

Mocná, Dagmar

Nerudovy Obrazy života a realismus

Bohemica litteraria. 2014, vol. 17, iss. 1, pp. 63-86

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130914>

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.

Nerudovy *Obrazy života* a realismus

Dagmar Mocná

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jan Neruda, *Obrazy života*, realismus, modernistická próza, deskripce, showing, hypotetizace postav.

KEY WORDS:

Jan Neruda, *Obrazy života*, realismus, Modernist prose, description, showing, hypothesization of characters.

ABSTRACT:

Neruda's journal *Obrazy života* and realism

The study looks into the question of to what extent Jan Neruda's early literary production (the period of 1859–1860 when he was a leading figure of the journal *Obrazy života* [Scenes of Life]) can be perceived as a contribution to the establishment of realism in Czech literature. The connection with this movement is obvious on the level of theoretical hypotheses, yet Neruda's own prose differs from traditional notions of realism in a number of features. This raises a question of whether existing conceptions of realism, based on principles of objective, probable and universal description of everyday life, is not too narrow and restricted to one variant of this movement, a variant limited to a specific period. Nevertheless, even if one reassesses and extends the concept of realism, it remains clear that some features of Neruda's prose subvert the noetic foundations of realism (especially the faith in the consistency of reality and its objectively verifiable knowability) and thus challenge the movement even before it has been fully established. Neruda can therefore be seen as a forerunner of Modernism.

Májovci obecně a Jan Neruda speciálně bývají považováni za první programové propagátory realismu v české literatuře. Tento tradovaný soud se na první pohled – zejména prostřednictvím známých Nerudových statí *Škodlivé směry* (1859), *Moderní člověk a umění* (1867) a jeho sociálně laděných výjevů veršovaných i prozaických – jeví jako zcela opodstatněný. Jenže bylo tomu skutečně

tak? Nečteme raného Nerudu příliš ovlivněni bezproblémově fungující tradicí? Nemarginalizujeme některé jeho texty ve prospěch jiných, abychom se utvrdili ve zděděném pohledu? Podat relevantní odpověď na všechny tyto otázky není v možnostech jedné dílčí studie; proto naše pozorování omezíme hned ve dvou směrech:

1. Budeme se zabývat pouze výsekem z uměleckých aktivit raného Nerudy, ovšem takovým, jež považujeme za zásadní. Jde o dvouletí 1859–1860, vyplněné redigováním ambiciózně pojatého beletristického časopisu *Obrazy života*. Nerudovy příspěvky v tomto časopise tvoří ucelený korpus textů beletristických i kritických, dosud z tohoto úhlu pohledu neprobádaných.

2. Druhé omezení se týká rozsahu Nerudovy beletristické tvorby z období *Obrazů života*: budeme se totiž věnovat pouze próze, byť toto období znamenalo i výrazný kvantitativní nárůst jeho básnických textů. Důvodem naší restriktce je zejména skutečnost, že problematika realismu v poezii je podstatně méně teoreticky rozpracovaná; až dosud byly markery realismu hledány a nalézány především v oblasti prózy a dramatu. Pro sledování realismu v Nerudově poezii bude proto třeba nejdříve vytvořit obecné teoretické předpolí.

Materiálem pro naši analýzu budou tedy jednak Nerudovy stati o literatuře, otištěné v *Obrazech života*, jednak jeho prózy, publikované tamtéž. Přihlédneme rovněž k celkové náplni tohoto časopisu; zejména si povšimneme prozaických příspěvků jiných autorů s nadějí, že by alespoň do jisté míry mohly vypovídat o Nerudových literárních preferencích.

Základním předpokladem pro splnění tohoto zadání je bezesporu vlastní vymezení pojmu realismus. Zde narážíme na poměrně zásadní překážku, neboť v současnosti nemáme k dispozici žádnou moderní, pojmově přesnou, avšak zároveň dostatečně flexibilní definici tohoto pojmu. Dlouhá a nedostatečně reflektovaná historie jeho užití způsobila, že pojem realismu je v současnosti „rozmytý“, jeho obrysy nejasné, dokonce natolik, že dochází k splývání realismu jako obecné tvůrčí metody, prostupující dějinami umění (AUERBACH 1998), s realismem jako historicky ohraničeným literárním směrem. Vzhledem k tomu, že v současnosti prochází pojem realismu (stejně jako další kategorie uměleckých směrů 19. století) zásadní revizí, jejíž součástí je ostatně i tento soubor statí, budeme postupovat především induktivně, tzn. analyzovat konkrétní historický materiál a pozorovat jeho estetické dominanty. Jako obecný referenční rámec nám přitom poslouží publikace, pokoušející se o moderní revizi pojmu realismus.¹

1) Máme na mysli zejména návrh synopticko-pulzačního modelu českého literárního realismu z pera Dalibora Turečka

1. Teorie

První obtíž, na niž při sledování souvztažnosti mezi Nerudovými literárními aktivitami a realismem narazíme, je skutečnost, že Neruda tento pojem až na jednu výjimku nikde neužívá. To však samo o sobě ještě mnoho neznamena, neboť pojmy označující umělecké směry vznikají často až *ex post* aktivit, jež lze pod tato zastřešující označení zahrnout. Je tudíž třeba prozkoumat Nerudův koncept moderní literatury a posoudit, zda a do jaké míry se kryje s naším stávajícím rozuměním pojmu realismus – s nadějí, že tento průzkum naše vnímání tohoto pojmu prohloubí a zpřesní.

Obraťme se nejdříve k onomu jedinému místu, kde Neruda explicitně užil označení realismus. Bylo to v posudku *Básní* Františka Boleslava Květa. Neruda Květovu básnickou osobnost charakterizuje následovně: „Hlas to idealisty proti realismu, vřelého idealisty, jemuž poesie všechno vyrovná a ze země ráj vytvoří, poněvadž jej svými zjevy skutečnými k abstrakcím vede, a ve svět čarokrásný, čistě myšlénkovitý unáší“ (NERUDA 1957: 68). Zdá se, jako by tu měl realismus pro Nerudu negativní konotace; jako by jej obviňoval z absence tvořivé síly, umožňující umělci vtisknout světu vlastní podobu; a zároveň jako by tu proti sobě stavěl realismus a poezii. Avšak neunáhlujme se: jde o pasáž z posudku konkrétního, realismu zjevně vzdáleného díla, posudku psaného se zjevnými sympatiemi k předčasně zesnulému autorovi a se snahou posuzovat jej jemu vlastními kritérii, což byl obecný rys Nerudovy recenzentské činnosti (navzdory ostré polemické dikci svých obecnějších statí nebyl programovým kritikem v pravém slova smyslu).

V pasáži z recenze *Básní* Adolfa Heyduka Neruda vyjadřuje pro „reální“ básnictví mnohem více pochopení: „Převládá-li u básníka cit nad reflexí, cítí-li jenom zájmy své doby, aniž by je úplně pochopoval a vysloviti mohl, nazývají jej někdy romantickým; rozumí-li úplně své době a jejím neduhům, aniž by cesty k uzdravení jasně znal, jmenujou ho rozervaným; Zná-li i pomůcky a dovede-li co věštec i pro budoucí časy zapět, naznačí ho co reálního básníka“ (NERUDA 1957: 112–113). Povšimněme se, že ve své typologii Neruda vůbec nepočítá s tvorbou zaměřenou na umělcův subjekt, a to dokonce ani u básníka romantického. Souhlasí to s jeho přesvědčením, že intimní lyrika je vyčpělou záležitostí (NERUDA 1957: 48) a že budoucnost patří poezii zajímající se nikoli o individuum, nýbrž o svět, jež bude chtít pochopit a měnit.

(TUREČEK 2012: 265–285) a slovenský sborník *Reálna podoba realismu* (eds. Marcela Mikulová, Ivana Taranenková), vydaný Ústavem slovenskej literatúry v roce 2011.

To, jak tu Neruda charakterizuje „reálného“ básníka, se jako ozvěnou opakuje ve většině jeho kritických textů, včetně proslulých *Škodlivých směrů*, kde je tento názor vyjádřen nejpregnantněji. Podle této programově polemické stati má být spisovatel především diagnostikem stavu společnosti, nezavírajícím oči před žádnou její stránkou, byť sebeodpudivější a podle konvenčního hodnocení nemravnou. A má tak činit nikoli v touze šokovat měšťáka (to byl postoj blízký Nerudovi v *Hřbitovním kvítí*, nikoli však v *Obrazech života*), nýbrž ve snaze o nápravu společenských vad. Literatura je tedy ve *Škodlivých směrech* vnímána ve své ryze instrumentální podobě jako nástroj přímého zasahování do reality.

Při hodnocení tohoto postoje je zapotřebí mít na paměti, že šlo o součást rozehrané polemiky mezi „mladými“ a „starými“, zastoupenými v tomto případě Jakubem Malým. Striktně instrumentální pojetí literatury ve *Škodlivých směrech* vyplynulo podle našeho názoru právě z těchto polemik, a má tudíž pouze dílčí platnost. Takto vyhocený koncept, odsouvající uměleckou stránku literatury na druhou kolej, by bezesporu záhy začal vadit samotnému Nerudovi.

Úzká souvislost s realitou ovšem zůstává pro Nerudu mimo kontext zmíněné polemiky jedním ze základních kritérií, jimiž poměřuje soudobou literární produkci.² Realita funguje jako korektiv beletristické fikce,³ někdy nad ní dokonce nabývá vrchu: ve stati *České romány* Neruda vysvětluje absenci domácího společenského románu tím, že u nás nemáme dostatečně „pestré společenské poměry“, a proto tento žánr nemá z čeho čerpat (NERUDA 1957: 212). Nicméně rovněž opakovaně zdůrazňoval, že stálý zřetel ke skutečnosti neznamena absenci umělecké stylizace. V redakční upoutávce na druhé pololetí 2. ročníku *Obrazů života* najdeme dokonce ujištění, že časopis „nebude toliko fotograficky věrné obrazy skutečnosti podávati, povznese se ale i v svět ideálnější a vyšší, v svět taký, jaký sobě přejeme“ (NERUDA 1957: 197). Je otázkou, do jaké míry jde o strategii vůči potenciálnímu abonentu, jenž třeba o „věrné obrazy skutečnosti“ příliš nestál. Nicméně ve studii o vývoji tvorby Gustava Pflagra Neruda bez jakýchkoli rozpaků připouští možnost ideálního realismu.⁴ A do třetice, při hodnocení povídky Františka Pravdy *Láska slepé* poněkud překvapivě (vzhledem

2) Např. v recenzi almanachu *Máj* na rok 1860 chválí „dobré, protože ze skutečného života čerpané situace“ (NERUDA 1957: 192).

3) Na povídkách Františka Pravdy, jehož poněkud překvapivě staví na stejnou úroveň jako Boženu Němcovou, Neruda oceňuje, že jeho venkovské postavy myslí a jednají tak, „jak přirozeně myslit musí“ (NERUDA 1957: 107).

4) „Lektura ruských básníků, zvláště Lermontova a Puškina, přiměla jej brzy k tomu, aby se v líčení skutečnosti pokusil.“ Poté Neruda bez jakéhokoli komentáře cituje vlastní Pflagrova slova: „Realnost, a to ideální realnost, líčiti věci, děje, city a myšlenky tak, jak jsou, jen v jakémisi vznešenějším rouše: to bylo moje okamžité snažení, moje přání“ (NERUDA 1957: 83).

k dikci *Škodlivých směrů* a dalších obecných statí) žádá ohled na krasocit a „nutnou poesii“ při pojednávání citlivého tématu.⁵

Neruda rovněž věděl, že jím často uplatňovaný požadavek „pravdivosti“ vůbec neznamená, že by příběh vycházel ze skutečné události.⁶ Podstata spočívá v takovém způsobu zobrazení „že v jeho pravdivost věříme“ (NERUDA 1957: 210). Byť zde Neruda explicitně neužívá pojmu pravděpodobnost, bez něhož se neobejde žádná teorie realismu, bez problémů bychom jej mohli do citovaných výroků začlenit. Neruda rovněž s až udivující samozřejmostí operuje s dalším postulátem realistické estetiky, hlásajícím nutnost propojit v uměleckém obraze dva protikladné principy: typizaci a individualizaci.⁷

Zdá se tedy, že Nerudovy literárně kritické postuláty se až podivuhodně překrývají se stanovisky propagátorů realismu z poslední třetiny 19. století. Je zapotřebí zdůraznit, že většina výše uvedených kritérií je vypreparována z posudků konkrétních literárních děl a že je Neruda výslovně nespojuje s nějakým literárním proudem, byť by jej označil jakkoli. Často se zdá, že je považuje za rysy jakéhokoli zdařilého uměleckého zobrazení; ostatně svá kritéria uplatňuje při posuzování děl velmi odlišné literární orientace. Na druhou stranu jsou však jeho literárně kritické postoje neobyčejně konzistentní. To svědčí ve prospěch myšlenky, že tu skutečně máme co do činění s uceleným uměleckým programem.

Na rozdíl od většiny pozdějších pokusů o vymezení podstaty realismu Neruda svými postuláty téměř vůbec nesměřuje do oblasti poetiky. U posuzovaných prozaických děl sice klade důraz na psychologickou propracovanost postav a logické vedení děje, ale opět spíše jako na samozřejmou součást prozaikova řemesla než jako na rys nějaké speciální poetiky, související s určitým vyhraněným světovým názorem. Jeho estetický ideál se tudíž pohybuje v obecných kategoriích pravdivosti, přirozenosti a tematické aktuálnosti, a to bez bližší specifikace těchto pojmů. Vede to k tomu, že při snaze o konkretizaci Nerudova tehdejšího estetického ideálu si bezděky vypomáháme pozdějšími definicemi realistického způsobu psaní. O ahistoričnosti tohoto přístupu nás ovšem velmi rychle

-
- 5) „Nezaviněné neštěstí zmrzačených lidí nesmí se nikdy stát příčinou dalších ještě, celý život zničujících neštěstí, má-li se totiž krasocitu zadost učinit a nechce-li se principiálně nemilý dojem docílit. Zvláštní poetický vzduch musel by celou povídkou vanout, aby se nezprotivila, a nutná ta poesie v Pravdově povídce věru zcela schází“ (NERUDA 1957: 107).
- 6) „Stal-li se vypravovaný mord skutečně čili ne, na tom čtenáři pramálo záleží, jedná se hlavně o dobré psychologické motivování“, konstatoval v recenzi almanachu *Zora* (NERUDA 1957: 59).
- 7) „O celých třídách nechť se píšou pojednání, vybereme-li ale jednotlivou osobu pro román neb novelu, musíme ji tak naznačit, že zároveň druh lidí svého způsobu reprezentuje, a přece zase něco osobního do sebe má“ (NERUDA 1957: 68).

přesvědčí konfrontace Nerudových teoretických názorů s jeho vlastní uměleckou praxí. Vycházíme-li z obecného předpokladu, že jako kritik nepožadoval od jiných autorů něco podstatně odlišného, než co sám tvořil, pak nás prózy z *Obrazů života* nutně přivádí k myšlence, že jeho konkrétní představy o aktuální, pravdivé a ze skutečnosti vyrůstající próze se patrně velmi lišily od těch ze sklonku 19. století. Jinak řečeno: v rovině obecných postulátů Neruda jako by v zásadě předjímal Hostinského vymezení realismu, avšak jako prozaik píše podstatně jinak a o jiných tématech než Rais, Nováková či další realisté té doby.

To však vůbec nemusí znamenat, že Neruda na rozdíl od těchto autorů realistou není a že se nám jeho teoretické názory takovými pouze jeví. Ostatně už sám název jeho časopisu *Obrazy života* poměrně zřetelně realismus konotuje. Možná je tedy problém v něčem jiném. Současné bádání poukazuje k tomu, že naše pojetí realismu je vázané k jedné konkrétní, v českém prostředí neobyčejně vlivné variantě tohoto směru, historicky spjaté s koncem 19. století (HRDINA 2014). Realismus se však v české literatuře utvářel přinejmenším od 30. let tohoto století (TUREČEK 2012) a podle Martina Hrdiny při tom hrál důležitou roli německojazyčný kontext, donedávna v bádání o české literatuře vytěšňovaný (oproti tomu teorie realismu ze sklonku století vycházely hlavně z inspirací ruských, francouzských, eventuálně anglických). Nesoulad Nerudovy prozaické tvorby s tradičními představami o realismu možná naznačuje, že je na čase koncept realismu rozšířit. Anebo, věrni synopticko-pulsačnímu modelu literárního dění, shledáme v Nerudově próze jen některé markery realismu a budeme sledovat jejich prolínání s jinými dobovými tendencemi.

2. Praxe

Neruda otiskl v *Obrazech života* 11 próz;⁸ stal se tak klíčovým autorem prozaické části tohoto časopisu. Druhou důležitou přispěvatelkou byla Karolina Světlá, která v nich otiskla několik salonních novel, jež Neruda publikoval na pokračování, čímž měl pokrytý základní žánr tehdejších beletristických časopisů. Ze zahraniční literatury se zaměřil na ruské autory; otištěním několika kapitol z Turgeněvových *Lovcových zápisů* se stal jedním z prvních propagátorů

8) Do *Arabesek* z nich Neruda zařadil pouze šest, tedy zhruba polovinu; ostatní vyšly knižně až po jeho smrti. Z toho plyne, že *Arabesky* nepodávají zcela komplexní představu o Nerudově rané próze.

tohoto předního realisty u nás. Druhým výrazněji zastoupeným ruským autorem byl Saltykov Ščedrin. Satirické a humoristické prózy měly obecně v *Obrazech života* významnou pozici; tím se tento časopis odlišoval od *Lumíru*, svého nejvýznamnějšího konkurenta. Komické ladění (či alespoň dílčí zabarvení) má rovněž většina Nerudových próz; byť jde o obecný rys Nerudovy tvorby, nikde jinde a nikdy jindy nebyl uplatněn tak výrazně jako právě zde.

Cílem následující analýzy není komplexní pojednání o charakteru Nerudovy prózy z *Obrazů života*. Jde nám o něco jiného: zjistit, do jaké míry jsou její typické rysy kompatibilní s různými pojetími realismu a jaké podněty pro nové promyšlení podstaty tohoto směru nám může Nerudovo dílo poskytnout. V následujícím výkladu se tudíž zaměříme na několik aspektů, jež jsou z tohoto hlediska zásadní. Přestože náš základní přístup k pojmu realismu je literárněhistorický, nebudeme se vyhýbat ani podnětům prací, jež realismus chápou jako uměleckou metodu objevující se napříč dějinami, neboť jsme přesvědčeni, že každé vymezení realismu (stejně jako jakéhokoli jiného směru) nemůže odhlédnout od otázek spjatých s poetikou a obecnými literárněteoretickými koncepty.

a) Pojetí aktuálnosti

Ve svých programových statích i posudcích konkrétních děl Neruda opakovaně artikuloval požadavek tematické aktuálnosti; spisovatelé se měli ve své tvorbě obracet k zásadním problémům své doby. Jaké problémy měl Neruda konkrétně na mysli? Ve *Škodlivých směrech* hovoří o naléhavosti sociální otázky, neboť k ní váže problém prostituce, jež ho aktuálně zajímal; poukazem na jeho sociální kořeny chce svůj zájem o choulostivé téma legitimizovat, očistit se od podezření z nemravnosti. Z jiných jeho vyjádření je ovšem zřejmé, že pojem aktuálnosti nezužoval na sociální tematiku; být časovým pro něho znamenalo reflektovat proces rozvoje moderní civilizace v plné šíři.⁹

Uvědomíme-li si tuto skutečnost, nepřekvapí nás, že ze všech próz otištěných v *Obrazech života* se sociální problematiky týkají pouze dvě a že nejčastějšími postavami v nich jsou mladý intelektuál či tragikomický typ starého mládence, tedy postavy, jež si s realismem většinou nespojujeme.

Platí to i pro první Nerudovu prózu z *Obrazů života* s extravagantním názvem *Erotomanie*. Ocitáme se v nezvyklém prostředí psychiatrické léčebny (jde zřejmě o první českou prózu z tohoto prostředí), kde dva intelektuálové, lékař

9) „[...] čím více se obzor náš rozšiřuje, tím více také každý druh umění nových látek sobě přibírá, že konečně básník hlavně tím rozechvěn býti musí, co jeho dobou vládne“ (NERUDA 1957: 60).

a jeho přítel, pozorují pacienty a vedou nad nimi učené rozpravy. Výběr psychické úchylnky bezesporu souvisí s Nerudovými snahami o detabuizaci sexuální tematiky, deklarovanými ve *Škodlivých směrech*.

Téma šílenství bylo erbovním tématem romantismu; „bláznovství“ se objevilo jako důležitý motiv i ve *Hřbitovním kvítí*, kde bylo znamením doby vymknuté z kloubů. Intelektuálové v Erotomanii však chtějí na rozdíl od romantiků šílenství vědecky analyzovat, neboť jsou dětmi moderní doby, jež se zhlédla v přírodních vědách a věří empirickému pozorování. Lékař chystá spis o fyziognomii duševních nemocí a najme za tímto účelem nadaného malíře Maryta, aby kreslil tváře chovanců psychiatrické léčebny. Jenže celý experiment se vyvine nečekaným směrem, protože psychicky labilní mladík se zamiluje do jedné z kreslených pacientek. Jeho chorobná touha jej začne pohlcovat a nyní se on sám sobě stává objektem pozorování. Opakovaně kreslí svůj autoportrét a s hrozivě pedantickou přesností zachycuje fáze vlastního úpadku, jež – tak, jak se naučil při své předchozí práci – opatřuje učenými popisky. Jeho počínání se stává karikaturou vědeckého pozorování.

Hned na začátku Neruda otevírá téma, které se v jeho zralé próze stane klíčovým: jak se vyrovnat s moderním světem, jak nám v tom může pomoci věda, jaké jsou její možnosti a meze. Odpověď je, alespoň co se týká sledování lidské psychiky, poměrně skeptická: vnější projevy sice můžeme pozorovat, s jejich interpretací už je to složitější (lékařův přítel hned v úvodu vyjadřuje názor, že výraz tváře normálních a duševně nemocných lidí se mu mnohdy jeví jako totožný), ba příčin už vůbec nedohlédneme. Oba vzdělaní přátelé, v úvodu prózy plní důvěry v moderní vědu, v závěru jen bezmocně přihlížejí rozpadu Marytovy osobnosti a jedině, co přitom mohou, je doufat v jeho rychlou smrt, která jej zbaví duševních útrap.

Jde tedy o přitakání romantické víře v iracionalitu lidského chování? Navzdory přítomnosti typicky romantických motivů (krásná šílená dívka, magická moc obrazu) se domníváme, že tomu tak není. Romantického autora by pravděpodobně vůbec nenapadlo konfrontovat lidskou psychiku s možnostmi vědecké analýzy, neboť by to považoval nejen za nemožné, nýbrž i za nepřijatelné.¹⁰ Nerudova skepse jako by hned na začátku procesu etablování realismu nahlodávala jeho noetické základy, vycházející z pozitivistické víry ve smyslové poznání

10) V ryze romantickém duchu Neruda pojal téma psychické abnormality v hororové povídce *Ty nemáš srdce!*. Vzhledem k tomu, že tato povídka vyšla v almanachu *Růže* společně s Nerudovou rozvernou básní *O třech kolech*, vysmívající se baladické tragice, je možné, že nápadné užití romantických motivů naznačuje autorovu parodickou intenci distancovat se od romantických klíšé. Každopádně po noetické závažnosti prózy *Erotomanie* tu není ani stopy.

skutečnosti. Anebo přinejmenším jako by ještě dříve, než se realismus naplno prosadí, pozorně ohledávala premisy, na nichž je založen.

b) Realismus a tendenčnost

V řadě koncepcí realismu (ať už chápaného jako umělecká metoda či literárně-historický směr) je za jeden z jeho klíčových rysů považována iluze nezávislosti vyobrazeného světa na autorově ideologické a hodnotové orientaci, označovaná jako objektivita zobrazení. I realističtí autoři si ovšem jednotlivé komponenty budovaného fikčního světa vybírají (nemohou jinak vzhledem k principiální neúplnosti fikčních světů), avšak mají-li dodržet požadavek objektivity, neměli by tak činit způsobem, vyjevujícím záměrnost tohoto výběru a jeho kritéria.

V českém prostředí se do tohoto pojetí realismu, ustáleného na sklonku 19. století, nevešel zejména tzv. ideální realismus, jenž proto ve stávajících literárněhistorických výkladech vesměs nebývá za realismus považován. Tento proud nesdílel požadavek nestrannosti; chtěl sice zobrazovat skutečný život, zároveň však stavět čtenáři před oči pozitivní ideál, byť se třeba v realitě nenacházel. Současný výzkum proměn koncepcí realismu, o němž jsme se zmínili výše, však přichází s návrhem, abychom v ideálním realismu viděli alternativní, nicméně zcela legitimní pojetí tohoto směru, v českém prostředí rozšířené stejně, ne-li více než realismus objektivní (HRDINA 2014).

Jak s tím souvisí Nerudova próza? Zmínili jsme se již o tom, že jeho tvůrčí praxe je velmi vzdálená realismu sklonku století, byť většinu hypotéz s ním v obecné rovině sdílí (či se nám to tak alespoň jeví). Nárok na objektivitu k nim však nepatří. Tendenčnost pro něho byla předpokladem umělecké tvorby, projevem autorova niterného zaujetí řešeným problémem.¹¹ Konceptu ideálního realismu byl Neruda ze všech májovců nejbzdálenější, avšak obhajobou tendenčnosti vlastně principiálně zastával tžž postoj; jeho „zaujatý výběr“ komponentů fikčního světa měl pouze protikladné hodnotící znaménko (namísto idealizace deziluze).

11) „Jakmile rozechvěn básník nějakým velikým názorem světovým tento ve svých plodech vyslovuje, nazvou jej tendenčním a opovrhují jím.“ Pro Nerudu je tendenčnost synonymem pro „otvírání nových dráh myšlenkovitých“, zárukou myšlenkového potenciálu díla. Ironicky podotýká, „že by dle [...] výroku lidí proti tendenční poesii brojících ten největším básníkem byl, který ani myšlenky schopný není“ (NERUDA 1957: 60). Toto autentické zaujetí však nesměšoval s literární službou stranickým zájmům. V medailonu Jana Pravoslava Koubka ocenil, že stál vysoko „na cimbuří svého času“ a že „názory jeho nebyly něčím nízkým nebo stranickým pokaleny“ (NERUDA 1957: 137).

Z próz otištěných v *Obrazech života* je modelovým příkladem tohoto zaujatého výběru povídka *Byl darebákem*, nejemblematičtější a nejčastěji interpretovaná ze všech Nerudových raných próz; o tom, že jí přikládal mimořádnou důležitost také sám autor, svědčí její zařazení do čela *Arabesek*.

Námětově je mnohem bližší obvyklé představě o tematických prioritách realismu než výstřední *Erotomanie* (i proto je jistě v popředí „čitankového“ nerudovského kánonu na rozdíl od tímto kánonem marginalizovaných próz o intelektuálech a starých mládencích). Jde o rekapitulaci životního osudu mladíka z chudé rodiny, zakotvenou do konkrétního prostředí Malé Strany. Obsahuje řadu detailů z každodenního života (potyčka rozpustilých dětí s židem, zaujatá hra malého Františka s krúty, jeho neobvyklá čepice s velkým štítkem), často sociálně výmluvných (záplatované šaty). Rovněž vyličené příhody působí uvěřitelně (zejména učitelovo diferencované chování k chudému a bohatému dítěti, Františkovy potíže v německé škole kvůli nedostatečné znalosti vyučovacího jazyka), ty méně uvěřitelné (Františkova ochota vzít na sebe finanční zpronevěru spáchanou někým jiným) pak alespoň jako možné. Konkrétní komponenty Nerudovy výpovědi o osudu Františka Horáčka jsou samy o sobě bez problémů kvalifikovatelné jako realistické, konstrukce celku však odporuje oné výše zmiňované zásadě autorské nestrannosti. Příběh Horáčkova předčasně skončeného života je totiž pojat jako řetězec neustálých příkoří bez jediného světlého okamžiku; skrze toto nápadné stylizační gesto jasně prosvítá autorův vypjatě negativní názor na soudobou společnost, která lidi soudí podle majetku a společenského postavení a nesnáší jakoukoli jinakost.¹²

Konstatování o zaujatosti prózy zdánlivě odporuje vypravěčova věcnost, vzhledem k tragice vyprávěného příběhu nápadná. Napovídá to, že zřejmě nepůjde o bezpříznakovou objektivitu a že ona věcnost bude mít v textu nějakou specifickou funkci. Absence vypravěčova komentáře je nejcitelnější tam, kde se

12) Podobného principu hromadění negativních událostí si povšiml E. Auerbach při analýze Voltairova *Candida*; vidí v něm symptom polemického zaměření díla: „Domnělá reálná skutečnost, kterou Voltaire vytváří, naprosto neodpovídá zkušenosti, [...] je uměle upravená pro polemické účely. [...] taková nepřetržitá, nesouvislá sprška pohrom dopadajících zčistajasna na naprosto nezúčastněné, nepřipravené, náhodně do nich zapletené lidi neexistuje. [...] Kromě nadměrného hromadění pohrom a toho, že v přemnoha případech nemají žádný vnitřní vztah k postiženým, falšuje Voltaire skutečnost tím, že nadmíru zjednodušuje příčiny dění“ (AUERBACH 1998: 347). Je zřejmé, že v hodnocení tohoto postupu je Auerbach k Voltairovi nemilosrdně kritický; vzhledem k jeho konceptu mimese coby maximální otevřenosti pestrosti reality (a při zohlednění autorovy čerstvé zkušenosti s manipulativností nacismu), nás jeho nekompromisnost nepřekvapí. „Voltaire konstruuje skutečnost tak, aby se hodila pro jeho účely. Nelze popřít, že v mnoha jeho spisech se najde spousta každodenní skutečnosti, pestré a živé; je však neúplná, vědomě zjednodušená“ (AUERBACH 1998: 349). Literární historie takto vypjatě hodnocení konkrétních literárních proudů a postupů ve svém arzenálu bezesporu nemá, nicméně se domníváme, že Auerbachovy přesné postřehy (zde např. konstatování, že detaily „každodenní skutečnosti“ automaticky nejsou zárukou plné mimetičnosti) může s užitekem využít pro řešení vlastních úkolů.

objevuje rozpor mezi Horáckovými skutky a tím, co si o něm myslí obyvatelé Malé Strany. Proč ho nazývají darebákem, když jím evidentně není? Jenže vypravěč se tváří, jako by tento rozpor neviděl.¹³ Nekomentuje nijak ani drsnou pointu, v níž usmívající se lékárník, dotazující se okresního lékaře, zda už „ten darebák“ konečně umřel, spokojeně konstatuje, že po sobě alespoň nezanechal dluhy. Tato okázalá neúčast vypravěče s Horáckovým truchlivým údělem odporuje „dobrým mravům“, a proto ve svém důsledku posiluje apelativní vyznění prózy. Vypravěč je sice nezaujatý, autor však nikoli.

Prózy hromadící příklady negativních společenských jevů (k takovým povídka *Byl darebákem bezesporu patří*) jsme si navykli řadit pod nálepku kritického realismu. Ani tento proud by vlastně při rigidním pojetí, neustoupivším z požadavku nestrannosti, neměl být k realismu přiřazován. Ve skutečnosti však je, alespoň v českém prostředí, přijímán podstatně vstřícněji než jeho protipól – realismus ideální. Je zřejmé, že striktní definiční logika se v reálných historických procesech (k nimž bezesporu ustavování pojmů označujících umělecké směry patří) uplatňuje jen v omezené míře. Důvodem k podstatně větší vstřícnosti k realismu kritickému než k realismu ideálnímu jistě není jen půlstoletí trvající nadvláda marxistického výkladu literatury, byť ani tento faktor nelze podceňovat. Kritický realismus od počátku imponoval nonkonformní části kulturní veřejnosti svou tematickou novostí a odvahou bořit zažitá tabu, což byly rysy, jimiž konzervativní ideální realismus nedisponoval. A nezanedbatelnou roli přitom jistě sehrála realistická kritika z konce 19. století, jež koncept ideálního realismu odmítla (HRDINA 2014).

Od požadavku objektivit (neustrannosti) bývá v teoriích realismu odvozován požadavek pravdivosti: za pravdivé je považováno takové líčení, jež je všestranné, a tedy nestranné. Neruda ovšem takovéto pojetí pravdivosti nesdílel. Psát pravdu pro něho znamenalo naplno rozkrývat stinné stránky soudobé skutečnosti, před nimiž dosavadní literatura zavírala oči. A právě proto je o nich třeba psát více a častěji než o všem ostatním.

Přesto on sám poskytl čtenářům *Obrazů života* příklady principiálně jiného typu realismu, a to prostřednictvím ukázek z Turgeněvových *Lovcových zápisků*. I ony zobrazují svět, kde vedle sebe žijí bohatí a chudí, avšak nelehká životní situace mužiků je jen jedním vláknem bohatého motivického přediva, z něhož je utkán výsledný obraz světa; těmi dalšími jsou příroda, paměť kraje, rozmanité osudy jeho obyvatel i vypravěčovo proměnlivé osobní naladění. Teprve souhrou

13) Shodný rys opět konstatuje Auerbach ve výše zmíněné analýze *Candida*: „Strašlivé události [...] se líčí jako Bohem chtěné a zcela běžné, což stojí v komickém protikladu k jejich hrůznosti a přáním postižených.“ Toto „antietické zjednodušení“ hodnotí jako další nástroj polemického „zkreslování“ reality (AUERBACH 1998: 347).

všech těchto motivických vláken se utváří fikční svět, který není ani laskavý (jako v dílech, jež Neruda kritizoval pro přílišnou idealizaci), ani nesnesitelný (jako v povídce Byl darebákem), protože je tím vším zároveň. V části otištěné v *Obrazech života* pod názvem Malinová voda se vypravěč u řeky setkává s dvěma muži z lidu, kteří tam chytají ryby a přitom rozumují nad životem. Starší z nich přitom vzpomíná na staré časy. Text nenese žádnou zjevnou autorskou intenci; jeho význam se utváří souhrou starcova monologu s plynoucí řekou a ospalým letním vedrem. V závěru k nim přichází třetí mužik, který byl právě neúspěšně prosit svého pána o slevu na nájmu. Zjevně je zdrcen a vypravěč s ním upřímně soucítí; na krásný letní den padá stín bídy a arogance mocných. Individuální sociální drama však po chvíli vplývá do každodennosti, uplývající jako řeka, a v ní se rozplývá.

Neruda si vyspělého umění ruského prozaika nepochybně vážil, avšak jeho cesta nebyla cestou Turgeněvovou; potřeba sociálně obžalobného apelu byla příliš silná, než aby mohl přistoupit na smířlivou vyrovnanost *Lovcových zápisů*.

c) Realismus a deskripce

Popisnost je jedním z nejtradičnějších rysů realismu, ať už jej vymezíme jakkoli. Pro vykladače auerbachovského zaměření je základním nástrojem mimesis; a shodně s Rolandem Barthesem vnímáme realismus nikoli jako nápadobu skutečnosti, nýbrž jako specifickou textovou strategii, v níž jsou deskriptivní detaily (zejména pak ty, jež nemají žádnou funkci vzhledem k vyprávění) důležitou součástí iluzivního kódu, utvářejícího „efekt reálného“ (COMPAGNON 2009: 120).

Také v české literatuře byly popisné pasáže, zejména ty, jež se vztahovaly ke každodennímu životu, jedním z prvních projevů realismu (TUREČEK 2012: 267–273). Neruda však touto cestou šel jen výjimečně, a to navzdory názvu svého časopisu, jenž by mohl být chápán jako aluze na žánr, který se stal základní platformou pro pronikání realismu do české literatury a v době založení časopisu měl už více než dvacetiletou tradici.

V *Obrazech života* je popisnost výrazně uplatněna jen v jedné próze. Neruda ji nazval *Za půl hodiny* a zabývá se v ní problémem prostituce. Ze všech próz otištěných v tomto časopise má nejpřímější vazbu ke *Škodlivým směrům* a konceptu literatury proklamovanému v této stati. Je-li některou z Nerudových raných próz možno označit jako „věrnou povídku ze života“ (NERUDA 1957: 92), zaměřenou na diagnostikování sociálních problémů, je to právě tato próza.

S pozorovatelsky stylizovaným vypravěčem se ocitáme v pochybném lokálu; téměř polovina prózy je čirá deskripce tohoto prostoru a dění v něm. Zaznívají banální dialogy, vypravěč pozorně zaznamenává každé hnutí personálu a hostů a slovy jako „nejspíše“ či „snad“ deklaruje omezenost svých informací. Přítomné osoby nemají žádná jména a nevíme o nich nic víc než lze odezřít z jejich oblečení, chování a mluvy. Míra dokumentárnosti zobrazení je velmi vysoká. Narušuje ji pouze vypravěčův apelativní komentář na adresu těch, kdo prostituci slovně odsuzují, avšak svých chováním ji ve skutečnosti podporují (jde však o ojedinělé vybočení z objektivně deskriptivního tónu).

Beletristický prvek posléze do textu vnáší vyprávění jedné z prostitutek o tom, jak se dostala ke svému řemeslu, adresované nikoli vypravěči, nýbrž jednomu z hostů (čímž je posílena vypravěčova distance od zobrazovaného světa a tedy dokumentární intence prózy). Sama vypravěčka deklaruje, že její příběh je prost obvyklých kalendářových kliše o svedené a opuštěné dívce. Prostitutkou se nestala z nešťastné lásky, nýbrž z touhy uniknout všední dřině a z okouzlení pěknými šaty, jež dostala od kuplířky, i jemnými způsoby svého prvního zákazníka. A na rozdíl od mravoučných příběhů ničeho nelituje; prožila dokonce skutečnou lásku, z níž vzešlo dítě, a přestože jí dceruška záhy zemřela a milenec ji poté opustil, byla několik let šťastná – a to je, jak sama konstatuje, více, než se dostalo řadě lidí.

Považujeme-li za klíčové atributy realismu aktuální tematiku, prostředí neprilegovaných vrstev, konkrétnost a věcnost, to všechno nalezneme ve zmíněné Nerudově próze v podobě přímo krystalicky čisté. Přesto spisovatel touto cestou ve své fikční beletrii dále nešel; jeho zájem o vylíčení „dna“ velkoměsta se přelil do žurnalistiky, kde byl ostatně více na místě. Ale i tam se dal cestou ryze dokumentární deskripce jen jednou, v *Pražských obrázcích policejních*, jejichž textura je v podstatě totožná s deskriptivní částí prózy *Za půl hodiny*, k níž má ostatně blízko také tematicky. V ostatních cyklech (*Ze zastavárny*, *Na záduší* a zejména pak v *Trhanech*) ustupuje důkladnost deskripce do pozadí ve prospěch osobitého úhlu pohledu zaujatého pozorovatele.

Próza *Za půl hodiny*, z raných Nerudových próz tvárně nejméně osobitá, ukazuje, že se realističtí prozaici museli s deskriptivností naučit zacházet. Mimo jiné to znamenalo propojit deskripci s narací (tyto dva základní postupy jsou ve zmíněné Nerudově próze ještě striktně oddělené) a v souvislosti s tím omezit množství oněch barthesovských „nadbytečných detailů“; pakliže se deskriptivní pasáže skládaly prakticky jenom z nich (jako je tomu v próze *Za půl hodiny*), jejich autentifikační role slábla.

Souběžně otištěná Nerudova povídka *Měla gusto* má v závěru rovněž výjev z laciného hostince, ten však navzdory své stručnosti (a tím menšímu množství „nadbytečných detailů“, vybraných ovšem s citem pro jejich výmluvnost) působí mnohem plastičtěji. Je to dáno hlavně tím, že zde namísto únavně metodické deskripce prostředí dominuje sociálně typické chování jeho obyvatel, jež prostor dynamizuje a oživuje. I tak však Neruda cítil potřebu začlenit tuto črtu do vyššího významového celku povídky o vypočítavé lovkyni ženichů,¹⁴ jako by samostatné výpovědní síle dokumentární deskripce nedůvěřoval.

d) Realismus a scéničnost

Naproti tomu jiný typicky realistický rys¹⁵ – přímá, tj. vypravěčem nezprostředkovaná prezentace přímých řečí postav – je dominantním rysem většiny Nerudových prozaických příspěvků v *Obrazech života*. Souviselo to bezesporu s jeho souběžně vyvíjenou dramatickou činností (zejména se vznikem několika dobově velmi úspěšných veseloher), díky níž nabyl v této oblasti značnou řemeslnou zručnost, což se odráží i v dialogických částech jeho próz. Neruda zachází s tímto typicky mimetickým nástrojem specifickým způsobem, odlišným od toho, jak funguje v dílech realistů z konce 19. století.

První příklad, jemuž se budeme věnovat, ukazuje, jak může dialogická scéničnost, ve své základní podobě metoda krajně objektivistická, neboť maximálně redukuje zprostředkující roli vypravěče, zasazením do slohově cizorodého kontextu této objektivitě pozbýt.

Název sledované prózy *U okna* už sám o sobě implikuje pozorovatelskou intenci, tedy rys realismu přinejmenším blízký. Této intenci by v zásadě nemusela být protikladná ani volba personálního vypravěče, byť se obecně za realismu bližšího považuje vypravěč nadosobní. Ostatně i Turgeněvy *Lovcovy zápisky*, považované za dílo prototypicky realistické, pracují s personálním vypravěčem. Podstatné ovšem je, aby tento vypravěč zaujal roli pozorovatele vnějšího světa, což vypravěč Turgeněvův splňuje, avšak Nerudův ve sledované próze nikoli. Navzdory titulu slibujícímu informace o tom, co se děje vně jeho příbytku, se od počátku zabývá tím, co se odehrává v jeho nitru. Postupně se odhaluje, že

14) Podobně naložil s dokumentárně pojatou črtou z pražského tržiště, jež je poslední částí povídky *Jak to přišlo z Po- vídek malostranských*. I v tomto případě nabývá „pražský obrázek“ začleněním do povídkového kontextu dalších významů a sám rovněž významy celku generuje.

15) Již Platón ve třetí knize *Ústavy* rozuměl pod označením *mimésis* vyprávění, jež obsahuje pouze řeč přímou: „Podle Platóna vytváří *mimésis* iluzi, že nevypráví autor, ale někdo jiný, jako například na divadle, odkud ostatně sám pojem *mimésis* pochází“ (COMPAGNON 2009: 106).

vypravěč s výrazně autobiografickými rysy je osamělý a zahořklý, strádající životní banalitou. Snadné společenské úspěchy, zejména u krásného pohlaví, jej omrzely, jinou životní náplň patrně postrádá.

Do jeho samoty ovšem od jistého okamžiku přece jen začnou pronikat výjevy z noční ulice, zejména pak námluvy odehrávající se mezi jednou z obyvatelek domu a jejím nápadníkem, který jí zpívá na ulici dostaveníčko a posílá nahoru do okna po niti milostné dopisy. Groteskně zabarvené dialogické výjevy, stejně jako vypravěčovy škodolibé vstupy do nich jako by do textu vpadly z některé z tehdejších Nerudových veseloher.¹⁶ Na rozdíl od běžných komediálních výstupů však nemají samostatnou platnost.

Jejich skutečný význam se ozřejmí v okamžiku, kdy zamilovaný pár a s nimi celý dům slaví svatbu. Všeobecné veselí zintenzivní ve vypravěči frustraci z osamění. Začne uvažovat nad tím, proč, i když byl pozván, se k oslavě nedokázal připojit. Už se nesvěřuje se svými sny a touhami, ale poctivě zkoumá vlastní nitro. V tomto místě se text blíží k realismu nejvíce, a to k jeho psychologické variantě. Nemilosrdně přesnou sebeanalýzou introverta, který se cítí osamělý, ale nedokáže si najít cestu k lidem, Neruda prokázal výraznou schopnost introspekce, přestože ve svých prózách šel touto cestou jen výjimečně – vždy ovšem s jednoznačným úspěchem (Svatováclavská mše byla soudobou kritikou i pozdějšími vykladači shodně považovaná za jednu z jeho vůbec nejlepších próz). Analytický moment ovšem není v próze U okna natolik silný, aby převládl nad rovinou emotivně zpovědní, instrumentovanou prostřednictvím náladových líčení proměn počasí, leckdy vysloveně romantických (zjasněná měsíční noc, bouře).

Nyní již není pochyb o tom, že groteskní výjevy z ulice jsou rezonanční deskou vypravěčova nitra: „Obraz ulice přede mnou zcela dobře mně při mém fantazírování sloužil“ (NERUDA 1952: 87), říká hned na začátku. A vzhledem k tomu, že vypravěčovo negativní naladění nezaplaší ani dvouměsíční pobyt na venkově, nepřekvapí, že ani manželství v sousedství nedopadne dobře. Již o svatební noci ženich odchází s partou známých do hostince a vrací se nad ránem; a záhy jeho pozdní návraty doprovázené bušením do zamčených vrat, křikem a pláčem

16) Zásadní otázku, do jaké míry je komická stylizace kompaktní s požadavky realismu, v této studii ponecháváme z prostorových důvodů stranou, nicméně jsme si plně vědomi její důležitosti. Odpověď bude opět záviset na celkovém pojetí realismu. Pakliže budeme vnímat objektivitu jako jeho nepřekonatelný rys, bude patrně nezbytné komickou stylizaci z tohoto směru vyloučit. Existence autorů jako Gogol či Čechov a označení groteskní realismus s těmito autory spojené naznačuje problematičnost takovéto operace. Sám Neruda neměl o slučitelnosti „kreslení dle skutečnosti“ s komikou sebemenší pochyby. Je to zřejmé jak z obsahu *Obrazů života*, kde jsou komické prózy jedním ze dvou základních prozaických typů, tak z viněty časopisu, v jejímž středu se nachází postava s šaškovskou čepičkou na hlavě.

patří k běžnému koloritu nočního života v této ulici. Nelad ve vypravěčově nitru splývá s neladem světa kolem něho.

Próza U okna je tedy názorným příkladem toho, že samotný výskyt dialogické scéničnosti neimplikuje příslušnost daného textu k realismu, tak jako ji neimplikovala věcnost vypravěče povídky Byl darebákem (pakliže budeme považovat objektivitu za nezbytný rys realismu, což jistě není nutné).

Pro situování prózy U okna v dobovém literárním poli je zásadní její subjektivně zpovědní charakter; dominance tohoto pásma je naznačena již tím, že jím celá próza začíná. Zda v této dominanci budeme spatřovat projev přetrvávání romantických tendencí nelze podle našeho názoru (navzdory přítomnosti typicky romantických časoprostorových motivů) zodpovědět bez přihlédnutí k dalším Nerudovým prózám podobného zaměření i k obdobně laděným pracím jiných autorů (zejména by bylo potřeba vyjasnit, co konkrétně pro podobu Nerudovy prózy znamenala inspirace autory Mladého Německa, tak často v nerudovské literatuře zmiňovaná, avšak dosud detailně neanalyzovaná, a to včetně otázky jejich směrové příslušnosti). Vzhledem k četnosti výskytu podobných postav v Nerudově tvorbě až do sklonku 60. let je zřejmé, že šlo o významný, dosud nerudovskou literaturou spíše marginalizovaný tematický blok, jež bychom mohli vnímat jako českou variaci oněginského či oblomovského syndromu (tím spíše, že těmto syndromům Neruda explicitně věnoval dvě ze svých próz). Pak bychom se s přihlédnutím k převládajícím názorům na směrovou příslušnost obou pretextů opět ocitli v oblasti interference romantismu a realismu.

e) Sémantika „bílých míst“

Principiálně jiným případem je scéničnost redukováná na jednotlivé repliky dialogu s totální absencí pásma vypravěče. Takto začínají hned tři prózy *Obrazů života*: Erotomanie, Starý mládenec a Cassandra. Čtenář musí na základě charakteru dialogu a informací v něm obsažených uhadovat kdo, s kým a za jakým účelem promlouvá; jako by náhodně zaslechl hovor neznámých lidí na ulici.

Uvedený princip přitom není nutným důsledkem neúplnosti fikčních světů. Zásadně se rovněž odlišuje od selekce motivů dané zamýšlenou tendencí díla, již jsme popsali v souvislosti s povídkou Byl darebákem. Tento případ je jiný: zamlčené informace jsou pro čtenářovu orientaci ve fikčním světě podstatné, bez nich v něm tápe a nerozumí tomu, co se v něm děje, přesto mu je autor neposkytne buď vůbec, anebo se značným zpožděním.

Ačkoliv se jednotlivá vymezení realismu v některých bodech pronikavě liší, shodují se v tom, že je pro něj typická péče o informační komplexnost. Např. Auerbach hned v úvodní kapitole své knihy *Mimesis* charakterizuje homérský styl, jenž je pro něj prototypem mimetičnosti, jako styl zpřítomňující „jevy ze všech stran, hmatatelné a viditelné, s přesně vymezenými prostorovými a časovými vztahy“ (AUERBACH 1998: 11); porovnává jej přitom s principiálně protikladným stylem biblickým, založeným na „zdůraznění některých částí a znejasnění jiných“, na útržkovitosti a mnohoznačnosti, a tedy nutnosti výkladu (AUERBACH 1998: 25).

Z tohoto hlediska lze kvalifikovat Nerudovu tendenci k zamlčování podstatných informací jako jev, jenž ho od realismu vzdaluje. Tato tendence přitom v Nerudově díle nabývá rozmanitých podob. V povídce *Měla gusto*, koncipované jako tři samostatné výjevy z odlišných prostředí a s různými postavami, autor čtenáři nesdělí, že protagonistkou všech tří částí je stále táž postava, byť vystupuje v různých sociálních rolích a v odlišných obdobích svého života. Přířímou indicií je totožné křestní jméno (byť užitá v různých variantách), nepřímou pak stejný vzorec chování k mužům (a také fakt, že všechny tři části jsou podřazeny pod jeden titul, odkazující k jedné ženě – „Měla gusto“ nikoli „Měly gusto“).

Pakliže bychom v uvedeném případě spatřovali něco víc než Nerudovu hru se čtenářem a ozvláštění způsobu vyprávění, dopouštěli bychom se zřejmě nadinterpretace. V některých, zejména pozdějších Nerudových prózách není princip redukované scéničnosti jen rafinovanou zkouškou čtenářova důvtipu. Příkladem může být pozoruhodná próza *Ona umírá* (autorem nezařazená do *Arabesek*, a proto vcelku neznámá). Vrací se jakoby k próze *U okna*, avšak tentokrát je skutečně meritem věci dění na noční ulici. Tři sousedky tu mluví o ženě umírající za jedním z osvětlených oken za truchlivého doprovodu vyjícího psa, jenž celé ulici nedává spát. Ukazuje se, že o umírající ženě, jež prožila život ve stejné ulici, navzdory své přirozené klevetivosti vlastně nic nevědí. Z jejich řeči se nejasně rýsují úlomky pohnutého životního osudu, jehož podstatu ovšem sousedky neznají; z toho, co se o něm dozvěděly, moudré nejsou – „Bylo to divné“, shrnuje jedna z nich (NERUDA 1952: 388). Čtenář by ovšem mohl v jejich disparátních informacích vytušit indicie příběhu podobného těm z *Erotomanie*: dívka z dobré rodiny se zamilovala do ženatého muže, avšak on prý její lásku neopětoval; je dokonce možné, že o ní ani nevěděl (sousedky ovšem takovéto podivné, života běhu odporující variantě, nevěří). Jeho žena posléze zemřela (Prý na cholera, ale co když se utrápila mužovou nevěrou, jak

věří sousedky?), ale on se se svou obdivovatelkou – neznámo proč – neoženil: „Snad mu byla už stará, nebo ji nechtěl proto, že byla v blázinci“ (NERUDA 1952: 390), domýšlejí si sousedky. K jejímu úmrtnímu loži však dorazil a zůstal u něho až do konce. Je to patrně on, kdo se po ženině posledním vydechnutí vyklání z okna s hlavou v dlaních, zřejmě přemožen zármutkem (možná se ale jen chce po několikahodinovém pobytu u úmrtního lože osvěžit čerstvým nočním vzduchem).

Princip zatajování informací tu evidentně přerůstá rovinu rafinované hry. Zdá se, že prostřednictvím chybějících informací (způsobujících, že pro povrchního čtenáře postrádá próza jasně zformulovaný příběh) má být čtenář zřejmě upozorněn na to, že o mnoha příbězích, odehrávajících se v naší těsné blízkosti, se vůbec nedozvíme, anebo je chápeme zkresleně, neboť se pohybuje ve vyjetých kolejích běžné a z povahy věci parciální životní zkušenosti (což nám ovšem nijak nebrání v tom, abychom o nich vynášeli paušalizující soudy). Tato interpretace sice z textu vyplývá poměrně jasně, stvrzena řadou indicií, avšak autor ji nikde jednoznačně nepotvrzuje. Zrovna tak se nedozvíme, která varianta příběhu nenaplněné lásky je ta „správná“ (zda ta konvenční, počítající s nevěrou, či ona „divná“, založená na dívčině abnormální blouznivosti); dokonce se ani nepotvrdí, zda se nějaký příběh skutečně odehrál, anebo zda si jej vyfabulovala senzacechtivost místních drben. Je zřejmé, že od této nenápadné prózy vede už přímá cesta k *Povídkám malostranským*, zejména pak k Týdnu v tichém domě, kde nás vypravěč „neustále upozorňuje, že zřetelně ví víc, než nám chce říci“ (KUBÍČEK 2007: 159).

Je zřejmé, že ve všech zmiňovaných případech se Neruda zásadně vzdaluje od realistického ideálu maximální komplexnosti zobrazení. Porušuje rovněž zásadu bezproblémové komunikace, již podle P. Hamona zaručuje „hypertrofia anaforických prostředků a redundancia textu, které smerují predovšetkým ku garancii spojitosti a jasnosti komunikovanej informácie“ (HORVÁTH 2011: 30) a jež je rovněž považována za typický rys realismu. Ač se to zdá být z hlediska časové osy jen těžko pochopitelné, Neruda jako by svým sklonem k zamlčování podstatných informací (vedoucím k znejasňování principů jím budovaných fikčních světů) směřoval v době protorealismu nikoli k plnému rozvinutí rysů tohoto směru, nýbrž – navzdory svým teoretickým postulátům, jež jsou s realismem kompatibilní – až někam k prvním projevům modernismu, reagujícím na rozostření obrysů dosud stabilního světa, na jeho fragmentarizaci a rostoucí nepřehlednost. Na uvedený rozpor narážíme i při sledování dalších rysů Nerudovy poetiky.

f) Realismus a ambivalentnost

K obdobným účinkům jako technika informačních mezer směřuje další typický rys Nerudovy výstavby fikčního světa: nekonzistentnost informací, jichž se o něm čtenáři dostává (naplno tento rys Neruda rozvine v *Povídkách malostranských*).

V prózách z *Obrazů života* je tento rys nejpatrnější v próze Starý mládenec. V tradici humoresky, odkud si Neruda tento typ vypůjčil, byl starý mládenec figurou s mnoha nectnostmi, podrobovanou zaslouženému výsměchu. I ve zmíněné Nerudově próze se zprvu zdá, že se narace bude pohybovat v těchto vyjetých kolejích populárního žánru.

V úvodním dialogu je Týnský představen jako arogantní a sobecký jedinec: příteli sděluje, že se chce oženit jen proto, aby se o něho v případné nemoci měl kdo postarat, neboť v dožadování pomoci od cizích lidí by mu bránila jeho pýcha a v nemocnici by nevydržel kvůli její kasárenské architektuře, jež by ho prý přiměla vyskočit i ze smrtelného lože a utéci pryč. Už tato první replika čtenáři signalizuje, že autor bude hojně pracovat s ironií a groteskní nadsázkou – a že tedy Týnskému zřejmě nelze věřit všechno, co o sobě říká. I přítel Antonín jej kárá, že se vykresluje v horším světle, než jaký opravdu je. A do třetice vypravěč při líčení zevnějšku obou přátel porušuje zásadu pozorovatelské nestrannosti a líčí Týnského podstatně sympatičtěji než vzhled mravného Antonína (zatímco Týnský má „usměvavý obličej“ a „duchaplné, jasné oko“, Antonínovo oko je „přísné a chladné“ a jeho zásady jsou vypravěčem označeny jako „příkrá idealnost“ (NERUDA 1952: 50). Všechny tyto signály čtenáře znejistují: říkají mu snad, aby s Týnským navzdory jeho pobuřujícím řečem sympatizoval? Autor mu ani k této hypotéze nepřikývne; naopak, nechává Týnského projevovat se dále nepřijatelným způsobem (hrdě hlásá, že by si vzal třeba i beznohou nevěstu, jen kdyby měla dost peněz, tvrdí, že kolegům v úřadě předčítá pro pobavení listy od někdejších milenek apod.). Jen občas jeho skandální řeči proloží nějakou polehčující okolností; např. postesknutím si na poměry v úřadě, jež nás vede otázce, zda tento cynický ztroskotanec není předchůdcem podstatně sympatičtějšího Václava Bavora z Týdne v tichém domě a tedy také figurou autobiografickou, což by jej v očích čtenáře bezesporu favorizovalo.

Na základě takto protikladných signálů zůstává čtenář v rozpacích, zda má Týnskému jeho pouť od jednoho milostného ponížení ke druhému přát jako zasloužený trest za jeho aroganci, anebo s ním naopak soucítit. Kdyby šlo o postavu z humoresky, nebyl by čtenář na pochybách: tam by měla totiž postava

starého mládence tolik nectností, že by se jí mohl bez obav vysmát. Týnský je však autorem střídavě obdařován pozitivními a negativními rysy, takže čtenář neví, jak s touto postavou naložit.

Pomoci by mu snad mohla charakteristika společnosti, v níž se Týnský pohybuje. Hned v druhé kapitole se ocitáme v podivném hostinci, jehož měšťanské osazenstvo se upřímně baví tím nejpokleslejším způsobem. Jak by mohl vzdělaný a přemýšlivý muž mezi takovými lidmi žít bez ochranného krunýře cynismu? Naznačená výkladová linie je jistě jednou z možností, jak tuto prózu chápat, autor nám však pro ni v textu nenabízí žádnou výraznější oporu. A příliš nám nepomůže ani závěr: Antonín sice nalezne Týnského ve stavu duševní rozervanosti, neboť se právě dozvěděl, že nemůže počítat s náklonností ani jedné z dívek, na něž měl políчено (či jež skutečně miloval?); avšak poté, co se na Střeleckém ostrově hrozně opije, vrátí se mu jeho obvyklá arogance. Po dočtení nemůžeme jednoznačně rozhodnout, zda je Týnský smutným hrdinou duchaprázdny doby anebo egocentrickým šaškem.

Ambivalentnost, způsobená nekonzistentností poskytovaných informací, je zásadním porušením principu koherence umělecké výpovědi, považovaného vesměs za nepodkročitelný rys realismu (HORVÁTH 2011: 30). Týnský je postavou hypotetizovanou, jež bývá považována za typickou modernistickou inovaci, zatímco realismus se opírá o postavy – definice (HODROVÁ 2001: 548). I v tomto případě již v rané Nerudově próze nacházíme postupy, s nimiž se v plně rozvinuté podobě setkáváme až poté, co se realismus začal drobit pod nápor moderní doby.

g) Destrukce noetických základů realismu

Závěrečná povídka prvního ročníku *Obrazů života* Cassandra je v mnohém spřízněná s úvodní Erotomanií; obě tak tvoří jakýsi programový rámec časopisu. Začíná stejně jako Erotomanie: dialogem dvou blíže neurčených intelektuálů, jenž posléze přejde ve vyprávění zvláštní příhody, která se stala jednomu z nich. Na cestě z prázdnin přistoupil do vlakového kupé, kde seděla dívka se svým otcem. Vypravěč se s ní snažil navázat kontakt, ale ona ho ignorovala, což jej pobouřilo, a v duchu ji začal obviňovat z povýšenosti. Postupem času jej však stále více upoutával její nevšední zevnějšek; zejména jej fascinovaly dívčiny oči, zvláště chladné a jakoby mrtvé, nehybně upřené přímo na něho. Ty oči jej nevýslovně přitahovaly, ale zároveň v něm budily hrůzu, kterou si nedovedl vysvětlit. Když se posléze snaží zapříst s ní hovor, jsou její repliky podobně zá-

hadně hrozivé jako její pohled, což vypravěčův neklid ještě prohloubí. V závěru vyprávění přichází šokující, vpravdě nerudovská pointa: dívka je slepá a právě se s otcem vrací z neúspěšného zahraničního pokusu o léčbu. V tomto okamžiku povídka bez jakéhokoli dalšího vypravěčova komentáře končí, přesně podle Nerudova přesvědčení o tom, že moderní literatura má čtenářům nabízet zakončení „takové, že posledním slovem ještě všechno nevysloveno, co by se říci mohlo, že ale čtenář k tomu přiveden, aby dále cítil a myslil a píseň v duchu sám dozpíval“ (NERUDA 1957: 113).

Obehnaný motiv slepé dívky tu Neruda využil nestandardním způsobem. V centru autorovy pozornosti nestojí postižená dívka, nýbrž vypravěč zasažený jejím zvláštním zjevem. Najednou přestane rozumět sám sobě a je tímto poznáním krajně znepokojen, neboť je – stejně jako protagonisté Erotomanie – dítětem éry racionalismu, víry ve vědu a její schopnosti exaktně vyložit vše, včetně lidské duše. Zpětně se proto snaží pochopit, co se s ním tehdy dělo, čím byl jeho podivný vnitřní stav způsoben.¹⁷ V této rovině by tedy bylo možno považovat *Kassandru* za ranou (a velmi zdařilou) ukázkou psychologického realismu, za rozvinutí Nerudovi blízké potence tohoto směru; zájem o ni naznačil již v próze *U okna*.

Povídka však od počátku buduje ještě jednu významovou linii, spjatou s tématem mylné interpretace pozorovaných skutečností (TUREČEK 2012: 279). V textu jsou rozesety jasné indicie toho, že dívka je slepá, ale vypravěč si je vysvětluje nenáležitým způsobem. Dívka nemá šanci vidět jeho němý pozdrav pokynutím hlavou při vstupu do kupé, takže na něj nijak nereaguje, což si vypravěč vysvětlí jako aroganci. Otcovu zdvořilou otázku, zda si chce vypravěč sednout k oknu, aby se z něho mohl dívat ven, doprovází dívka povzdechem, což je vzhledem k její slepotě reakce snadno pochopitelná, avšak vypravěč se sebestředně domnívá, že je to projev její nespokojenosti s jeho přítomností v kupé. Nakonec dívka vypravěči v reakci na jeho názor, že z charakteru krajiny lze soudit o jejich obyvatelích, přímo říká: „Toť se mýlíte tedy velmi často“ (NERUDA 1952: 140). Navzdory svému širokému vzdělání, vypravěč pořád nechápe, v čem tkví ono záhadné kouzlo dívčinych „mrtvých“ očí.

Pozorovatel, jenž ve svém úkolu selhává, znamená zásadní narušení noetických základů realismu, jenž vychází z racionalismu, z přesvědčení, že jedinec může odhalit pravdu cestou smyslového poznání (HORVÁTH 2011: 25). V této

17) V tomto směru je *Kassandra* spřízněna s pozdější povídkou *U tří lilií*. Také v ní se vypravěč snaží porozumět zvláštnímu vytržení, rovněž způsobenému kouzlem ženy, a za tímto účelem podrobně analyzuje své tehdejší pocity (zde ovšem zejména fyziologické).

souvislosti se nabízí otázka, zda dívčíno jméno není varováním před „lží“ realismu,¹⁸ předstírajícího něco, co ve skutečnosti není možné: rozumění chodu světa. Opět se tak ocitáme u zvláštního paradoxu, konstatovaného výše: Nerudova próza – patrně spíše bezděčně než vědomě – rozkolísává některé obecně přijímané principy realismu dlouho předtím, než nastala éra jeho plného rozvoje.

3. Závěr

Jsmo si vědomi toho, že pramenný vzorek Nerudovy kritické a beletristické tvorby, jež jsme podrobili analýze, je příliš dílčí na to, abychom mohli činit závěry, vztahující se na celé jeho dílo. Nicméně to, co jsme při této analýze zjistili, ukazuje, že spojení Neruda a realismus zdaleka není tak bezproblémové, jak se jeví zejména z marxistických výkladů (SOLOVJOVÁ 1982), ale i z prací starších badatelů.

Nepřehlédnutelná disproporce mezi Nerudovými teoretickými postuláty a vlastní uměleckou praxí naznačuje přinejmenším dvě skutečnosti. Za prvé to, že shoda mezi Nerudovými požadavky na moderní umění a tezemi propagátorů realismu z konce 19. století může být pouze zdánlivá, neboť zpětně vždy nedokážeme Nerudou užívané pojmy naplnit dostatečně konkrétním obsahem; chápání pojmů mohlo být u Nerudy jiné než v případě realistické kritiky 90. let. V tomto směru by nám bezesporu mohlo pomoci výraznější zohlednění soudobých německých diskusí o realismu, v dosavadním bádání marginalizovaných (HRDINA 2014).

Nicméně i poté se může stát, že mezi Nerudovou kritickou aktivitou a vlastní tvorbou ony disproporce zůstanou. To by nás však nemělo znepokojovat. Nehledě na to, že v procesu tvorby obecně hraje spontaneita podstatně významnější roli než při formulování literárního programu, je tato disproporce dokladem dynamiky literární situace, v níž Nerudovy rané prózy vznikaly; střetávání směrůvých tendencí se projevovalo nejen heterogenitou vznikajících děl, ale také pulsací mezi programovými vyjádřeními a uměleckou praxí.

18) Přebírám zde výstižné označení D. Turečka, užitě v jeho vystoupení na plzeňském sympoziu *Útisk – charita – vyloučení* v únoru 2014.

Nerudova próza však především naznačuje, že naše pojmání realismu by patrně mělo být plastičtější. Nejde přitom jen o legitimizaci ideálního realismu, o níž jsme hovořili výše; revize pojmu musí být podle nás daleko hlubší.

Ukazuje se, že lpění na některých, často dodatečně stanovených rysech, vyřazuje z dějin tohoto směru celé oblasti české literatury – např. veškerou tvorbu májovců. Pro ně byl realismus synonymem neiluzivního přístupu ke světu, kritičnosti, detabuizace společenských klišé; docílení „efektu reálného“ (jehož podstata později zaměstná mysl značného množství literárních teoretiků) pro ně bylo podružné. Proto např. nelpěli na objektivitě vyprávění, jež bez rozpaků svěřovali personálnímu vypravěči, považovanému pro realistickou fikci za nevhodného. Tím ovšem nehodláme šmahem zavrhnout jakékoli dodatečně podnikané teoretické úvahy o realismu. Příklad Nerudovy prózy však ukazuje, že funkční jsou zejména ty, jež nejdou cestou vypočítávání dílčích příznaků a míří k podstatě věci. Za takový považujeme např. koncept Jana Mukařovského, spatřující podstatu realismu v přímém vztahu mezi skutečností a uměleckým dílem, a tedy v absenci symbolického významového plánu.¹⁹ Domníváme se, že s takovýmto pojetím realismu je Nerudova próza bez problémů slučitelná.

Na úrovni programových úvah a reflexe vlastní tvorby je tedy Neruda umělcem, usilujícím o nekompromisně pravdivé zobrazení reality. Zároveň však ve svých prózách zakládá takové vidění světa, jež bude o několik desítek let později typické pro modernismus. Je současně (raným) realistou i postrealistou. Jen málokterý příklad tak přesvědčivě dokládá limity lineárního pojetí literárního vývoje jako ten Nerudův.

PRAMENY

NERUDA, Jan
1952 *Arabesky* (Praha: SNKLHU)

NERUDA, Jan
1957 *Literatura I* (Praha: SNKLHU)

19) „V mezidobí realistickém se naproti tomu projevuje tendence [...] potlačit činitele, kteří se mohou stavět mezi skutečnost a umělecké dílo [...] ctižádostí básnického naturalisty je vědecký dokument, ctižádostí malířského impresionisty adekvátně vystihnouti holé smyslové vjemy ještě před jakoukoli interpretací“ (MUKAŘOVSKÝ 1948: 290). Za upozornění na tuto souvislost vděčím Tomáši Kubíčkoví. Obdobně definuje mimetičnost Auerbach, když porovnává styl homérský a biblický; zatímco pro první z nich (podle Auerbacha mimetičtější) je typická prvoplánovost, biblický styl neustále dává tušit, že pravý obsah sdělení je třeba hledat za vyprávěnými příběhy.

LITERATURA

AUERBACH, Erich

1998 *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*; přel. Miroslav Žilina, Rio Preisner, Vladimír Kafka (Praha: Mladá fronta)

COMPAGNON, Antoine

2009 *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*; přel. Eva Sládková (Brno: Host)

HAMAN, Aleš

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon)

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HORVÁTH, Tomáš

2011 „Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu“; in Marcela Mikulová, Ivana Taranenková (eds.): *Reálna podoba realismu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 23–48

HRDINA, Martin

2013 „Mrštíkův román Santa Lucia jako reflex debaty o realismu na přelomu osmdesátých a devadesátých let“; *Literární archiv* 45 (Praha: Památník národního písemnictví), s. 35–52

2014 *Realismus v české literatuře 19. století. Pohledy současníků, historické interpretace a badatelské perspektivy* (v tisku)

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Dialektické rozpory v moderním umění“; in *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda), s. 290–307

NOVÁK, Arne

1910 *Jan Neruda* (Praha: Mánes)

SOLOVJOVÁ, Anna Petrovna

1982 *Jan Neruda a konstituování realismu v české literatuře* (Praha: Lidové nakladatelství)

TUREČEK, Dalibor a kol.

2012 *České literární romantično* (Brno: Host)