovládané nervy a krví,« napsal r. 1868 v předmluvě ke svému prvnímu »fysiologickému« románu *Tereza Raquinová*, »zblazené svobodné vůle, které při každém životním aktu jsou strhovány osudovými nezbytnostmi svého těla . . . jsou lidská zvířata, nic víc.« A Guy de Maupassant si půjde pro studium halucinací k neurologovi Charcotovi.

Jestliže se realistické tendence francouzské literatury 19. století v symbiose s teoriemi a postupy pozitivistické vědy dostávaly na takovéto koleje; jestliže se umělecké mistrovství realismu ochuzovalo a jeho pravý společenský význam klesal (třebaže knihkupecký úspěch, zejména u naturalisty Zoly, naopak stoupal) — pak z toho není třeba obviňovat pouze nebo přímo autory, jejich odlišné nadání a sklony, jejich špatně aplikovanou dobrou vůli, nýbrž je třeba, jak to již bylo učiněno ve zvláštním případě Gustava Flauberta, přihlídnout také k objektivním podmínkám dané historické situace ve Francii. Již od revoluce z r. 1850 se rýsovalo jasné, avšak teprve od r. 1848 se stalo jistotou, že realistický spisovatel přestal v 19. století hrát ve Francii úlohu aktivnějšího společenského činitele; že se, proti představám Balzacovým, nemohl stavět na roven státníkovi, natož se nad něho povyšovat — ledaže se jmenoval Victor Hugo, byl přinucen žít ve vyhnanství a šířavou realistickou satírou nějakých *Trestů* pranýřoval režim, který jej ve vlasti umlčel. Kritický realismus, který v těch letech byl nekonformistickému autorovi dovolen ve Francii — z případu Baudelairových *Květů zla* a Flaubertovy *Paní Bovaryové* víme, že jej příslušné orgány nespouštěly s očí —, ztratil tedy po Balzacovi mnohé předpoklady pro své náležité rozvinutí. A co víc: epické divadlo francouzské společnosti, které se nabízelo realismům a pak naturalistům po r. 1848, také se značně změnilo. Vyvrcholující kapitalistický řád měšťanské éry, na rozdíl od doby Stendhalovy a Balzacovy, už před nimi neodhaloval tolik dravost svých vzestupných sil (obzvláště pokud šlo o vyšňování pouze jednotlivců, jakkoliv na př. i Zola i Maupassant si také ještě všímali dobově příznačných typů arivistů), nýbrž je stavěl před méně přehlednou situací, kde se tyto síly seskupovaly a vytvářely spíše zanomeněle sociálně politické činitele, jejichž mocenský dosah vzrůstal. Prudký rozmach blahobyti podnikatelských a spekulantských vrstev zvětšoval ovšem stejně prudce sociální rozdíly ve Francii na počátku druhé poloviny 19. století; avšak socialistické myšlenky se zde po zvratu r. 1848 mohly zprvu šířit jen ve skrytu a pozvolna. Positivismus, páteř to kultury vítězné francouzské buržoazie, který svým kriticismem odbourával iluze a víry minulosti — ironií osudu sám dávaje vznik nové, chimérické víře »scientistické«, iluzi to o takřka neomezených možnostech rychle se rozvíjející pozitivní vědy —, dosáhl svého zralého stadia v šedesátých letech.

Nelze se proto divit francouzským realistům a hlavně naturalistům, že se při svém pozitivistickém agnosticismu přestali spokojovat s předváděním vnější skutečnosti všedního života, v němž prakticky nebylo místa pro vědomí o existenci čínorodých ideálů individuálních nebo kolektivních: to jest s předváděním toho, co podle Maupassantova motta k jeho prvnímu románu *Život* chtělo být zachycováním t. zv. »skromné pravdy« a co podle předmluvy téhož autora k jeho románu *Petr a Jan* prý zůstávalo — přes všechno úsilí vyloučit osobní faktor z realistické tvorby — zase jen uměleckým výběrem ze skutečnosti a stmelováním takto vybraných dat individuální tvůrčí fikcí. Sotva mohli odolat tomu, aby se začali přiklánět k do-

sud neprověřeným deterministickým thesím současné biologie, fyziologie atd., učili se u Taina pojímat a umělecky podávat i duševní a mravní jevy mechanisticky pouze jako produkty obdobné produktům hmotným, zabírali, kolem svého »studia« temperamentů biologicky zatížených a působením prostředí ve své degenerovanosti aktivovaných, pro literaturu nové tematické oblasti sociální bída a mravní zvrácenosti a upozorňovali tím nepřímou na následky špatného uspořádání francouzské společnosti.

Předmluva bratří Goncourtů k jejich *Germinii Lacerteuzové* z r. 1864 dovolávala se pro současný román práva, aby směl »prozkoumávat spodní třídy«, a tedy předkládat veřejnosti s klinickou otevřeností tematiku z jejich života a prostředí: něco »přísného a čistého«, co by bylo namířeno »proti jejím zvyklostem a její hygieně« čtenářské, arci nikoliv prý prostě s úmyslem »pohoršovat ji v jejich zálibách«. Zdůvodňovala přitom záměr autorů něčím, co bychom u nihilistického realisty Flauberta marně hledali: »blahodárným posláním realismu« literárního, jak to řekl René Dumésnil.¹² »Dnes,« pravi tam totiž Goncourtové, »kdy román rozšiřuje svou oblast a povznáší se, kdy začíná být vážnou, vášnivou a živou formou literární studie a sociálního průzkumu, kdy se rozborem a psychologickým zkoumáním stává dějinami současných mravů; dnes, kdy si román uložil studium a povinnosti vědy, může se dožadovat její svobody a jejích výsad. A ať již hledá umění a pravdu, ať ukazuje bídu, na kterou je dobře nedat zapomenout šťastlivcům v Paříži; ať ukazuje vysoké společnosti, nač mají odvahu dívat se charitativní dámy, to, čeho se kdysi královny nechaly v útulcích pro nemocné dotýkat své děti očima: lidskou bídu, přítomnou a živoucí, která je učí milosrdenství; ať má román ono náboženství, jež minulé století nazývalo obsáhlým a širým jménem: lidskost; — toto vědomí mu stačí: v něm tkví jeho oprávnění.«

Zola pak (který se jinak značně inspiroval touto předmluvou), přejímající neprozřetelněji než Goncourtové hypotézy současných vědců a chtějící si sám počínat jako nezaujatý a neúčastný vědec, jdoucí pouze za novým poznáním, nakonec přejal i thesi fyziologa Claude Bernarda, připomínající poslání vědy pro lidskou společnost, thesi o sociálním dosahu vědeckého poznání a vědeckého výkladu jevů. Byl přiveden — v základě již od *Experimentálního románu* (1880) — k přesvědčení, že podobně jako vědec i »experimentující« romanopisec dojde k výsledkům, které sociálním reformátorům a politikům dovolí působit na společnost ve smyslu nápravném. I Zola tedy v pozdějších fázích svého vývoje zaujímal k zobrazované sociální skutečnosti jasně stanovisko, a to na straně pokroku. Přes napodobení vědy se tedy i do literatury naturalismu vracelo ponětí o jejím úkolu společensky aktivním. »Dnes,« řekl proto později L. Aragon, »musíme se dovolávat toho, co v tehdejších naturalismu bylo hluboce podvratného proti vládnoucí buržoasii...«¹³

Rozhod realistických tendencí francouzské literatury s pozitivistickou vědou spadá do období krise měšťanského pozitivismu na sklonku minulého století. V tehdejší době sociálního přechodu to byla součást krise celé francouzské společnosti a její kultury. Charakterisovalo ji vyhrocování sociálních antagonismů (po Komuně se teprve od poloviny 80. let organizuje nástup socialistů), politické srážky mezi pravíci a levíci (nezdařený pravicový puč boulangistů, Dreyfusova aféra) a v kulturní oblasti ofensíva proti gnoseologii pozitivismu (scientismus zhroutivší se ve skepsi a dile-

lantismus stejně jako bojovně obrozovaný katolicismus umožní thesi o domnělém »bankrotu vědy«; ve filosofii nástup bergsonismu atd.; v literatuře vznik směrů dekadence a symbolismu atd.).

Scesti, na které se kritický realismus dostával tím, že začal gnoseologií svého umění podřizovat gnoseologii pozitivní vědy, bylo arci rozpoznáno již dříve. Baudelaire energicky potíral nerozlučnost romantické triady pravdy, dobra a krásy tvrdě, že »poesie pod trestem smrti nebo úpadku nemůže se připodobňovat k vědě nebo morálce«, poněvadž prý »vědecky demonstrativní postoj ke skutečnosti je absolutně opakem postoje básnického« (*Romantické umění*). A právě Baudelaire zahajuje řadu těch představitelů francouzské literatury z druhé poloviny 19. století, především poesie (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé atd.), kteří zásadně odmítali umění poplatné buržoasní mentalitě, usilující dobrat se (bohužel často na absurdních základech) reality, jejíž lidský, sociální, filosofický smysl tušili v hloubce živých vztahů ležících za oním viditelným »povrchem«, který byl pozitivistickým realistům se zřetelem k jejich pochybenému gnoseologickému východisku z největší části jedině přístupný, vyjímajíc ovšem mistrovská díla, v nichž zvítězil tvůrčí genius Flaubertův nebo Maupassantův.

Krise pozitivismu měla mimo jiné za následek, že se přezkoušely dosa-
vadní noetické předpoklady vědy a že se skoncovalo s filosofickým agnos-
ticismem. Ve francouzské literatuře pak se začaly důrazně hlásit o své
právo prvky, které pozitivističtí realisté po období romantismu ze svého
uměleckého mistrovství záměrně vylučovali, jakkoliv právě ony umožňo-
valy autorům syntetické poznávání a zobrazování skutečnosti. Především
mizel »necitelný«, »objektivní« postoj autorův (»jaké to ošklivé slovo«, řekl
o domnělé »objektivitě« realistů již Maupassant r. 1888 v předmluvě k ro-
mánu *Petr a Jan*). Vedle obraznosti — jejíž nedostatek nebylo však možno
vytýkat na př. Flaubertovi nebo Zolovi — se posunoval do popředí volní
a citový život, dynamický vztah ke světu a společnosti. Verlainův poža-
davek, aby se »rétorice« — to jest mechanicky logické výstavbě — »za-
kroutil krk«, aby se »přesné« v poesii prolínalo s »nepřesným« a aby se v ní
dopřálo místa především hudbě, hlavnímu mluvčímu citového života, byl
typický pro nové potřeby uměleckého mistrovství. Setkal se brzy jakoby
se svým protějškem pro prózu s koncepcí »hudebního románu«, kterou se
čtyřladvacetiletý R. Rolland zabýval již r. 1890 v reakci proti vnějškovému
realismu své doby: »Jako symfonie je vystavěna na několika notách vy-
jadřujících cit, který se rozvíjí všemi směry, vzrůstá, vítězí nebo podléhá
v průběhu hudebního kusu — hudební román musí být svobodným kvě-
tenstvím citu, který by byl jeho duší a podstatou . . . Neboť ve skutečnosti
má cit zřídka kdy sílu nebo čas, aby se rozvinul s plnou volností; každou
chvilí je brzděn nebo zaražen každodenním životem. Vnější pozorování
nebo i vnitřní pozorování skutečnosti tedy zdaleka nedostačuje: je třeba
mít básnickou duši, aby člověk prožíval, co by mělo být — a co ostatně je
skutečněji než „skutečnost“«. ¹⁴ Příklad z hudební oblasti, tak blízké Ro-
mainu Rollandovi, mu umožnil, aby formuloval potřebu toho, co můžeme
nazvat návratem k syntetickému poznávání a zobrazování skutečnosti,
na rozdíl od metod referujícího realismu vnějšího nebo »psychologického«
(po bourgetovsku). Z dalších částí téhož dopisu je vidět, jak se Rolland
stavěl i proti uměle logické výstavbě románu.

Jsme v těch letech u situace vývoje tvorby francouzského realismu 19. století, kdy vůdčí představy »vnější svět«, »exaktní zrcadlo«, »klinické studie«, »skromná pravda« atd. vykonaly již svou historickou funkci a staly se z velké části překážkami nových požadavků, kladených na realistické umění. Neboť pohledu na skutečnost jako na dynamický proces, vymaňování noetiky vědy z hledisek mechanického determinismu a literatury ze zplanělého intelektualismu, zřeteli k tvořivě aktivním složkám v životě jednotlivcové i ve vývoji společnosti, úsilí o vybudování uceleného světového názoru atd. mohlo odpovídat pouze takové obrozené realistické umění, které svou gnoseologií, svým zaměřením a svými zobrazovacími prostředky dovedlo být společensko-kulturním změnám z konce století náležitě právo.

Mladý Rolland nám budiž jenom jednou konkrétní ukázkou toho, jak — nemálo pod dojmem objevu mistrovství ruských realistů — byl ve Francii na sklonku 19. století u nových generací domácí pozitivistický realismus zdiskreditován. Jak tomu ovšem často bývá, reakce, kterou tento realismus vyvolával, vedla málem k tomu, že bylo »dítě vyléváno s vaničkou«, že totiž byl potírán realismus s racionalisticko-kritickým základem vůbec. Vleklé krizi francouzského kritického realismu se však na štěstí neotevírala cesta její likvidace pouze přes řadu za sebou následujících protirealistických a protiracionalistických ismů. Krise francouzské společnosti z konce století a její kultury (»Je to po prvé v dějinách světa, že celá nějaká společnost žije a prosperuje, zdá se prosperovat proti vši kultuře«.¹⁵ soudil Péguy, jasnozřivě hledící za povrch současné reality) probouzela intenzivní úsilí o obrodu. Vymaňujice se z filosofického agnosticismu a z objektivisticky neúčastného nebo l'art pour l'artistický trpně pohrdlivého postoje ke skutečnosti své doby, mohli autoři navazovat na skromnější tradici těch realistů, kteří ve Francii zůstávali — v mezích svého individuálního nadání (které v některých případech, jako u J. Vallèse, nebylo tak nepatrné) — věrní gnoseologii »prostě« spisovatelské.

Příznačnější však je, že řada autorů hledala ze slepých uliček oficiální literatury a z kulturního a morálního »jarmarku« současné francouzské společnosti také cestu k lidu jako ke zdroji ozdravení. U prvních čelných realistů francouzské literatury 19. století Stendhala, Balzaca, ba ještě i Flauberta se nižší lidové vrstvy takřka nedostávaly ke slovu. Avšak tlak společenského a politického vývoje vynucoval lidu větší měrou přístup již do tvorby naturalistů, kteří se o něj svým způsobem zajímali nejen jako o novou sociálně tematickou oblast pro své »studie«, jak jsme si připomněli (»Žijíce v 19. století, v době všeobecného hlasovacího práva, demokracie a liberalismu, položili jsme si otázku, zda to, čemu se říká „spodní třídy“, nemá právo na román,« čteme v předmluvě k *Germinii Lacerteuxové*, jejíž autoři, se zřetelem k svému sociálnímu zařazení, jinak nebyli valnými přáteli těchto společenských novot), nýbrž mimo jiné ještě i z důvodu dalšího: »Proč . . . volit ta prostředí? Protože se při zanikání nějaké civilizace právě vespod zachovává charakter věcí, osob, jazyka a všeho . . .« (*Deník Goncourtů*, 3. 12. 1871). Nebyli však schopni (až na Zolu v jeho pozdějším vývoji) uvědomit si jádro sociální problematiky doby, kdy se otázka »spodních tříd« jakožto »čtvrtého stavu« ve světě vrcholícího průmyslového kapitalismu měnila v otázku perspektiv *aktivního* činitele společenského vývoje. Poloromantická koncepce lidu u autorů, jako byl starý V. Hugo, a pak tradicionalistický folkloristické jeho pojetí, které bylo

značně oživeno vlasteneckým citěním probuzeným po porážce Francie z let 1870—1871 a obráželo se mimo jiné u některých básníků (u Verlaina, Rimbauda, P. Forta, G. Apollinaira atd.) příklonem k lidové poesii, dostávaly se nyní již do konfliktu s jeho pojetím socialistickým (r. 1892 psal A. France: »Člověk cítí . . . , že se v lidu zrodilo nové náboženství«¹⁶ a r. 1903 R. Rolland: »Francouzské umění . . . upozorovalo, že lid existuje . . . Pokroky socialismu upoutaly pozornost umělců na nového suveréna . . .«).¹⁷ Důležitý však byl sám fakt, že francouzská tvorba, »nejaristokratičtější ze všech umění«, teď nacházela mimo jiné i v realitě lidu, v umění lidu a po případech v pokusech o umění pro lid možnosti svého obrození. Je ovšem pravda, že se brzy ukázala i nutnost vypořádat se s objevem, že na takové »staré půdě«, jako je půda Francie, »lid se dal pomalu podrobovat buržoasnými třídami a jejich myšlením a nemá silnějšího přání nad to, aby se jim podobal . . .«¹⁸

Jsem v podstatě u konce. Zvolil jsem si z problematiky francouzského kritického realismu otázku jeho gnoseologie jako umění a pokusil jsem se jí v hrubých obrysech probrat, a to se zřetelem k vývoji realistických tendencí francouzské literatury 19. století. Jsem si vědom toho, že jsem se při tom některých souvislostí mohl dotknout jenom zběžně. A také nezapomínám, že každé, i sebeobezřetnější izolování nějakého literárního problému z živé vzájemné souhry všech složek, které jsou na příslušném vývoji zúčastněny, má svá nebezpečí a může vést — třebaš klamně jen v představě čtenářů — k jeho případnému přeexponování, k jistým mezerám ve výkladu a k bezděčnému skreslování skutečnosti. Zejména předpokládám, že v závěru svých úvah musím uvést na pravou míru možný výsledný dojem, jako by realistické tendence francouzské literatury 19. století, ovlivněné pozitivní vědou, byly pouze kritickým realismem na scesti, bez hodnot, na něž by bylo lze navazovat jako na dědictví.

Nechť totiž bylo jakkoliv velkým omylem kritického realismu 19. století ve Francii, že se takovou měrou vzdával specificky literární formy poznání skutečnosti a jejího zobrazování, byl to omyl, který mu přece jen byl také ke cti. Ukazoval, jak si představitelé kritického realismu byli vědomi toho, že literatura nemá a nemůže mít v moderní společnosti pouze nějaký povrchně zábavní úkol, jaký jí přisuzoval kdysi reformátor francouzské poesie a předchůdce klasiků François Malherbe, že jednou z jejích základních funkcí je poznávat skutečnost lidského života a lidské společnosti a že toto poznání musí být co nejpravdivější, má-li pak být pravdivé zobrazování. V tomto požadavku — i když nikoliv ve způsobu jeho realizace — nemůže s kritickým realismem 19. století dnešní realistická tvorba ve Francii nebýt zajedno.

Kritický realismus francouzský se domníval, že prvním předpokladem správného poznání a tím pravdivého zobrazování skutečnosti je nespolehat na nahodilá data nasbíraná příležitostně, nýbrž že je třeba učinit východiskem vážné spisovatelské práce organisované shromažďování materiálu, aby bylo možno od konkrétních jednotlivin spolehlivěji pronikat až k postižení jisté obecné zákonitosti. I v tomto směru se realistická literatura našich dnů v theorii a praxi může hlásit k dědictví thesi kritického realismu 19. století, i když ovšem svůj materiál zpracovává s hledisek, která se již dávno snaží vymanit z mechanistických postupů skladebných, aby úsilí poznávat skutečnost jako živý celek a jako proces odpovídalo i zobrazování.

Představitelé kritického realismu ve Francii vyprošťovali svou tvorbu z únikového romantismu a jeho ponorů do zchorobnělé sebeanalýsy nebo do citové mlhavosti a výlučnosti tím, že se proti těmto tendencím porevoluční literatury hlásili k definici, že autor je člověk, pro něhož existuje vnější svět. Necht' z tohoto zaměření vyplynuly jakékoliv nedostatky, jisto je: snaha zachovat literatuře její životně důležité vztahy k objektivní skutečnosti světa znamenala zároveň zachovat jejím obrazům smyslovou národnost, která je jedním z hlavních předpokladů, i když ne jediným předpokladem pro životnost zobrazovaného.

Tento rys odkazu kritického realismu, jehož si po pokusnictví moderních literárních směrů ve Francii umíme dnes poněkud více vážit, mohli bychom spojit s rysem, který se stal ústředním terčem iracionalistických snah: racionalistický základ, který právě umožnil sociální *kriticismus* tohoto realismu a který výstavbě jeho obrazů a jeho slohu zachoval charakter rozumové srozumitelnosti a široké přístupnosti, tedy charakter demokratický. Ovšem krise pozitivistických tendencí realismu ukázala, jak jeho nesprávné pojmání může podstatně ohrožovat syntetickou formu poznávání a zobrazování skutečnosti jakožto formu pro literaturu — jako umění — specifickou. Na druhé straně je zajímavé, jak demokratický obsah u některých moderních francouzských autorů, kteří o realismus (socialistický) programově usilují, jako na př. Aragon nebo Stil, nevede nutně také vždycky k přiměřené demokratičnosti výstavby a slohu. Dědictví rozbiječství a pokusnictví formy, jež zůstalo i po překonání příslušných směrů, působí u těchto současných realistů ještě stále na jejich umělecké prostředky. Je to další doklad pravdivosti these, že forma je konservativní.¹⁹

P o z n á m k y

¹ Tato stať vznikla původně jako příspěvek pro poradu o kritickém a socialistickém realismu, pořádanou v Liblicích Kabinetem pro moderní filologii při ČSAV ve dnech 18. až 20. dubna 1955. Byla proslavena pod názvem: *Vymoženosti kritického realismu v oblasti uměleckého mistrovství a otázka jejich přejímání jako kulturního dědictví ve francouzské literatuře*. Poněvadž se zabývala především gno-seologickou stránkou dané otázky, byl pro tisk zvolen nyníější název. Text sám — až na menší změny formulace nebo některé doplňky, které vyplynuly z podnětů diskuse — zůstal v jádře nezměněn.

² Abych tyto stránky zbytečně nezatížil, jsem nucen pomínout problematiku uměleckého zobrazování, která ostatně byla v poslední době pronikavě řešena sovětskou vědou.

³ Srov. na př. sborník *Literary scholarship. Its aims and methods*. By Norman Forster atd. Chapel Hill, The university of North Carolina Press 1941.

⁴ V. V. Golubkov, *Metodika vyučování literatuře* (St. ped. nakl. v Praze, metodické příručky sv. 3), str. 28.

⁵ Viz Artur Závodský, *K diskusi o některých otázkách naší literární vědy (Literární noviny II, 1953)*.

⁶ Na XIX. sjezdu KSSS.

⁷ L. I. Timofejev, *Theorie literatury* (St. nakl. polit. lit., Praha 1953), str. 348.

⁸ Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne* (A. Michel, Paris 1948), str. 519.

⁹ G. Lanson, *Histoire de la littérature française* (Hachette, Paris s. d., 19^e éd.), str. 1039.

¹⁰ Josef Kopal, *Gustave Flaubert* (Spisy fil. fak. Kom. univ. v Bratislavě 1932), str. 33.

¹¹ Albert Béguin, *Balzac visionnaire* (A. Skira, Genève 1946), str. 20—23.

¹² René Dumesnil, *Le Réalisme* (J. de Gigord, Paris 1936), str. 160.

¹³ Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste* (Denoël et Steele, Paris 1955), стр. 72.

¹⁴ Romain Rolland, *Choix de lettres à Malvida von Meysenbug*. (A. Michel, Paris 1948), стр. 26—27, dopis z 10. srpna 1890; podtrhl R. R.

¹⁵ Charles Péguy, *Notre Jeunesse* (Cahiers de la Quinzaine, Paris 1910), стр. 15.

¹⁶ Anatole France, *Oeuvres complètes illustrées*, tome IX (Calmann—Lévy, Paris 1927), стр. 421.

¹⁷ Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple* (A. Michel, Paris s. d., nouvelle édition), стр. 1.

¹⁸ *Tamtéž*, стр. VIII (пředmluva z r. 1913). — že vztah novější francouzské literatury k současným vědeckým teoriím nebyl krisi pozitivismu přerušen, není tajemstvím. A rovněž není tajemstvím, že i v těchto novějších směrech, které vystřídaly realistické tendence 19. století, se objevovaly příznaky mechanické závislosti literární tvorby na vědeckých thesích. Jako jeden příklad stačí uvést unanimitismus, »v podstatě idealisticko-mystický impresionismus«, který »mermomocí chtěl vytěžít pro sebe objektivní zdůvodnění z vědeckých nauk o kolektivní psychologii« (Václav Černý, *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*. Českoslov. spisovatel, Praha 1955, str. 41). Vztahy mezi moderní francouzskou literaturou a vědou bude třeba objasnit souborně a historicky. Dílčí zpracování (srov. thesi: Robert Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle: le roman, le poème, le théâtre, la critique*. Lausanne, Impr. de Corbaz 1901) dřívější již metodologicky zastarala.

¹⁹ Není to arci jen otázka konservativnosti formy. Problémy, před které je ve Francii a v západních zemích vůbec postaveno úsilí o realismus v literatuře, nejsou tak prosté. Srov. k tomu aspoň částečně: Erich Auerbach, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (A. Francke, Bern 1946).

К ЛИТЕРАТУРНОЙ ГНОСЕОЛОГИИ ФРАНЦУЗСКОГО КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

С точки зрения специфичности художественного изображения в литературе, предполагающего специфический метод художественного познания действительности, который нельзя смешивать с методом мышления дискурсивного, реалистические тенденции французской литературы XIX века представляются в аспекте, заслуживающем внимания. Французская литература XIX века оказывает на перепутьи или точнее выражаясь развивается в направлении серьезно угрожающем специфически художественному методу познания мира, и из него исходящему художественному изображению. Этот общезвестный факт можно объяснить огромным влиянием приобретённым позитивной наукой в эпоху расцвета победоносной буржуазии, которая использует во всех областях метод естественных наук и агностический позитивизм — метод, начинающей преобладать в буржуазной культуре. Перефразируя известные слова Т. Готье можно сказать, что поэт или писатель становится не только человеком, для которого существует внешний мир, но человеком, для которого, к сожалению, в большинстве случаев существует только лишь внешний мир. Натурализм со своими псевдонаучными амбициями в конце концов является апогеем этого развития. Французская реалистическая литература подпадает под влияние сциентизма, при котором господствует упрощенный сенсуализм, узкий рационализм и механистический материализм. Она отказывается от права пользования средствами творческого познания, которые были бы ее собственными средствами и помогали бы ей проникать в живую действительность и ее процесс; она в состоянии (за исключением произведений гениальных реалистов) передавать лишь поверхностное, искаженное, обедненное изображение. Только в эпоху кризиса позитивизма, который находится в соответствии с кризисом буржуазного общества и ее культуры, это блуждание (уже в течение некоторого времени осужденное передовыми французскими поэтами) распознано всеми, главным образом, благодаря открытию русского и англосакского реализма, в котором отражается действительность гораздо более человекна и богатая, чем во французском реализме. Предостережение Водлера („Поэзия не может под страхом смертной казни или упадка ассимилироваться с наукой...“) — в конце концов принято всерьез и литература начинает идти разными путями по направ-

лению к синтетическому познанию и изображению действительности человеческой и общественной — однако это вовсе не означает, что она отвергает целиком наследство тенденций „позитивистического реализма” XIX века; она берет из него то, что считает положительным.

Перевод: Е. Пухлякова.

LA CONNAISSANCE ARTISTIQUE DU MONDE CHEZ LES REPRÉSENTANTS DES TENDANCES RÉALISTES EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Si nous admettons la spécificité de la création artistique «imagée», ce qui implique l'admission d'une méthode de connaissance spécifique de la réalité qu'on ne peut pas identifier avec la méthode de la pensée discursive, le problème des tendances de la littérature réaliste en France au XIX^e siècle, envisagée de ce point de vue, se présente à nous sous un aspect qui mérite d'être rappelé. Cette littérature évolue ou plutôt dévie progressivement vers une méthode qui va de plus en plus compromettant la connaissance artistique du monde et l'expression «imagée» qui en découle. Ce fait, d'ailleurs notoire, s'explique comme on sait par l'ascendant immense qu'a pris, avec l'essor de la bourgeoisie victorieuse, le développement de la science positive introduisant dans tous ses domaines les méthodes des sciences naturelles, et le positivisme agnostique qui triomphe dans la culture bourgeoise. S'il est permis de modifier le mot de Th. Gautier, le poète ou l'écrivain en général devient non seulement un homme pour qui le monde extérieur existe, il devient, hélas, plutôt un homme pour qui, en grande part, n'existe que le monde extérieur. C'est enfin le naturalisme qui, avec ses ambitions pseudoscientifiques, représente l'apogée de cette évolution. La littérature réaliste est submergée par l'influence scientifique où dominant un sensualisme simpliste, un rationalisme étriqué et un matérialisme mécaniste: elle se démet du droit de se servir des moyens de la connaissance créatrice qui lui seraient propres et lui permettraient de pénétrer dans la profondeur de la réalité vivante et dans son processus; elle n'en est capable de donner, excepté les réussites des écrivains de génie, qu'une image de surface, faussée, singulièrement appauvrie. Ce n'est qu'avec la crise du positivisme qui correspond à une crise de la société bourgeoise et de sa culture que ce fourvoiement des tendances réalistes, dénoncé depuis longtemps par les grands poètes, est généralement constaté, non sans que la découverte du réalisme russe et anglosaxon, décelant une connaissance beaucoup plus humaine et plus riche de la réalité, y ait contribué pour une part considérable. L'avertissement de Baudelaire («La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science...») est finalement pris à coeur et la littérature commence, par différentes voies, à tendre vers une connaissance et une représentation artistique synthétiques de la réalité de la vie humaine et sociale. Ce qui ne signifie nullement qu'elle rejette en bloc l'héritage des tendances du «réalisme positiviste» du XIX^e siècle: elle n'en retient cependant désormais que ce qu'elle considère comme son apport positif.

O. N.