

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV BOHEMISTIKY**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**HAVLÍČEK – NERUDA – HOSTINSKÝ:**  
**TROJÍ KONCEPT REALISMU**

Vedoucí práce: **prof. PhDr. Tureček Dalibor, CSc.**

Autor práce: **Soňa Ustohalová**

Studijní obor: **Historie - Bohemistika**

Ročník: **3.**

**2012**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v Seznamu použité literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2012

.....  
Soňa Ustohalová

Děkuji panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc. za ochotu a odborné vedení mé bakalářské práce.

## **Anotace**

Práce porovnává trojí koncept literárního realismu, a to v literárních kritikách a statích Karla Havlíčka, v programových člancích Jana Nerudy a v knize O. Hostinského O realismu uměleckém. Výsledkem je specifikování konceptu realismu v klíčových textech od 40. do 90. let 19. století. Zároveň jsme postihli proměny uvažování na ose literární kritika - programové vyjádření - literárně historická a estetická práce.

## **Annotation**

The thesis compares three conceptions of literary realism, namely in literary critiques and articles by Karel Havlíček, in programmatic articles by Jan Neruda and in the book about artistic realism “O realismu uměleckém”, by O. Hostinský. The result is specifying of realism’s conception in the key texts from the 1840’s to the 1890’s. At the same time we cover the changes in thinking in domains literary critique – programmatic expression – literary-historical and esthetical work.

## Obsah

Úvod .....	6
1. Karel Havlíček Borovský .....	9
2. Programatizace realismu .....	20
2.1 Koncept ontogeneze .....	20
2.2 Jan Neruda .....	24
2.3 Otakar Hostinský.....	31
Závěr.....	46
Seznam použité literatury .....	50

## Úvod

Cílem této bakalářské práce je provedení komplexní analýzy a komparace jednotlivých literárně-teoretických statí, jež ve svém duchu pojednávají o jisté transformaci dobové diskurzivity ve prospěch realistické tendence.

Naším úkolem bude vysledovat způsob utváření pojmu, jímž bývá diskutovaný směr označován. Lze na něj totiž nazírat ze dvou úhlů – za prvé jako na pojem, jenž má svou určitou, objektivní platnost, a za druhé jako na záležitost, jejíž povaha i obsah se proměňují, tzn. může se odlišovat případ od případu. Při našem výzkumu bude kladen zřetel především na zjištění, který z daných přístupů převažuje v českém prostředí – zda se tedy z hlediska obsahového jedná o prvek stabilní, nebo proměnlivý.

Soustava získaných poznatků a rozprav bude prezentována trojím způsobem. Bude se jednat o rozvržení na ose literární kritika – programové vyjádření – literárně-historická a estetická práce.

V prvním případě půjde o rozbor publikační, korespondenční a literárně-kritické činnosti Karla Havlíčka Borovského<sup>1</sup>. Daná práce zhodnotí nejen Havlíčkův přístup k vybraným artistickým proudům v dobové literatuře, nýbrž i preference autora v oblasti trendové. Klíčový text pro bližší deskripci této problematiky představuje Havlíčkova kritika *Poslední Čech. Novela od Josefa Kajetána Tyla* a po ní následující *Odpověď panu Havlu Borovskému*<sup>2</sup>. Analýza Tylova *Posledního Čecha*<sup>3</sup> se zaměří na promítání prvků konvenčnosti či triviálnosti v textu a logickou strukturu díla. Půjde především o jiné uchopení Havlíčkova přístupu k novele a zvláště – co se týče významu jeho literární kritiky – o odlišnou interpretaci záměru autora. V konceptu bude nastíněn politický kontext doby, který je úzce provázán s tvorbou uměleckou. Účelem ovšem není detailní prokreslení dobové mozaiky, neboť v takovém případě by se jednalo o práci náležející do oboru historie.

Další části konceptu se budou zabývat programaticí realismu. Jako východisko nám poslouží statí Jana Nerudy – *Nyní, Škodlivé směry, Moderní člověk a umění*<sup>4</sup> – a vědecko-estetické studie Otakara Hostinského *O realismu uměleckém*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986; STICH, A. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo II*, Praha 1986.

<sup>2</sup> Viz KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986.

<sup>3</sup> TYL, J. K.: „Poslední Čech“, in: M. Otruba – J. Otrubová (edd.), *Josef Kajetán Tyl. Novely a arabesky II*, Praha 1961, s. 169-392.

<sup>4</sup> Viz NERUDA, J.: „Moderní člověk a umění“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 53-62; NERUDA, J.: „Nyní“, in: J. Thon (ed.), *Literatura I*, Praha 1957, s. 51-57; NERUDA, J.: „Škodlivé směry“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka české literární kritiky*, Praha 1974, s. 101-109.

Naším hlavním úkolem bude postihnout rozdílnost nejen v chápání a pojetí samotného realistického hnutí, ale i v prezentaci daného směru navenek. Kromě toho nás bude zajímat vnitřní strukturace textu z hlediska obsahového. Ve středu našeho zájmu stane rovněž pojetí „novosti“ realismu a jeho vlastní ontogenetický vývoj. Blíže se zaměříme také na příčiny této proběhnuvší evoluce, jež vedla k výrazné proměně estetického cítění.

Na základě analýzy Nerudových teoretických článků zhodnotíme proměnu motivického spektra v textech literárního kánonu. Zároveň určíme, zda došlo k rozšíření literárně-uměleckého záběru. Teoretický výklad Jana Nerudy a Karla Havlíčka Borovského bude provázen beletristickými texty. V případě prvně jmenovaného půjde především o *Povídky malostranské*<sup>6</sup>, *Arabesky*<sup>7</sup> a *Pražské obrázky*<sup>8</sup>. Havlíčkův koncept se naproti tomu bude opírat o *Obrazy z Rus* a jednotlivé *Brixenské skladby*,<sup>9</sup> jež napomáhají ilustraci autorova stanoviska vůči politickému ovzduší doby. Pokusíme se vymezit jednak tematizaci Nerudova a Borovského díla, jednak určit adresáta, na kterého je jejich výklad orientován.

Co se týče realismu v podání Otakara Hostinského, pak abstrahujeme od složky čistě literární a přejdeme ke složce umělecké jako takové. Naším cílem bude postihnout problematiku chápání realismu jako tendence a její vymezení v rámci jedné epochy. Popsána bude i metamorfóza estetického cítění, s níž úzce souvisí podílnost prvku pravdy na formování dobové krasovědy. Ruku v ruce s ní půjde i popis výstavby uměleckého díla – vnímaného jako produkt nejen autorského subjektu, ale i recipienta. Právě jeho angažovanost na utváření artefaktu bude pečlivě zkoumána.

V případě Jana Nerudy a Otakara Hostinského bude projednáno uplatnění detailu jako dílčího prvku v umělecké sféře. Následky jeho přítomnosti na poli umění budou vykresleny nejdříve na reakci publika, jemuž byl daný text předložen, a poté na celkovém vzezření zobrazované skutečnosti. V souvislosti s tímto tématem budeme demonstrovat, jak se detail projevuje v realistických a akademických dílech známých klasiků. Následovat bude jejich komparativní srovnání, kdy výklad bude provázen ukázkami z výtvarného umění. V textu se objeví i ukázky dalších děl od různých autorů,

---

<sup>5</sup> Viz HOSTINSKÝ, O.: „Orealismu uměleckém“, in: F. Buriánek, Čítanka českého myšlení o literatuře, Praha 1976, s. 74-102.

<sup>6</sup> Viz NERUDA, J.: *Povídky malostranské*, Praha 1970.

<sup>7</sup> Viz NERUDA, J.: *Arabesky*, Praha 1952.

<sup>8</sup> Viz NERUDA, J.: *Pražské obrázky*, Praha 1954.

<sup>9</sup> *Obrazy z Rus i Brixenské skladby* nalezneme v edici KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986.



aby nám pomohly lépe vystihnout diskutovaný problém či dokreslit celkový obraz řešené situace. Dosažené výsledky budou shrnuty a popsány v závěru práce.

## 1. Karel Havlíček Borovský

Nástup realismu v českém prostředí je spojován s Havlíčkovou kritikou *Posledního Čecha*, která byla otištěna roku 1845 v časopise *Česká včela*. Odmítnutí novely dramatika a prozaika Josefa Kajetána Tyla<sup>10</sup> je mezi českou odbornou veřejností považováno za „odmítnutí konvencí romantické novely, respektive její kombinace s národním tématem.“<sup>11</sup> Havlíček se v souvislosti s tímto tvrzením stává předchůdcem nové generace, která odmítá souvislost mezi literární produkcí a vlasteneckou propagandou národních buditelů.<sup>12</sup> Literatura již tedy nemá nadále sloužit politickým účelům českých obrozenců.

Vraťme se ale nyní ke kritice samotné. Je nutné podotknout, že se **nejedná o odmítnutí kombinace romantické novely s národním tématem.**<sup>13</sup> Havlíček zde Tylovi vytýká pouze přílišné vlastenčení, které narušuje přirozenou plynulost děje. Jako příklad nám může posloužit scéna, kdy Svoboda s mladým hrabětem a Pedrazzím odjíždí z Prahy na sídlo hraběte Velenského.<sup>14</sup> Spojení prvků romantických s prvky národně-tematickými tedy není vyloučeno, pokud se autor neuchýlí k přílišné politizaci děje.<sup>15</sup> Znamená to tedy, že přehnané zaměření se na národní problematiku dosáhne takové míry, že nám, jak praví Havlíček, „začíná již být nanic z těch neustálých řečí o vlastenectví.“<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Josef Kajetán Tyl (1808-1856) byl významný český spisovatel, novelista a dramatik. Narodil se v Kutné Hoře, kde se mu dostalo základního vzdělání. Po absolvování pražského a královéhradeckého gymnázia odešel studovat filosofii na Univerzitu Karlovu. Z finančních důvodů musel však studii zanechat. Začal pracovat jako účetní vojenské kanceláře. V třicátých a čtyřicátých letech redigoval několik časopisů, mezi nimi i *Květy*, do nichž sám přispíval. V letech 1846-1851 byl dramaturgem Stavovského divadla. Poté působil jako ředitel kočovného divadla. Zemřel v bídě r. 1856. Jeho zásluha spočívá především v povznesení úrovně českého divadla. Náměty svých her čerpal z českých dějin (*Krvavý soud aneb Kutnohorští haviři*, *Jan Hus*, *Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové*), z rodinného kruhu (*Paličova dcera*) a ze své fantazie (*Strakonický dudák*, *Jiříkovo vidění*). Je autorem hry *Fidlovačka*, ve které zazněla budoucí česká hymna *Kde domov můj*). Mezi jeho nejznámější novely patří *Rozina Ruthardová*, *Dekret Kutnohorský* či *Poslední Čech*. Heslo Tyl Josef Kajetán, *Ottův slovník naučný*, XXV. díl, T – Tzschirner, Praha 1906, s. 965-966.

<sup>11</sup> TUREČEK, D.: „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“, in: M. Mikulová – I. Taranenkova (edd.), *Reálna podoba realizmu*, Bratislava 2011, s. 75.

<sup>12</sup> V přesném slova smyslu se nejedná ani tak o generační vymezení jako spíše o autory, v jejichž díle ustoupil národní koncept do pozadí, anebo zcela vymizel. Z kontextu je patrné, že půjde o budoucí generaci májovců. Jelikož tato skupina navazovala na literární pojetí Karla Hynka Máchy, toto tvrzení se tedy paradoxně dotýká i jeho.

<sup>13</sup> TUREČEK, D.: „Synoptický model“, s. 75.

<sup>14</sup> TYL, J. K.: „Poslední Čech“, in: M. Otruba – J. Otrubová (edd.), *Josef Kajetán Tyl. Novely a arabesky II*, Praha 1961, s. 190-198.

<sup>15</sup> Ujasněme si nyní, zda šlo Havlíčkovi v první řadě o přítomnost národně-tematických prvků v textu nebo pouze o jejich počet. Domníváme se, že patrně o obojí, neboť předpokládal, že umění se jednou musí vymanit ze své politické služebnosti. Přesto větší důraz náleží právě míře, neboť v našem případě Havlíček promítání dobové problematiky do literatury neodmítá; pouze apeluje na překročení jisté hranice únosnosti.

<sup>16</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986, s. 301.

Dalším důvodem, proč je Havlíčkova kritika označována jako distance vůči zásadám romantismu, je jeho apel na „větší znání [...] života a způsobů.“<sup>17</sup> Jistě nelze popřít, že Borovský klade důraz především na pravděpodobnost zobrazovaných scén a Tylově příběhu vytýká především jejich logickou nedůslednost.<sup>18</sup> Pokud to shrneme, můžeme říci, že Havlíčkovi jde v první řadě o **logiku věcí**, nikoliv o zobrazované téma či literární směr. Jinými slovy, pokud tedy Havlíček ve své kritice mluví o pravděpodobnosti zobrazovaného děje a větším znání života, pak nemá na mysli příklon k realismu, nýbrž jakousi logiku života, která panuje i v díle romantické povahy. Svému protějšku tedy nevytýká, že se příběh nemohl ve skutečném životě odehrát – o to v kritice *Posledního Čecha* nejde – jde mu pouze o přirozenou plynulost jednotlivých scén příběhu, který může být poté vsazen do romantických nebo realistických kulis. Havlíček Tylovi tedy nevytýkal romantismus, nýbrž **logickou nenávaznost scén v rámci romantického příběhu**. Tato nedůslednost je způsobena nepromyšleností a nedostatečnou motivovaností postav.<sup>19</sup> Jako příklad nám může posloužit scéna, kdy se Pedrazzi rozhodne naučit česky, aby mohl starého hraběte přesvědčit, že není posledním Čechem v zemi. Havlíček dodává, že není možné se naučit plyně česky za několik dní, jak píše Tyl ve své novele:

*„[...]kde vezme času, aby se ten ubohý česky naučil, a sice dobře, neboť by si pan hrabě jistě od člověka zadrhujícího v češtině nedal namalovat, že jest ještě poslednějším Čechem než on.“<sup>20</sup>*

Další ukázka:

*„Potom Jaroslav čeká v noci v zahradě na Ludmilu tak nepozorně, že zatím Svoboda, jenž dle zřejmého svého charakteru ještě pevně vykračuje, znenadále vedle něho stojí, přišed ještě k tomu z té strany, odkud Ludmilu čeká.“<sup>21</sup>*

V této ukázce se Borovský snaží poukázat na skutečnost, že není zcela možné nevidět a neslyšet u osoby, která má tyto smysly zcela pořádku. Postavy tedy vidí a slyší i v romantismu, neboť nepředpokládáme, že všichni hrdinové romantické literatury patří mezi nevidomé a neslyšící.

Pokud se vrátíme k politickým pasážím Tylova *Posledního Čecha*, je nutno poznamenat, že Havlíček nespatořoval pravé vlastenectví ve vyprávění o něm a o své

<sup>17</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986, s. 301.

<sup>18</sup> TUREČEK, D.: „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“, in: M. Mikulová – I. Taranenkova (edd.), *Reálna podoba realizmu*, Bratislava 2011, s. 75.

<sup>19</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský*, s. 300-305.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 302.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 303.

slavné minulosti, nýbrž v činech. Není tedy důležité o něm psát – naopak, je důležité tvořit v jeho duchu. Připomeňme si, že evropské národy demonstrovaly svoji vyspělost produkcí kvalitní literatury – byť i romantické. Jak již bylo řečeno výše: abychom na sebe v evropském proudu upozornili a prosadili své právo na plnohodnotnou existenci mezi ostatními národy, není třeba o našem vlastenectví mluvit, ale konat.<sup>22</sup>

Pokud se chceme před ostatními národy prezentovat, musí naše tvorba být na určité umělecké výši, neboť jedině tak můžeme docílit toho, že si nás Evropa všimne – v tom spočívá právě vlastenectví. Nejsme tedy národem proto, že o něm mluvíme, ale proto, že tu jsme. Zaměřme se nyní na autora *Posledního Čecha*. V době, kdy novela vznikala, byl již Tyl považován za národního umělce. Pokud se ovšem někdo chce považovat za reprezentanta národa, pak i jeho tvorba musí být reprezentativní. Potíž je v tom, že *Poslední Čech* je **brak** – toto je skutečnost, na kterou se Havlíček ve své kritice snaží poukázat. Nikoliv na to, že je třeba překonat romantiku.<sup>23</sup> Důkazem pro toto tvrzení nám může být i jeho pozitivní hodnocení ohledně zpracování jednotlivých scén jako je například rozmluva Svobody a Pedrazziho o pádu a povznesení českého národa, popis jarní noci, charakter Ludmily a Milady či Ludmilin deník.<sup>24</sup> Všechny tyto události, které Havlíček chválí, jsou zpracovány výhradně romanticky.

Dalším podkladem pro toto tvrzení je Havlíčkova kritika *Národních báchorek a pověstí* Boženy Němcové. O spisovatelce bylo známo, že se nedrží původní předlohy, neboť Němcová si báchorky značně upravovala. Autorka tak ve svém díle české pověsti idealizuje – přetváří je tak, aby lépe vyhovovaly jejímu vnitřnímu světu. Ba o jedné z nich – *Jak Jaromil k štěstí přišel* – dokonce Havlíček tvrdí, že „jest pouhá, čirá fantazie.“<sup>25</sup> Přesto přese všechno její záměry nekritizuje. Naopak, její dílo považoval zcela za zdařilé. Navíc, co na tvorbě Němcové skutečně oceňuje, je **hluboká myšlenka** – například v okamžiku, kdy „*marnost princeznina se sama tresce*“<sup>26</sup> – tuto skutečnost však u Tyla postrádal.

Romantismus tedy pro Havlíčka nepředstavoval překážku pro tvorbu kvalitní české literatury. Díla posuzoval zejména podle jejich kvality. Pokud tedy umělec stvoří kvalitní romantické umělecké dílo, nemusí zde o vlastenectví padnout ani slovo, dílo mluví samo za sebe – reprezentuje národ. Pokud se ovšem chceme takto reprezentovat,

---

<sup>22</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986, s. 301.

<sup>23</sup> NOVÁK, A. – NOVÁK, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Brno 1995, s. 475.

<sup>24</sup> KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský*, s. 305-306.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 313.

<sup>26</sup> Tamtéž.

musíme mít vyspělou **literární kritiku**, která zhodnotí úroveň umělecké tvorby – nikoliv volbu uměleckého směru. Sám Havlíček:

*„Nepišme tedy pouze proto, aby nám přibývalo knih, hledme každou knihou důkladně zakrýt nějakou mezeru v naší literatuře, povznesme se každým spisem o stupeň výše k dokonalosti a k vážnosti u cizozemců.“<sup>27</sup>*

Lze konstatovat, že Havlíček svojí **kritikou *Posledního Čecha* formuloval požadavky na uměleckou literaturu**. Primárně se jednalo o **důraz na myšlenku**. Jeho další nároky představovala zkušenost, neotřelost a originalita:

*„[...]máme do knih vložit jen ony své myšlenky a zkušenosti, které větší část našich krajanů neznala, a že má být každý výtvar pěkné literatury novým, důkladně a umělecky provedeným celkem.“<sup>28</sup>*

S osobností Karla Havlíčka se poprvé v české literatuře objevuje někdo, kdo oceňuje **přínos jedince** – na jeho základě se pak hodnotí kvalita uměleckého díla. Pokud Havlíčkovy požadavky porovnáme s Nerudovými, zjistíme, že Neruda přikládá důležitost nejen myšlence, ale i způsobu uměleckého zpracování – tedy realismu.

Na rozdíl od Nerudy se však Havlíček vůči romantismu nikdy programově nevyhranil. Ve svých básních se sice citu vysmívá, zesměšňuje ho, ale nikdy nenabádá k odklonu od romantického způsobu tvorby. Dokládá to i jeho pohled na revoluci 1848. Ačkoliv Borovský zastával stanovisko nenásilné revoluce, přesto v jeho člancích drtivou kritiku červnových událostí nenajdeme – spíše smířlivě radí, co dělat.<sup>29</sup>

S důležitostí, kterou Borovský literární kritice přiřkl, ji povýšil na novou uměleckou disciplínu. V čem však měla spočívat její užitečnost? Zásluhou literární kritiky je bezesporu fakt, že rozšiřuje náš obzor. Havlíček byl přesvědčen, že jejím přičiněním se u nás může vyvinout kvalitní umělecká tvorba. Význam této disciplíny tedy spočívá v tom, že předkládá určité šablony, určité vzory literárního díla širokým vrstvám. Na základě jejího působení, pak budou lidé schopni sami posoudit, která kniha má určitou hodnotu a která nikoliv.

Je načase položit si otázku, co Havlíček od české literatury očekával? Jeho cílem bylo bezesporu **zlepšení úrovně českých literárních děl**, ba kulturní úrovně vůbec. Od kvalitní knižní produkce se očekávalo nejen podvědomé utváření žebříčku literárních hodnot; jejím dalším úkolem měla být i formace veřejného mínění.

---

<sup>27</sup> KOREJČÍK, J.: (ed.), *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha 1986, s. 299.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 300.

<sup>29</sup> Článek *Přátelům našim na venkově srdečné pozdravení!* Viz STICH, A. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo II*, Praha 1986, s. 157-159.

Na to, jak byly cíle jednotlivých spisovatelů rozdílné, poukazuje i míra závažnosti, kterou Neruda literatuře vnukl. Autor chce totiž skrze literaturu dojít k nápravě společnosti, čímž jí udává zcela jiný směr, než kterým se až doposud ubírala. Její význam takto nabývá obrovských rozměrů. V obou případech však literatura už neměla sloužit k pouhé bezmyšlenkovité konzumaci – nyní jí byl zadán úkol, jehož splnění by znamenalo podstatnou změnu v životě společnosti. Tuto snahu jsme naposledy zaznamenali u národních obrozenců, kdy se literatura podílela na záchraně českého jazyka a českého národa vůbec. Od té doby její význam značně upadal, neboť vlastenecké přesvědčení se řídilo úsudkem, že každá česká kniha je dobrá, protože je výplodem českého mozku. Tento přístup však znamenal jistou „brakizaci“ české literární produkce, která se nyní měla opět ocitnout na vzestupu.

Našemu výzkumu by jistě prospělo zjištění, jak se Havlíček stavěl k jednotlivým uměleckým trendům, které panovaly v současné literární tvorbě. Byl Havlíček romantik? Ano i ne. V době, kdy jako dvaadvacetiletý opustil rakouské císařství a vydal se na cestu do Moskvy, bychom o něm mohli říci, že do jisté míry oplýval romantickými ideály. V pozdější době bychom je však u něj marně hledali. Pobyt v Rusku v letech 1843-44 jej připravil o veškeré iluze o mravní a kulturní nadřazenosti zdejších obyvatel nad ostatními Slovany. V souvislosti s tím následovalo i vystřízlivění z idejí panslavismu<sup>30</sup>.<sup>31</sup> Jeho cesta, která mu umožnila poznat pravou tvář ruské monarchie, ho naučila dívat se na svět realistickými očima. Právě v Havlíčkově tvorbě dochází k zásadní proměně dobového diskurzu.<sup>32</sup> Průkopnickým textem ovšem v tomhle směru nebyla kritika Tylova *Posledního Čecha* – za průkopnické lze označit jeho *Obrazy z Rus*, sepsané mezi lety 1843-46.<sup>33</sup>

Z toho všeho nám vyplývá, že Havlíček, vzdav se jednou provždy iluzí doby, v níž žil, byl spíše realista než romantik. Pokud budeme vycházet z tohoto tvrzení, v čem tedy spočívá jeho realismus? Odpovědí je hned několik. Důležitou roli sehrála především **charakteristika autora**. Havlíček byl ojedinělý zjev a hlavní znaky jeho tvorby nalezneme v jeho povahových rysech. Byl to realista tělem i duší. K jeho životní filosofii patřila praktičnost, střízlivý pohled na skutečnost a podrobení všeho kritickému

---

<sup>30</sup> Panslavismus, tj. slovanská vzájemnost. Její podstata spočívá ve vzájemném kulturním obohacování slovanských národů. Termín poprvé použil Jan Kollár roku 1830. Heslo Slované (vzájemnost), *Ottův slovník naučný*, XXIII. díl, *Schlossar – Starowolski*, Praha 1905, s. 438.

<sup>31</sup> Článek *Slovan a Čech*. Viz STICH, A. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo II*, Praha 1986, s. 55-81.

<sup>32</sup> TUREČEK, D.: „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“, in: M. Mikulová – I. Taranenkova (edd.), *Reálna podoba realizmu*, Bratislava 2011, s. 75.

<sup>33</sup> Tamtéž.

hodnocení rozumu.<sup>34</sup> Realismus tedy u Havlíčka nepředstavoval programové vyhranění, ale jeho **životní názor**. Pro Nerudu však znamenal především trend v současné literatuře, jehož zásadám je třeba podřídít veškerou uměleckou produkci. V jeho případě by tedy bylo vhodnější hovořit o překonání romantiky, neboť právě Neruda je autorem hned několika teoretických statí, které měly nový směr propagovat ve všech sférách umění.

Dalším prvkem, který se podílel na utváření Havlíčkova realismu, byla volba literárního žánru – jednalo se především o tvorbu publicistickou či cestopisné obrázky. Havlíček tedy v literatuře nevytváří příběh – pouze konstatuje a popisuje stav věcí, neboť jeho hlavní úloha spočívá v pečlivém pozorování věci a světa kolem.<sup>35</sup> Borovský byl bezesporu člověkem velice všímavým, navíc se silně vyvinutým smyslem pro analýzu, což nám umožňuje na základě jeho textů poznávat atmosféru doby, v níž žil.<sup>36</sup> Způsobem jeho tvorby byla satira. Ta je však typická spíše pro krátký literární útvar (např. epigram, polemika), nikoliv pro rozsáhlejší formu, kterou prezentoval třeba román. I v této sféře jsme tedy svědky ústupu od tradičních dobových norem a obratu k prvkům zcela novým, jejichž původ bychom však hledali v dobách osvěcenských<sup>37</sup>.

Nyní se zaměříme na bližší specifikaci Havlíčkova díla. Avšak předtím, než se vrhneme na podrobnější analýzu, věnujme nyní pozornost tématu, které si Borovský sám zvolil a které se pro jeho spisy stalo stěžejním. Již mnohé nám napoví jeho raná tvorba z poloviny čtyřicátých let.

V Havlíčkově tvorbě se poprvé objevuje **prvek národnostní**, který se stává hlavním pilířem jeho tvorby. Autor si volí jako téma současnou politickou situaci v rakouské monarchii a v Evropě. Řeší zde například vnitřní uspořádání státu, problematiku federalizace Rakouska či rozdělení státní moci na jednotlivé segmenty. Zápas člověka s institucionální mocí je podrobně vykreslen v *Brixenských skladbách*, kde Havlíček poukazuje na nesmyslnost a absurditu absolutní moci, která interpretuje sebe samu jako všemohoucí – tzn. nikdo a nic ji nemůže zastavit. Zvrácenost světského řádu je nastíněna v *Křtu svatého Vladimíra* v okamžiku, kdy se absolutní vládce pasuje nad boha. Všechny tyto skutečnosti jsou známkou nezdravého vývoje státního aparátu.

---

<sup>34</sup> HAMAN, A.: *Trvání v proměně*, Praha 2007, s. 162.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>37</sup> Osvícenství představuje evropský myšlenkový proud 17.-19. století, který navazuje na období renesance a humanismu. Staví se proti feudalistickému uspořádání společnosti a proti církvi. Klade důraz na rozum a nezávislost myšlení. Heslo osvícenství, *Universum. Všeobecná encyklopedie*, 3. díl/M-R, Praha 2002, s. 396.

Havlíček ve své kritice nešetří ani duchovenstvo. Poukazuje na příživnictví a klam církve, která je schopna zneužívat lidské nevědomosti a důvěry v ni vloženou. Napadá i jurisdikci – v momentě, kdy poukazuje na korupci a zvlí vojenského soudu. Ve své další skladbě – *Tyrolských elegiích* – se Borovský vysmívá rakouské policii.

Havlíček si tedy za oblast svého literárního zájmu vybral národní problematiku. K jeho snahám patří **vybudování skeletu českého národa v oblasti státoprávní a institucionální**. Snaží se tak vytvořit určité zázemí pro jeho budoucí existenci. Na zřeteli má tedy sjednocení státních historických celků, svolání zemského sněmu, zřízení českého divadla, budování vzdělávacích ústavů a uplatnění české inteligence v jejich rámci. Zároveň klade důraz na jazykovou rovnoprávnost a snahu českých vlastenců prosadit český jazyk nejen do úřadů a do škol, ale i v umění. Jedná se o prvky, které zajišťují naši vnější reprezentaci. Borovský tak velmi důrazně apeluje na skutečnost, že právě všechny tyto znaky, jako je území, řeč nebo například divadelní scéna tvoří pilíř českého národa. Jedná se o podpěrnou konstrukci, která má udržet český lid při životě a zabránit tak jeho utonutí v německých vodách. Na tomto lešení měla být vybudována česká státnost.

V čem tedy přesně spočívá Havlíčkova zásluha? Je to **snaha pomoci**. Borovský sám se zasloužil o vytvoření jednoho z pilířů – a to národního tisku, s jehož pomocí chtěl udržovat bdění mas nad jejich vlastním osudem.

*Pražské noviny, Národní noviny, Slovan* – všechna tato periodika měla sloužit k povzbuzení českého národa. Pro Havlíčka představovala prostor, kde mohl komentovat vládní situaci a vyjádřit se k současným problémům. Pomáhal tak obyčejným lidem orientovat se v dobové politice. Havlíček ve svých statích promlouvá přímo ke čtenáři – oslovuje ho, radí mu, co dělat, nabádá ho k činnosti. Čtenář tak nemusí hledat skrytou pointu díla, ani číst mezi jednotlivými řádky – tak jako je tomu v beletrii. Skutečnost je mu podávána přímo, aniž by byla přikryta rouchem vypravěčského umění.

Vraťme se ale nyní ještě jednou k tematickému vymezení Havlíčkovy tvorby. Pokud ji srovnáme s jeho pozdějšími korespondenty – například s Janem Nerudou, zjistíme, že národnostní prvek tu ustupuje do pozadí. Co je příčinou tohoto procesu? Proč národní problematiku spatřujeme zrovna v díle Karla Havlíčka? Jedním z důvodů, proč se Borovský tomuto tématu věnuje, je skutečnost, že se ocitl „blíže“ době národního obrození. Přestože mezi nimi nepanoval větší věkový rozdíl – dělilo je pouhých 13 let – jejich životní zkušenosti a atmosféra doby, v níž žili, způsobila, že se



každý z nich ocitl ve zcela jiné situaci. Havlíček, který zažil Bachův absolutismus<sup>38</sup>, fanatismus Kollárova<sup>39</sup> panslavismu i Rusko v jeho odstrašující podobě, byl pevněji spjat s obdobím převažujícího romantismu, v němž došlo k probuzení českého národa a byl také svědkem jeho vyvrcholení a následných obstrukcí, které následovaly po revoluci v roce 1848 a po tzv. májovém spiknutí<sup>40</sup> roku 1849. V těchto těžkých dobách se Havlíček rozhodl být českému národu oporou. Neruda, který na rozdíl od Havlíčka zažil vydání Říjnového diplomu<sup>41</sup> i porážku rakouských vojsk u Sadové<sup>42</sup>, započal své literární působení v době, kdy tzv. konstrukce českého národa byly již do značné míry posíleny – i když toto „zocelení“ nebylo ještě zdaleka definitivní. Přestože národní problematika byla v té době tématem stále aktuálním, přece jen na své aktuálnosti postupně ztrácela. Neruda ve svých knihách již toto téma neřeší a ve své tvorbě se zabývá především jednotlivými lidskými charaktery. Pohybuje se tedy uvnitř výše zmíněného skeletu, nikoliv v jeho rovině.

Zatímco Jan Neruda spatřoval cíl svého literárního snažení v **sebepoznání**, tj. sebereflexi jedince v rovině psychologické, cíl Havlíčkovy tvorby spočíval v **sebeurčení** českého národa. Nerudova otázka *Kdo jsem a kam patřím?* je zde

---

<sup>38</sup> Alexander Bach (1813-1893) zastával v letech 1851-59 funkci ministerského předsedy Rakouska. Doba jeho působení v úřadě je označována jako tzv. Bachův absolutismus, kdy došlo k potlačení konstitučních práv, byla zavedena cenzura a zesílil centralizační tlak ze strany Vídně. Osudovou se Bachovi stala porážka rakouských vojsk ve válce s Itálií (bitva u Solferina) r. 1859. Po těchto událostech byl z úřadu propuštěn. Heslo Bach Alexander, *Ottův slovník naučný, III. díl, B – Bianchi*, Praha 1890, s. 85-87.

<sup>39</sup> Jan Kollár (1793-1852) byl český básník, kazatel a hlasatel panslavismu. Vzdělání získal na gymnáziu v Kremnici a v Banské Bystrici. Vystudoval teologii na prešpurské a jenské univerzitě, r. 1819 byl vysvěcen na kněze a působil jako kazatel v uherské Pešti. Roku 1844 odešel do Švýcarska a do Itálie, aby tu mohl zkoumat vliv Praslovanů na utváření starověké civilizace. Kollár, který se celý život intenzivně zabýval studiem slovanské historie a mytologie, věřil, že veškerá civilizace starého a raně středověkého světa vyrostla na slovanských základech. Své poznatky shrnul v díle *Staroitalia slavonská*. Na sklonku svého života byl jmenován profesorem slovanské archeologie na univerzitě ve Vídni. Kollárovým nejslavnějším básnickým dílem je bezesporu *Slávy dcera*. Jeho kázání byla vydána v souboru *Nedělní, sváteční i příležitostné kázání a řeči*. Kollár projevil zájem také o lidovou písniovou tvorbu. Jeho sběratelská činnost podnítila vznik dvousvazkových *Písní světského lidu slovenského v Uhrách*. Z jeho filologických spisů uveďme např. *Myšlenky o libozvučnosti řeči vůbec, obzvláště čechoslovanské*. Heslo Kollár Jan, *Ottův slovník naučný, XIV. díl, Kartel – Kraj*, Praha 1899, s. 564-573.

<sup>40</sup> Na pozadí tzv. májového spiknutí stála snaha německých dělníků a ruského revolucionáře Michaila Bakunina přenést protivládni povstání v Drážďanech dále do Evropy a obnovit tak revoluční agitaci z roku 1848. K pražskému povstání nakonec nedošlo, neboť bylo včas odhaleno a jeho organizátoři pozatýkáni. Viz HROCH, M. a kol., *Obecné dějiny II. Dějiny novověku*, Praha 1989, s. 270.

<sup>41</sup> Vydání Říjnového diplomu (20. 10. 1860) znamenalo ukončení éry absolutismu v Rakousku. Obsahoval příslib zavedení ústavy a moc zákonodárná měla přejít z rukou panovníka na zemské sněmy, které vysílaly své zástupce na jednání říšské rady ve Vídni. Viz PEKAŘ, J.: *Dějiny československé*, Praha 1991, s. 174-175.

<sup>42</sup> Bitva u Sadové poblíž Hradce Králové (3. 7. 1866) znamenala rozhodující vítěznou bitvu Pruska v prusko-rakouské válce. Na základě pražského míru (23. 8. 1866) byl ustanoven Severoněmecký spolek. Mír uzavřený ve Vídni v říjnu 1866 znamenal pro Rakousko ztrátu Benátska a oficiální uznání Italského království ze strany monarchie. Viz HROCH, M. a kol.: *Obecné dějiny II. Dějiny novověku*, Praha 1989, s. 298.

převědena do množného čísla: *Kdo jsme a kam patříme?* V souvislosti s hledáním odpovědi na tuto otázku před námi vyvstává **problematika národní identity**. Obyvatelé českých historických zemí<sup>43</sup> se museli vypořádat hned s trojí možností. Pokud se zamyslíme nad státní koncepcí středoevropského prostoru v 1. polovině 19. století, pak se nám jako první vybaví rakouské impérium, jehož teritorium je tvořeno několika historickými územními celky různého etnického složení. Dochází tu tedy k míšení identity říšské, která nám říká, že obyvatelé dané středoevropské monarchie jsou Rakušané, zemské, kdy se lidé žijící na území Koruny české mohou hlásit k příslušnosti k jedné z historických zemí – tj. Čech, Moravy a Slezska, a etnické, podle níž jsou Češi jedním ze slovanských kmenů.<sup>44</sup> Veškerá problematika formování národní struktury a česko-německého sváru v průběhu 19. a 20. století pramenila ze skutečnosti, že zemská hranice se nekryla s hranicí etnickou.<sup>45</sup> Příčinou byla postupná migrace německého obyvatelstva do nitra českého státu. V této době jsme tedy svědky koexistence dvou elementů – českého a německého – na jednom území.

Již jsme zmínili, že Havlíček ve svém díle provádí analýzu kulturní a politické skutečnosti. Jak chtěl však dojít k **nápravě věcí**? Nejinak, než-li prostřednictvím **revoluce „hlav a srdcí“**<sup>46</sup> – tedy „mozků“ společnosti. **Nesdělujeme nám ovšem, jak k ní má dojít.** Můžeme se domnívat, že Havlíček měl na mysli proměnu životní filosofie společnosti, která se zakládá na předpokladu dosažení jisté míry vyspělosti, kterou s sebou nese určitá doba. Borovský tak dává přednost přirozenému vývoji formování názorů společnosti před snahou ji aktivně změnit. V tom se značně liší od Nerudy, který vysloveně „střílí“ do společnosti, snaží se ukázat jí její nedostatky a přispět tak k okamžité změně stavu věcí.

V Havlíčkově díle je **jasně definován nepřítel**. Ve svém článku *Strany politické* za něj označil duchovenstvo, část vyššího vojenského důstojnictva, byrokracii a šlechtu.<sup>47</sup> Výhodou pro čtenáře tedy je, že se nemusí pít po jeho identitě – nemusí si

---

<sup>43</sup> České země neboli Koruna česká představovala „označení českého státu od 14. století až do novověku (do 1749, event. 1804, popř. neoficiálně až do 1918).“ Do roku 1815 zahrnovala Království české, Markrabství moravské, Slezské knížectví a markrabství Horní a Dolní Lužice. Roku 1815 byla Lužice na základě rozhodnutí Vídeňského kongresu začleněna do Německého spolku. Heslo Koruna česká, *Universum. Všeobecná encyklopedie, 2. díl/G-L*, Praha 2002, s. 576-577.

<sup>44</sup> HROCH, M.: *V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století v komparativní perspektivě*, Praha 1996, s. 20-21.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>46</sup> STICH, A. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo II*, Praha 1986, s. 446.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 384.

jej vyabstrahovat z textu. Na druhou stranu je mu pak odpírána možnost svobodně se rozhodnout, koho sám označí za nositele dobrých či špatných vlastností.

Borovský tím vším sledoval jedinou věc – chtěl dojít ke **změně řádu** (nikoliv k nápravě jednotlivých lidských charakterů, jako tomu chtěl Neruda). Zaměřil se především na boj proti předsudkům, zaostalosti a verbálnímu vlastenectví.<sup>48</sup>

Za jakým účelem se však Borovský v této kampani angažoval? Především doufal v uplatnění historických a občanských práv v oblasti českého teritoria. V rámci boje za historická práva je nutné připomenout, že české země se pod vládu Habsburků dostaly prostřednictvím smluvní dohody<sup>49</sup> – tzv. Volební kapitulace<sup>50</sup>. Podle jejího ustanovení byl roku 1526 Ferdinand I. Habsburský zvolen českým králem – na základě svobodné volby českých stavů. České země se tak dobrovolně začlenily do rakouské monarchie. Není pochyb o tom, že mnohým vyvstala na paměti myšlenka, že pokud Koruna vstoupila do tohoto svazku zcela dobrovolně, pak má právo z této unie opět vystoupit. Jestliže tedy český člověk mohl o své budoucnosti rozhodovat svobodně a bez nátlaku před třemi sty lety, pak by mu ani nyní tato možnost neměla být odpírána. Situace ovšem nebyla takto průhledná a jednoduchá, navíc se pak v průběhu značně zkomplikovala, nicméně na základě logické dedukce bylo možno dojít k tomuto závěru.

Borovský dále požadoval větší liberalizaci politického života a zavedení konstituce, která by obyvatelům říše přinesla občanské svobody.

S Havlíčkovým pojetím práva souvisí i **otázka tradice**. Její pojetí však závisí na volbě zpracovávaného tématu. Borovský pojímá tradici v rovině historicko-státoprávní, jazykové a kulturní, avšak u Nerudy se setkáváme s pojetím odlišným. Neruda se ve svém díle snaží poukázat na mnohotvárnost života;<sup>51</sup> především mu jde o zachycení lidových mýtů a slavností.<sup>52</sup> Zatímco by měl v Havlíčkově pojetí odklon od tradice fatální (existenční) důsledky – znamenal by totiž zánik českého elementu – u Nerudy se odklon od tradice nechápe negativně, spíše naopak.

---

<sup>48</sup> HAMAN, A.: *Trvání v proměně*, Praha 2007, s. 163-164.

<sup>49</sup> HROCH, M.: *V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století v komparativní perspektivě*, Praha 1996, s. 116.

<sup>50</sup> Volební kapitulace představovala dokument obsahující souhrn požadavků, kterými se měl panovník během své vlády řídit. Znamenala faktické omezení moci monarchie. Její přijetí bylo podmínkou nástupu Habsburků na český trůn. Čeští stavové si v ní nechali potvrdit, že panovník byl zvolen na základě svobodné volby českého zemského sněmu. Jiná situace nastala ve vedlejších zemích Koruny (Morava, Slezsko, Lužice), kde byl Ferdinand I. přijat za krále na základě dědičných práv jeho manželky Anny Jagellonské (sestry zesnulého Ludvíka II. Jagellonského). Viz VOREL, P.: *Velké dějiny země Koruny české, svazek VII., 1526-1618*, Praha-Litomyšl 2005, s. 29-34.

<sup>51</sup> HAMAN, A.: *Neruda prozaik*, Praha 1968, s. 136.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 109 a 136.

V podání Jana Nerudy znamená vzdálení se tradici její přetvoření. Nejde tedy o zánik, nýbrž obohacení. V rámci její metamorfózy totiž dochází ke spojení lidových prvků s prvky moderními, což má za příčinu rozvíjení původní tradice.<sup>53</sup> U Havlíčka ovšem k této přeměně dojít nemůže – změna tradice by v tomto případě znamenala například převýchovu příslušníků českého národa na Němce.

---

<sup>53</sup>HAMAN, A.: *Neruda prozaik*, Praha 1968, s. 127.

## 2. Programatizace realismu

### 2.1 Koncept ontogeneze

Postoj Karla Havlíčka Borovského k realismu jako takovému či k literárním tendencím vůbec můžeme vyčíst z jeho dobové produkce – ať už se jedná o menší satiru, cestopis či publicistickou stat' – a ze zásad jeho životní filosofie. Nikoliv tedy z pečlivě vypracovaného a pevně formulovaného programu, sestaveného na základě „škatalizace“ umění, které se křečovitě přidržuje diktátu dobového diskurzu.

Naproti tomu další dva autoři, jejichž profesní působení je vázáno s různými stádii realismu, se k němu plánově vyhranili. Jsou jimi Jan Neruda a Otakar Hostinský. Liší se ovšem ve způsobu, kterým realismus předkládali veřejnosti. Přesněji řečeno, je tu jistý rozdíl v tom, jak zdůvodňovali jeho existenci v současné literatuře.

Podle Nerudy je realismus nevyhnutelný – neříká nám však, proč je nevyhnutelný. Jak se má tedy čtenář jeho pamfletu vypořádat s tvrzením, že se ocitl na jakémisi „mravním dně“, odkud se může dostat pouze tehdy, přestane-li „šlapat blahobyť a tedy mravnost svých bližních?“<sup>54</sup> Neruda se snaží poukázat na lidské neřesti, které jsou obvykle v rozporu s obecně platnými morálními zásadami. Nedivme se proto, že se proti němu zvedla vlna nevole, neboť čtenáři tyto výtky až doposud předkládány nebyly.

Naproti tomu Hostinský zcela srozumitelně a logicky dokládá oprávněnost jeho existence. Realismus podle něj navazuje na něco, co tu již předtím bylo.<sup>55</sup> Pro svoje tvrzení se snaží hledat přesvědčivé argumenty, které by jeho domněnku podpořily. Patrné je to především ve chvíli, kdy Hostinský hovoří o idealismu. Podle něj se tyto dva směry – idealismus a realismus – navzájem doplňují.<sup>56</sup> Již jen skutečnost, že se jedná o „doplnění“ nám signalizuje, že se zde objevil prvek, který je jakoby nakročen směrem kupředu, ale zároveň stojí jednou nohou ve starém – tedy v minulosti, odkud vyrůstá. V současnosti se projevuje stále výrazněji na úkor směru stávajícího, který postupně pozbývá na své intenzitě. Tato skutečnost je dána vývojem v rámci literárního dění.

Jak jsme již zmínili, jedná se o souvztažnost těchto dvou směrů, nikoliv o náhradu. Neznamená to však, že by idealismus zcela opustil uměleckou scénu, naopak –

---

<sup>54</sup> NERUDA, J.: „Škodlivé směry“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka české literární kritiky*, Praha 1974, s. 103.

<sup>55</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 102.

<sup>56</sup> Tamtéž.

bude mít i nadále své platné místo v literatuře; stejně tak jako realismus v době, kdy začne ustupovat novým formám.

Pokud připustíme, že se jedná o koexistenci dvou směrů – idealismu a realismu – pak to znamená, že realismus představuje jakýsi druhý prvek, který zde chyběl. Jeho vstup do literatury je tedy naprosto logický a dal se do určité míry předpokládat. V literární historii mu tak právem náleží pevné místo.

Stejně jako Neruda i Hostinský poukazuje na tíživý stav společnosti, která podle něj „*stůně pesimistickou rozháraností a nervózní rozechvěností*.“<sup>57</sup> Zásadní rozdíl mezi nimi představuje aplikace tohoto výroku na společnost jako celek. Zatímco Hostinský hned vzápětí dodává, že se jedná pouze o jednostranný pohled na skutečnost,<sup>58</sup> u Nerudy lze vnímat tento úsudek zcela globálně. Nepřipouští, že určité mravní poklesky jsou nedostatkem pozitivních hodnot člověka; podle něj tkví v člověku samotném – v člověku bez dobré vůle. Hostinský se s touto negací člověka neztotožňuje a dodává, že „*vedle zvrhlé společnosti [...] žije i jiná ještě, slušnější a lepší*.“<sup>59</sup> Neznamená to tedy, že zvolí-li si autor za hlavní námět svých prací skutečnost spíše negativního či tabuizovaného rázu, dává tím najevo své mínění o společnosti v její komplexní podobě. Naopak, Hostinský doznává, že na vině je určitá jednotvárnost volené a zpracovávané látky, jejíž výběr je dán čistě osobním rozhodnutím autora.<sup>60</sup> Zda si autor zvolí jako objekt svého zájmu jevy doposud opomíjené, děje se to pouze na základě jeho vlastní svobodné volby.<sup>61</sup> Jde tedy pouze o možnost vybrat si ze široké variability témat, zvláště těch, která dosud nebyla umělecky zpracována, a soustředit se na jejich podrobné vykreslení.

Jestliže však autor vykresluje věci stále stejné a současnému čtenáři nelibozvučné, můžeme nabýt podezření, že se snaží vykreslit svět v jeho absolutní podobě. To znamená, že jeho skutečná tvář se jeví pouze taková, jakou ji ve svých monotematicky zaměřených dílech popisuje. Čili snaží se nám sdělit, v jaké mizernosti se denně lopotíme a jak se lidská společnost podepsala na tomto tristním stavu světa. V tuto chvíli však vstupuje na scénu Hostinský, který umělcovo počínání obhájí a zároveň s pečlivostí vysvětluje, že autor ve své tvorbě zobrazuje pouze část skutečnosti,

---

<sup>57</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 79.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>61</sup> Tamtéž.

nikoliv svět v jeho univerzální podobě.<sup>62</sup> Neboť jak tvrdí i ve své stati: na základě toho, že umělcova „*zvláštní zkušenost životní nebo jakýkoliv interest poutá ho ke zjevům abnormálním, chorobným nebo zločinným [...] nesmíme ještě souditi, [...] že prohlašuje celou společnost šmahem za abnormální, chorobnou, zločinnou.*“<sup>63</sup> I lidstvo má tedy, jako vše ostatní, dvě stránky – dobrou i špatnou. To, že se autor ve svém uměleckém počínání soustředí pouze na jeho zápornou stránku, neznamená, že by snad nepřipouštěl existenci jeho kladů.

Hostinský k autorově námětové jednotvárnosti: „*[...] hledíme-li k celkové činnosti umělcově, pohřešujeme v ní snad rozmanitost, ale chybou uměleckého díla jednotlivého to není.*“<sup>64</sup> Tematická orientace v rámci umění je především věcí autorského subjektu a jeho případné libování si ve věcech neestetických nikterak neovlivní kvalitu jeho literární produkce.

Pokud ovšem chceme u veřejnosti se svým tvrzením obstát, musíme poukázat na **užitečnost** této nové formy, respektive na **výhody**, které s sebou přináší. V první řadě je to motivická pestrost, která evokuje únik před romantickou jednostranností, jež byla nahrazena jednostranností realistickou. Až doposud nám byl obraz skutečnosti prezentován pouze jedním způsobem. Nyní ovšem nastal čas odkrýt i její druhou stránku – pro nás méně příjemnou. Avšak „*má-li život lidský vyličiti se věrně a bezohledně, jest ovšem dosti často zapotřebí dotknouti se i méně libozvučných strun jeho.*“<sup>65</sup> Na základě toho je nám podáván celkový obraz životní reality. Dochází zde k propojení idealismu a realismu.

Na druhé straně sledujeme růst literární osobnosti, která se plně ztotožní s vývojem diskurzu, jenž jí poskytne nové pole působnosti, kde se může uplatnit či prezentovat.

Svou teorii Hostinský podkládá i **příkladem**. Uchyluje se tak do minulosti a poukazuje na velikány českého kulturního dědictví, kteří byli na počátku své kariéry odsuzováni pro svůj osobitý progres a snahu uniknout uměleckému stereotypu. Dnes se jejich přínos národní kultuře hodnotí zcela příznivě. Na základě poučení z dějin je proto třeba plně podporovat individuální snahy těchto nadčasových běžců, kteří se snaží uniknout jisté automatizaci umění. Jedná se vlastně o pokus vyhnout se kruhovému

---

<sup>62</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 82-83.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 81.

schématu (kruhovosti) v literárním prostoru a apelovat na kreativitu přítomné, literárně činné generace.

Hostinský se tak prostřednictvím názorné ukázky snaží ukázat lidem, že podobné úskalí – aplikace nových forem na dobově platný diskurs – už tu jednou bylo; společnost již byla nucena ho jednou řešit. Nyní opět stojíme před tím samým problémem a je třeba k němu přistupovat bez zbytečné zaujatosti.

Jestliže srovnáme Hostinského výklad s Nerudovým, pak musíme konstatovat, že Nerudova stať znamenala pro tehdejší společnost šok. Jeho kritika doslova vyrvala čtenáře ze spárů časového blouznění a odmrštila jej do tak zvané „reality“, aniž by byly jasně specifikovány pohnutky tohoto počínání. V případě, že hovoříme o vytrhnutí čtenáře z jeho stylové roviny, pak je na místě podotknout, že se tak událo i s jeho kořeny – neboli vazbami, které ho poutaly k určitému literárnímu zázemí. U Nerudy se totiž nedozvídáme nic o vzájemném prolínání směrů ani o jejich dobovém soužití. Základní nedostatek jeho úvahových spisů představovala absence ztvárnění kontinuity jednotlivých trendů; neukazuje zde jejich návaznost. V důsledku toho se nám pak přechod mezi idealismem a realismem může zdát násilný či chaotický. Zatímco se Hostinský snaží zachytit jednotlivá stadia realismu a popsat dílčí fáze jeho modifikace, u Nerudy tento koncept ontogeneze zcela chybí.

Nerudovi čtenáři se tak ocitli v následující situaci: na jedné straně se do jejich života stále ještě promítal starý řád ustálených zvyklostí, na druhé straně jsme svědky konstrukce nových forem. Byli si tedy vědomi, že tu vedle sebe stojí dva hotové procesy. Kde se ale nalézá přechod mezi nimi? Jak dospějeme od jednoho k druhému? Zde se ukázalo, jak důležitou roli hraje **oficiální vyjádření** k dobové problematice. Jeho význam spočívá v tom, že čtenáři nabízí určité opodstatnění momentální situace. Je tu totiž jistá pravděpodobnost, že jej část čtenářů přijme za své – ztotožní se s jeho obsahem. Pokud bude počet konzumentů značně vysoký a přijetí vcelku kladné, urychlí se tím proces srůstu literární tendence s civilním prostředím.

Tuto alternativu nabídl svým čtenářům Otakar Hostinský statí s názvem *O realismu uměleckém*. Nerudova programatizace však ilustraci postupného vývoje realistického hnutí postrádá. Aby čtenáři došli k poznání, musí na základě vlastní logiky rekonstruovat celý proces stávající přeměny diskurzu. Pokud si tedy chtějí zdůvodnit změnu stavu věcí, musí na to zkrátka přijít sami – na základě kritického myšlení. Nevýhodou tohoto procesu je jeho liknavost. V důsledku toho dochází ve společnosti k neustálé reprodukci stejného myšlenkového postupu a vzájemnému předávání



dosažených poznatků či závěrů. Výsledkem je postupné pronikání jisté teorie skrze masu, přičemž tento proces může být do značné míry zdlouhavý.

## 2.2 Jan Neruda

V předchozí kapitole jsme se zabývali tím, jak je široké veřejnosti předkládán vývoj samotného realistického hnutí. Nyní se zaměříme na to, jak se jeho působení promítá v kompoziční rovině uměleckého díla. Prvně si ale položíme otázku, jaký je význam toho či onoho příběhu. Co tedy v životě Nerudova čtenáře příběh vlastně znamená?

Příběh pro něj v první řadě představuje fikci. Až doposud byla její podoba utvářena prostřednictvím četby romantické literatury. Pod jejím vlivem jsme si uspořádali svůj vnitřní svět a vytvořili si určitou představu o lidském bytí. Nebezpečí ovšem nastává v okamžiku, kdy romantický idealismus začne prosakovat do reality. Poté si totiž začneme vytvářet iluzi, že žijeme v ideálním světě. V důsledku toho dojde k izolaci od skutečného dění. V tomto případě hovoříme o jakémsi sklouzávání po šikmé ploše romantismu.

S nástupem realismu se však tento fikční svět začne stále více ztotožňovat s všední realitou. Příběh, který se na stránkách knihy odehraje, tedy může být náš. Nutí nás to zamyslet se nad ním a odhalit, kdo nebo co stojí za tímto příběhem a jak tyto nám předkládané situace vznikají. Neruda tak přinutil své současníky přemýšlet o životě a věnovat pozornost aktuálnímu dění ve společnosti. Můžeme říci, že svým čtenářům poskytl **aktivní pohled na skutečnost**. Neboť jak je nám přítomnost sdělována? Zvláště pak téma mravnosti? Formou příběhu a jeho výstavby.

Zatímco z hlediska romantického se jedná o pohled pasivní, realismus nám naproti tomu poskytuje určitou kreativitu ve sféře psychologické.

Mějme stále na paměti, že ať už se jedná o jeden či druhý směr, pokaždé jsou nám předkládány určité charakterové šablony. Romantismus před námi rozprostírá širokou škálu lidských ctností od ušlechtilé myšlenky až po hrdinství, kdežto realismus se soustředí na jevy zcela opačné. Skrze realistický záznam nám tak prosvítá fenomén rozvrácenosti či rozkladu, který může postupně nabývat na své patologičnosti. Nikoliv bezdůvodně tedy bylo realismu vyčítáno, že jeho texty jsou protkány spleť neestetických vláken.

Jak to ale všechno souvisí s psychikou čtenáře? Jestliže mu na papíře poskytneme neutěšený obraz všední reality, patrně to u něj vyvolá emoce. Zvláště poté,

co si uvědomí, že předkládané výjevy mají svůj původ ve všední realitě. Čtenář se s ní snaží vypořádat, přičemž jsou jeho myšlenkové procesy uvedeny do chodu. Tím, že danou situaci podrobí kritické úvaze a vytvoří si na ni patřičný názor, dospěje na základě vlastního úsudku k praktickému řešení situace. Úkolem realistického příběhu je tedy přenést realitu přes práh našeho domu. V tom spočívá jeho pravý význam. Nikoliv v citovém obžerství či netečné absorpci romantických klišé.

Dalším stanoviskem, které nás bude zajímat, je **objekt realismu** a jeho chápání dobovými současníky. Rozdíl mezi pojetím Hostinského a Nerudovým spočívá v kvantitě dostupných motivů vhodných k literárnímu zpracování.

Zatímco Hostinský se neomezuje pouze na výčet literární historie, Neruda pojímá věc čistě z hlediska dobové obměny diskurzu, čímž je počet předmětů, které „mají právo na umělecké zpracování“<sup>66</sup> v podstatě redukován.

Jinými slovy Neruda vychází při své teorii z podoby fikčních světů, kde se projevovaly motivy, které s sebou v minulosti jednotlivé literární trendy přinesly. S příchodem realismu jakožto dalšího uměleckého směru se tedy jejich okruh rozšířil.<sup>67</sup>

Hostinský argumentuje tím, že počet předmětů, které lze literárně zpracovat, byl a je pořád stejný. Záleží pouze na umělci, které se stanou objektem jeho zájmu a které se dočkají artistního ztvárnění.<sup>68</sup>

Pokud to shrneme, dojdeme k následujícímu závěru. Neruda nebere v potaz všechny existující předměty, nýbrž pouze ty, které se prozatím dočkaly literárního zpracování. S nástupem realismu se objevila tendence, jež s sebou přinesla možnost vykreslení věcí zcela nových a umělecky neotřelých. V rámci jejího působení tak budou zpracovány ty prvky, které až doposud zůstávaly mimo zájem spisovatelů. V důsledku toho se počet prvků zakomponovaných v literárních textech navýší.

Podle Hostinského se počet prvků tohoto světa – fyzických či abstraktních – nezměnil. Tzn. jejich množství je identické. Některé z nich již proces uměleckého ztvárnění absolvovaly a některé tento proces v budoucnu teprve čeká.

Jan Neruda věnoval pozornost především **psychologickým a sociologickým** otázkám člověka. Jak tvrdí v jedné ze svých statí, „je [...] zapotřebí, abychom se lidi

---

<sup>66</sup> NERUDA, J.: „Moderní člověk a umění“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 59.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 82.

znát naučili.“<sup>69</sup> Než ovšem začneme hlouběji pronikat do složité sítě mezilidských vztahů, je nutné se nejdříve zorientovat v sobě samém. Důležité je tedy **sebepoznání** každého z nás.

Velkou roli též v Nerudově literární filosofii hraje **komunikace**. Autor se ve svých spisech snaží vylíčit a analyzovat sporné otázky doby. Pomocí literatury tak vytváří jakýsi rozhovor s veřejností; pokouší se tedy o **dialog** ohledně aktuálních problémů. Čtenáře tak vyzývá k aktivitě. Zároveň mu podává pomocnou ruku při rozuzlení životních úskalí. Můžeme tu spatřovat touhu spojit se s někým – navázat s někým **kontakt**.

Svým počínáním chtěl Neruda přimět společnost k diskusi o případných neshodách, panujících uvnitř tohoto organismu, které se pouhým „*mlčením odstranit nedají*.“<sup>70</sup> Pouze na základě vzájemného dorozumění lze totiž dospět k optimálnímu **řešení** a najít tak východisko z konfliktní situace. Jeho snaha prolomit „literární ticho“ znamenala odkrytí nejpálčivějších nesrovnalostí uvnitř společnosti a dotkla se i těch nejožehavějších témat, která stále ještě platila za společenská tabu. Následkem obnažení těchto osobitých poměrů bylo dosažení aspoň částečné detabuizace v oblasti lidské sexuality či etické delikvence.

Neruda tak předpokládal vytvoření jakéhosi „literárního víru“, kde dojde ke kumulaci doposud platné literární praxe, která – na základě dalšího vývoje realismu – v budoucnu počítá s tematicky širším záběrem.

Na stránkách jeho knih spatřujeme společnost, která je obehnána spleť záští, předsudků a utrpení. Navíc zde sledujeme ještě další věc – jistou zabředlost v tomto labyrintu jako zdroj lidské omezenosti a intelektuální zatuchlosti.

Nesmírně důležitý okamžik přichází ve chvíli, kdy autor **pokládá otázku** za účelem zjistit příčinu stavu věcí a snaží se na ni **získat odpověď**. Neruda tak chce vidět pod povrch, za stín všedních událostí. Jde dokonce ještě dál – provádí rentgen společnosti. Chce stanovit její diagnózu a podrobit ji rozsáhlé rehabilitaci, která má vést k jejímu vnitřnímu ozdravení.

Člověk si podle něj vytváří své obřady, podrobené vlastnoručně vypreparovaným instrukcím. Každý z nás si kolem sebe buduje schránku, která ho má ochránit před stykem s ostatními. Žijeme tedy v neprodyšném, pečlivě

---

<sup>69</sup> NERUDA, J.: „Škodlivé směry“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka české literární kritiky*, Praha 1974, s. 103.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 102.

zakonzervovaném světě, vykonstruovaném na základě našich ideálů a pečlivě obehnaném hradbou našich vlastních předsudků. Neruda provokuje společnost tím, že se pokouší nabourávat její hranice. Chce se dostat za ně. Jeho snahu zabránit tomuto předpojatostnímu kutilství podněcuje touha bořit určité meze či mýty. Dává nám tak na srozuměnou, že je třeba překlenout tuto izolaci a najít cestu k lidem i životu.

Kde ovšem začíná lidské putování, jestliže chceme seznat příčinu příčin? V odhodlanosti. Neboť tužba „vidět“ a „zvědět“ je sama o sobě kráčením po cestě neignorance. Filtrace běžně konzumované reality tak probíhá na základě poznání: poznat někoho znamená projevit zájem o druhého. K tomu je zapotřebí, abychom přestali být xenofobní vůči sobě navzájem.

Neruda ve své stati připouští **deformaci** člověka společností. K abnormálnímu vývoji jedince dochází v důsledku pečlivě prováděné sociální kontroly. Díky předsudkům obepínajících veřejnost se tak jedinec může dostat na scestí. Tomu je potřeba zabránit. Nerudova angažovanost v boji proti tomuto korzetu doby se děje na základě tištěného slova. Můžeme říci, že pomocí literatury chce předejít událostem.

Ve své analýze se snaží jít před příčinu. Chce se dostat k zárodku zla, jeho spouštěče a následně pak přeprogramovat společnost. Tu je však nutné nejdříve prozkoumat – pomocí sondy namířené do jejího vlastního jádra.

Na základě tohoto experimentu vytváří Neruda na stránkách svých povídek obraz morálních nedostatků člověka, jako je například lidská pomstychtivost, zlomyslnost či pomluva. V souvislosti s tímto zjištěním autor skrze svá díla rozehrává důležité téma – téma oběti, jež úzce souvisí s již zmíněnou architekturou lidských světů. Provázanost jednotlivých lidských příběhů, kdy jeden má tendenci působit na druhý a které se vzájemně prostupují, vyrůstají jeden z druhého a ovlivňují se, v nás vyvolává kromě obav i řadu otázek: Kolika příběhů jsme účastní? Jakou roli hrajeme v životě ostatních? Co se odehrává vedle nás? Čí světy konstruujeme? Co je to pověst? Vypovídá něco o ostatních? Jak si vytváříme své darebáky?

Neruda se prostřednictvím tohoto svědectví – týkajícího se disharmonie vzájemných, osobitých vztahů – snaží poukázat na problematiku procesu socializace, která úzce souvisí s konstrukcí fikčního světa, vytvořeného na základě působení dobově platného diskurzu.

Nápravu současného stavu věcí Neruda spatřuje v odhalení vlastního morálního strádání. K akceptování své mravní nedokonalosti dochází u subjektu na základě jeho **soudnosti**. Neruda zde **pracuje se svědomím**. Snaží se na něj působit prostřednictvím

psaného záznamu. Zajímavým však zůstává fakt, že Neruda nepředpokládá jeho absenci – a pokud ano, ve svých úvahách se o tom nezmiňuje. Jeho umělecké dílo tak má – na podkladě vyvolaných reakcí a následných zpětných vazeb – směřovat k opravám chyb jednotlivce i celého společenství.

Aby však mohlo dojít k reformě společenských poměrů, je nutné vylíčit realitu ve všech jejích podrobnostech. Její popis tak musí být propracován do nejmenších nepatrností. Je zde kladen **důraz na detail**. Jedná se o nový prvek, který realismus do umění vnesl. S jeho působením našly své uplatnění na poli literárním i jevy doposud přehlížené či opomíjené. Na předměty, jež se ocitaly mimo umělcův interest, máme nyní možnost nahlížet skrz mikroskop literatury, jehož funkcí je informovat čtenáře o všech zákoutích všední reality. V důsledku provádění této analýzy maličností se nám naše každodenní bytí jeví ve zcela nové perspektivě – ve své titěrnosti. Dochází tak k obnažení skutečnosti, jež před námi vyvstává ve své nuditě.

Přijetí realistické metody se jeví jako problematické ve chvíli, kdy je zobrazována věc nemravná. Její vykreslení je samo o sobě pobuřující, kdežto nadměrná koncentrace na její dílčí jednotlivosti vyvolává v okruhu recipientů skandál.

Čtenářský subjekt pojednou nabývá dojmu, že vše je viděno až příliš. Předkládaná skutečnost se tak ocitá ve velice ostrém světle. Náhle se domníváme, že prostřednictvím literárního záznamu se nám naskytá možnost vidět neviděné – spatřit něco, co bylo až dosud před našimi zraky pečlivě skryto. Spisovatelovo pero tak na nás působí jako skalpel.

Již tato záliba v pitvání reality vedla realismus k tomu, aby odmítl metafyziku jako takovou a soustředil se výhradně na materii či na abstrakci spjatou s lidským individuem.<sup>71</sup> Tato tendence pracuje s hypotézou, že na základě podrobného popisu doprovázeného interpretací lze seznat konkrétní stav věcí. Avšak lze detailně popsat Boha? Dokáže člověk za svůj život docílit interpretace jednotlivých biblických textů? Realistické hnutí předpokládá přesnou orientaci v daném prostoru či tematické oblasti. Je však možné se spolehlivě orientovat ve víře?

Pro působení realistické tendence je určující předpoklad existujícího **faktu**. S ním pak dále pracuje, podrobuje ho analýze a zkoumá jeho funkci v daném celku. Při popisu dílčího jevu se opírá o **zkušenost**. Empirickou rovinu však metafyzika ve větší

---

<sup>71</sup> ČERNÝ, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus*, Praha 2009, s. 255.

míře postrádá a odpovídající praxi nám zprostředkovat nedokáže. V souvislosti s obměnou dobového diskurzu se tak stáváme svědky postupující expanze ateismu na poli umění.

Přijetí realismu znamenalo dát české literatuře šanci prosadit se v širším mezinárodním měřítku. V této době jsme totiž svědky **literární integrity** na starém kontinentě. Nehovoříme tedy již o písemnictví národním, nýbrž evropském.<sup>72</sup> Jak se ale začlenit do tohoto výrobního procesu, pokud se chceme podílet na formaci tvaru literárních textů? Existuje model, podle nějž lze aplikovat své poznatky na literární dění ve světě? Z čeho můžeme vycházet?

Je tu určitá **předloha** a **prostor**. Předlohou rozumíme tematický horizont a praxi literárního trendu. Evropa naproti tomu představuje prostor působnosti dané tendence. Dochází zde k akumulaci vědeckých poznatků, umění a osobních zkušeností. Česká literatura má působit v rámci tohoto evropského kontextu. Jejím úkolem je navázat na vyspělejší linii a obohatit ji. Čím však můžeme přispět do společného vínku? Produkci literatury, která bude odrazem mentality českého kulturního prostředí. Její originalita bude spočívat v podobě vypracování příslušného textu. Bude tedy jedinečnou technikou svého provedení, nikoliv z hlediska motivického či tendenčního. Prostřednictvím literární produkce si tak vybudujeme v evropském prostoru vlastní **profil**.

Bude se však jednat o jakousi originalitu v rámci neoriginality, neboť předpokládáme existenci zmíněné předlohy, jež má sloužit jako zdroj inspirace. Do světového proudu se zařadíme tím, že ji zkopírujeme. Imitujeme motivickou škálu a literární metodologii, s nimiž dále pracujeme. Původnost produktu v podobě literárního textu pak zajišťuje neotřelost jeho vyhotovení.

Které pohnutky nás vedou k tomuto postupu? Především fakt, že česká literatura není připravena na produkci vlastních uměleckých snah. Továrnu těchto tendencí spatřujeme na evropském západě.

Zajisté se shodneme na tom, že v případě předložení tištěného dokumentu evropskému čtenáři se musí jednat o celek nanejvýš kvalitní. České literatuře je tak třeba zajistit a podržet určitou úroveň. Nelze proto akceptovat vyvanutí myšlenky, jako základního stavebního kamene umělecké tvorby. Ta totiž představuje samotnou pointu díla a přijímá roli vlastního obsahu literárního záznamu. Její přítomnost je tedy v uměleckém textu nezbytná.

---

<sup>72</sup> NERUDA, J.: „Nyní“, in: J. Thon (ed.), *Literatura I*, Praha 1957, s. 53.

S tímto postojem se setkáváme již u Karla Havlíčka Borovského ve snaze docílit tak jisté intelektualizace umění. U prvku, který nese toto označení, předpokládáme určitou filosofickou hloubku. Neruda toto stanovisko jen potvrzuje. Navíc vyslovuje požadavek na širší záběr literárně-tematického spektra. Tento akt podmiňuje dostatečné vstřebání realismu českou půdou. Výsledkem této procedury bude jistá **horizontalizace literatury**, jež povede k rozšíření obzoru recipienta a větší variabilitě literární produkce.

Jistá proměna dobového diskurzu a s ní spojené rozšíření motivické základny může být chápána jako určitý **progres** v oblasti společenské i umělecké. Pokrok rovněž představuje jediný Nerudův argument pro přijetí realismu českým prostředím. Jeho akceptování jako jediné možné východisko bylo považováno za dostatečné zdůvodnění nástupu této tendence v oblasti umění.

Vidina možného postupu – postupu vpřed – se nám jeví jako jediná možná alternativa, aniž by nám byly známy konkrétní příčiny tohoto počínání. Podle Nerudy člověk není schopen pochopit podstatu vlastní existence. To ovšem neznamená, že se nedokáže orientovat v rámci tohoto bytí – tzn. poznat principy fungování společnosti a popsat její potřeby.

V souvislosti s proměnou dobových tendencí se objevil i nový požadavek na umění. Tím požadavkem je **užitečnost**. V jakém ohledu se pro nás stává text přínosným? Je to především schopnost zpravit čtenáře ohledně aktuálního stavu věcí. Význam literatury tedy spočívá ve zprostředkování přístupu k informacím.

Zcela novým rysem literatury umělecké a vědecké je její **stupňovitost**, jejímž prostřednictvím se umění snaží přizpůsobit vnímateli v intelektuální rovině. Umožňuje to poměrně široká nabídka knižní produkce – od textů nejnižší kategorie až po díla krásné literatury. V rámci odborného stylu jsme svědky dvou současně probíhajících procesů – rostoucí profesionalizace, která jde ruku v ruce s postupující laicizací. Účelem této procedury je prezentace dosažených výsledků jak laické, tak odborné veřejnosti.

Tato vrstevnatost literatury je chápána jako její velké pozitivum, neboť umožňuje lepší spolupráci s recipientem. Význam této „literatury šité na míru“ spočívá v efektivnější aplikaci textu na čtenáře.

Z následujících tvrzení docházíme k závěru, že umění, jež napomáhá orientaci subjektu v reálné přítomnosti, má být především poučné.<sup>73</sup> Větší pozornost je však

---

<sup>73</sup> NERUDA, J.: „Moderní člověk a umění“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 62.

v tomhle ohledu věnována exaktnímu výzkumu, nežli mravnímu profilu veřejnosti. Ve společnosti tak pozorujeme vědecký náskok oproti morálnímu. Právě tento rozpor se Neruda prostřednictvím své angažovanosti na poli umění snaží překlenout.

### 2.3 Otakar Hostinský

U Otakara Hostinského se poprvé setkáváme s **diferenciací realistické tendence**. Až doposud nám byl totiž realismus prezentován jako homogenní umělecký proud. Hostinský se tak stává prvním, kdo doznává, že „*realistické hnutí [...] již tak zmohutnělo, že dělí se na různé směry a proudy.*“<sup>74</sup> Připouští tedy nikoliv jednotnost tendence, nýbrž její rozmanitost. Zatímco dříve se hovořilo o jednotném realismu, dnes se již literární věda zmiňuje o realismech pluralitních.

Předpokladem pro porozumění danému směru, který výrazně zasáhl do umění předminulého století, je schopnost orientovat se uvnitř jeho struktury, přesně ji popsat a blíže specifikovat. **Pravou tvář realismu** však podle Hostinského prozatím **nedokážeme** jednoznačně **určit**.<sup>75</sup> Důvodem je skutečnost, že „*jsme příliš blízcí, nežli abychom je správně dovedli odhadnouti.*“<sup>76</sup> Jedná se o obecnou problematiku vnímání historické události jako takové, jež je příznačná pro každou dějinnou epochu. Realistické hnutí lze vnímat až s určitým časovým odstupem. Postupně tedy jeho podoba zpětně vykrytalizuje.

S identifikací zkoumaného jevu souvisí i samotný **evoluční vývoj** tendence. Ten však podle autora ještě **nebyl ukončen**.<sup>77</sup> Je zde nastíněn předpoklad, že se realismus, jakožto složka uměleckých tvůrčích postupů, bude i nadále vyvíjet. Hostinský ve své stati určil i přesné stadium tohoto vývinu, které se dá označit za přípravné či počáteční. K tvorbě děl krásné literatury v duchu realismu má v budoucnu teprve dojít. Současnou uměleckou produkci označil pouze za „*stíny, které ji předcházejí.*“<sup>78</sup>

Na základě těchto tří aspektů – rozštěpení realismu na různé proudy, nepostižitelnost jeho skutečné podoby i předpoklad jeho dalšího vývoje – autor demonstruje **stav** realistického hnutí v dané době a **pozici**, kterou v umění zaujímá. V případě Hostinského se setkáváme se zcela jiným způsobem podání výkladu dané tendence, a to za pomoci **hlubší analýzy** a **podrobnější deskripce**. Zatímco u Nerudy

---

<sup>74</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 74.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž.



máme pocit, že se jedná o směr jaksí hotový, s přesně vyhraněnými rysy, Hostinský tuto „udělanost“ realismu nepřipouští. Ve svém výkladu proto rezignuje na kompaktnost, vyspělost a konečné vzezření směru.

Pokud vezmeme v úvahu dobový stav realismu, pak dojdeme k závěru, že jej prozatím **nedokážeme** přesně **charakterizovat** a snad ani správně **uchopit**. Lze tedy teprve očekávat jeho budoucí formaci a následné uplatnění v umělecké sféře.

Hostinského zajímá **původ** hnutí i jeho vlastní **smysl**. Právě odhalení významu zkoumaného prvku se jeví jako věc důležitá a naprosto nezbytná, neboť pokud nevíme, jaký má daná věc pro nás smysl, pak ji jen těžko přijmeme.

Je zapotřebí si položit otázku, v čem je přijetí této tendence pro nás výhodné – jaký je obecný **zisk** z její angažovanosti v umělecko-literárním prostoru. Již z úvodu je patrné, že jistý profit s sebou realistický trend přináší. Jak velký je tento výtěžek, se dozvídáme z následujícího výkladu.

Pozornost autora se dále soustřeďuje na fakt, jak „*povznesly se naše estetické názory*.“<sup>79</sup> Již z textu je příznačné, že patrně půjde o jistou **obměnu estetického cítění**. Ta na nás působí jako zpětná vazba, jelikož právě proměna názoru na umění je provázána s působností daného směru. Pokud tedy v umění připustíme existenci nového hnutí, jež se svými uměleckými prostředky liší od tendencí předchozích, dojde pak k postupné transformaci našeho estetického vnímání – tím, že akceptujeme tyto nové prvky, které s sebou daný trend přináší.

Pro objasnění výše nastíněné problematiky je pro Hostinského důležité především **hledisko estetické**. Realistické hnutí tak prezentuje na obecně platných uměleckých zásadách, které jsou závazné pro každé dílo. Hovoří proto o realismu jako o jakémkoliv jiném artistickém směru. Zdůrazňuje obecně platná stanoviska, která lze na zmíněný trend aplikovat. Dává tak najevo, že i realismus považuje za naprostou součást umění.

Pro jeho výklad je typická **názornost** či **jednoduchost**. Autor si v průběhu svého vyprávění pokládá otázky a předkládá na ně patřičné odpovědi. Výsledkem je **vysvětlení** či **ozřejmění** situace příjemci. Hostinský se tak snaží systematicky seznámit veřejnost s aktuálním děním v literatuře. Zmiňuje nejčastější výtky, které jsou proti realismu vznášeny, a snaží se nám ukázat, proč bychom se od nich měli oprostit. Jinými slovy – bojuje proti všeobecné zaujatosti vůči danému hnutí. Jeho postoj bychom však

---

<sup>79</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 76.

v porovnání s Janem Nerudou mohli označit za pasivní, neboť jeho projev postrádá jakoukoliv spontánnost či útočnost, tolik typickou pro Nerudovo programové vyjádření. Na rozdíl od něj se Hostinský nesnaží společnost vyburcovat či pohnout k jakékoliv nucené aktivitě. Naopak. Dává přednost přirozenému vývoji společnosti a její přílnavosti v oblasti umělecko-literární. Jak sám dodává: „*Proti předsudkům[...] je pouze jediná zbraň: trpělivost – čekati až vymrou.*“<sup>80</sup>

Realistické hnutí lze podle Hostinského rozdělit na **tendenční** a **tendence prosté**. Přestože jsou oba dva směry v podstatě stejné, neboť „*užívají těchž prostředků estetických*“<sup>81</sup> a jejich „*umělecká stránka je táž*“<sup>82</sup>, míra obtížnosti jejich vymezení se značně liší.

Charakteristika realismu tendenčně oproštěného není tak přesná a jednoznačná, jako je tomu u realismu tendenčního. To se ovšem netýká jeho časového zařazení. Lze ho vnímat jako stálou složku tvoření uměleckého, neboť je přítomen ve všech historických epochách. Jeho stopy tak můžeme sledovat napříč dějinami. Odlíšná situace však nastala ve století předminulém. Setkáváme se tu s potřebou daný směr „legalizovat“ a uplatnit tak jeho právo na vlastní vyhranění v rámci umění. V 19. století tak došlo k opravdové „realizaci realismu“ jako konkrétního proudu.

Realismus tendenční je proto mnohem snazší popsat, jelikož existuje jistá definice, která tento trend blíže specifikuje. Pokud má něco oficiálně existovat – ať už v rámci umění či mimo něj – musíme to definovat, tzn. teoreticky vymežit.

Hostinský se dále věnuje konkrétním projevům krásné literatury z hlediska jejich návaznosti na určitý realistický směr – tendenční či tendence prostý. Naznačuje, že v době uplatnění realismu jako vůdčího literárního směru je zcela nemožné určit, zda se jedná o dílo podléhající tomuto módnímu trendu a nebo jde pouze o pokračování linie historicko-epochální, přičemž daná díla by tak vznikla zcela nezávisle na prosazení realismu jako dominantního uměleckého proudu.<sup>83</sup> Určit, zda se jedná o dílo ovlivněné či nedotčené dobovým diskurzem, je zcela nemožné, jelikož v každém případě jde o realismus (tendenční či netendenční) v době realismu. Proto máme sklony k tomu, považovat každý realistický výtvar druhého poloviny 19. století automaticky za tendenční. Rozhodujícím faktem je v tomto případě návaznost na „ten“ či „onen“ proud. Orientace

---

<sup>80</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 82.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 83-84.

uměleckého díla z hlediska jeho původu tak bývá dobovým rázem zastřena. Zda tedy dané dílo vznikalo pod rouškou současného diskurzu, anebo jím bylo zcela nepoznamenáno, se dozvídáme nejčastěji na základě oficiálního stanoviska autorského subjektu k dobovým literárním snahám.<sup>84</sup> Avšak „*posouzení, zdali umělec při tvoření nějakou tendenci měl čili nic, přechoasto závisí na náhledu zcela subjektivním.*“<sup>85</sup> Zařazení uměleckého díla do proudu tendenčního či tendence zbaveného se tak často stává záležitostí naší vlastní interpretace či hypotézy.

V rámci realismu tendenčního se u Hostinského setkáváme s jeho rozdělením na dva základní proudy. Jedná se o směr humanitní, zastoupený v tvorbě převážně ruských autorů<sup>86</sup>, a směr naturalistický<sup>87</sup>, reprezentovaný Émilem Zolou<sup>88</sup>.<sup>89</sup> S podrobnějším propracováním autorovy úvahy se však v odborné studii nesetkáváme.

V souvislosti s tendenčním realistickým hnutím lze hovořit také o existenci tzv. **pre-realismu** jako o jeho počáteční fázi. V podstatě se jedná o počátek před počátkem, neboli o realismus před realismem.

S nástupem nového tvůrčího směru nezřídka nastává situace, kdy jsou zde vyprodukována díla tendenční povahy, avšak k jejich oficiálnímu uznání ze strany veřejnosti prozatím nedochází. Pre-realistická tvorba samozřejmě má svoji platnou uměleckou funkci, svůj umělecký status. Ten jí ovšem prozatím není přiznán.

Dílo se tak stává čekatelem na přidělení náležející umělecké hodnoty. Nachází se tak dočasně v **estetickém meziprostoru**. O době mezi jeho vyhotovením a oceněním ze strany veřejnosti tedy hovoříme jako o jakémisi estetickém vakuu.

---

<sup>84</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 83-84.

<sup>85</sup>Tamtéž.

<sup>86</sup> Na mysli máme především tvorbu *N. V. Gogola, F. M. Dostojevského, L. N. Tolstého a A. P. Čechova*.

<sup>87</sup> Naturalismus představuje umělecký směr druhé poloviny 19. století; jednu z podob realismu. Je pro něj typická aplikace přírodních zákonitostí na lidskou společnost. Jedinec je determinován nejen geneticky, ale i sociálně. Do popředí vstupuje estetika hnusu. Viz. heslo naturalismus, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XVII. díl, Median – Navarrete*, Praha 1999, s. 1070.

<sup>88</sup> Émile Zola (1840-1902) byl francouzský spisovatel a žurnalista, průkopník naturalismu v literatuře. Po absolutoriu lycea Sv. Ludvíka v Paříži se Zola živil jako literární a divadelní kritik. Publikoval v listech *Voltaire, Figaro nebo Journal de St. Pétersbourg*. Roku 1898 vyšel jeho článek *Žaluji!* v novinách *L'Aurore*, kde se zastával obžalovaného Alfréda Dreyfuse. Zola byl za své výroky odsouzen k žaláři a finanční pokutě. Před trestem však uprchl do Anglie a vrátil se až za dva roky, kdy byla celá aféra revidována. V letech 1871-93 sestavil cyklus románů *Les Rougon-Macquart*, kde vylíčil jednotlivé osudy příslušníků rodiny a vliv dědičnosti na jejich chování. Cyklus tvoří celkem dvacet románů; z nejznámějších: *Břicho Paříže, Zabiják, Nana, Lidská bestie*. Další jeho tvorbu představuje trilogie měst *Lourdes, Rome, Paris*, kde kritizuje katolickou církev a její odpor k modernitě a pokroku. V tetralogii *Les quatre evangiles* staví proti sobě zoufalý stav současné společnosti a víru v lepší a spravedlivější budoucnost. Viz heslo Zola Émile, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí XXVII. díl, Vůz – Żyżkowski*, Praha 2002, s. 664-667.

<sup>89</sup>HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, s. 85-86.

Tím se dostáváme k zásadnímu problému realismu – ke **sporu mezi krásou a pravdou**. Co je tedy v případě realistického díla pro nás rozhodující z hlediska kompozičního? Faktem zůstává, že krása ani pravda si při uměleckém zpracování vybrané látky vzájemně nepřekázejí.<sup>90</sup> Ba naopak – spolupodílejí se na vytváření estetického objektu.<sup>91</sup>

Hostinský ve své stati konstatuje, že pravda je obsažena v kráse. Stává se tak její součástí.<sup>92</sup> To, co bylo veřejností považováno za verifikovatelné, a tím pádem za mimořádně nekrasovědné, si nyní činí nárok na začlenění do roviny estetické. Na základě dosažených závěrů a přijetí metod novodobého hnutí za obecně platné dochází k širšímu pojetí termínu krása a jeho následné reinterpetaci. Vnitřní obsah pojmu i jeho celkový význam je tedy do značné míry pozměněn. Toto dílčí přetvoření tradiční terminologie se děje v důsledku absorpce části šeredna do povědomí dobové estetiky a odstranění monopolu krásy z nauky, jež nese její jméno.

Pro vznik uměleckého díla jsou zásadní především tyto tři aspekty: zobrazovaný **předmět**, jenž se stává nositelem skrytého významu, **autor** s daným tvůrčím záměrem a **tendence**, která vybraný objekt určitým způsobem uchopuje a zpracovává.

Podle Hostinského je nejdůležitějším prvkem výčtu právě **předmět**,<sup>93</sup> jehož charakteristika je totožná s charakteristikou tendence. Ta se nachází uvnitř daného objektu; je do něj vtěsnána.<sup>94</sup> Postupné odhalování prototypu se tak stává vlastní podstatou realistického zobrazování.

O způsobu vyhotovení artefaktu tedy nerozhoduje směr jako takový, nýbrž jeho vlastní předloha. Veškeré užití uměleckých prostředků či metodologických postupů, kterými daný trend disponuje, tak závisí na výběru konkrétního předmětu.

Jak již bylo řečeno, námi zvolená entita již v sobě danou tendenci obsahuje; je v ní ukryta.<sup>95</sup> V okamžiku, kdy se jí snažíme umělecky zachytit, „*počíná tvoření realistické*.“<sup>96</sup> Během tohoto procesu z ní daná síla, jež je v předloženém modelu uchována, vystoupí a podílí se na ztvárnění své vlastní podoby.

Předměty kolem nás se vyznačují určitou povahou, která je pro ten či onen proud typická. O tom, zda se bude jednat o tvoření romantické, realistické či snad

---

<sup>90</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 77.

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 78-79.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>95</sup> Tamtéž.

<sup>96</sup> Tamtéž.

parnasistní, rozhoduje volba objektu, který se pokoušíme umělecky zaznamenat. Každá věc je proto jaksi předurčena k určitému typu artistního vyobrazení.

Dobový diskurs tedy neutváří metoda, nýbrž koncentrace naší pozornosti na jednotlivé předměty jako takové. Jinými slovy – nejde o to, „jak“ je daný objekt zpracován, ale o to, „co“ je zpracováno. Můžeme konstatovat, že zvolené „co“ předznamenává již stanovené „jak“.

Výsledkem úvah Otakara Hostinského se tak stává **redukce veškerého snažení realistického na pouhý objekt**. Objevuje se zde snaha vpravit jej do předmětu. Tato „minimalizace realismu“ má za následek skutečnost, že literární směr je o své zásluhy při zhotovování uměleckého celku do jisté míry ošizen, neboť hlavní role bývá připisována předkládanému vzoru.

Co se týče mého stanoviska, pak musím doznat, že se s výše zmíněnými argumenty plně neztotožňuji. V umění se totiž naprosto běžně setkáváme s různým vyobrazením téhož předmětu. Je zde tedy připuštěna určitá **motivická modifikace**.

Jako příklad můžeme uvést motiv *noci*. Její ztvárnění se v pojetí romantickém a realistickém značně liší. Zatímco v prvním případě se jedná o dobu naprosté temnoty, pod jejíž rouškou nabývají moci četné nadpřirozené síly, u realismu se setkáváme s protržením této všeobjímající černi. Člověk se zde naučil zřít skrze tmu – a také zvědět pomocí umělého světla. Již neplatí zákonitost: den – čas lidského bytí, noc – čas čar a kouzel. Jinými slovy – není tu patrný tak ostrý protiklad mezi nimi. Naopak. Lidská bytost jakoby „prorostla“ onou bariérou, jež od sebe tyto dvě entity striktně oddělovala. Realistická noc se tak stala jevištěm zjevivší se lůzy, lidských rejdu, neřestí a pitek.

Následující ukázka pojednává o proměně úpadku motivu *kříže* v uměleckých projevech. V každém ohledu jde o vyslovení nedůvěry v to, co symbolizuje, avšak toto zpochybnění se děje pokaždé jiným způsobem.

V případě romantismu se jedná o nejistotu ohledně posmrtného **vzkříšení**, avšak realistické hnutí zpochybňuje **pravdivost** výkladu křesťanského učení jako takového.

Z hlediska svého tendenčního prokreslení se jako zajímavé jeví i motivy *hřbitova* či *hrobu*. V textech romantické povahy je zvýrazněn jejich spirituální charakter. Ono místo, kde jsou uloženy lidské pozůstatky, tak představuje jisté pole působnosti pro uskutečnění určitého paranormálního jevu. Nachází-li se tedy v předloženém záznamu hrob, bude s největší pravděpodobností „otevřen“. Realistické hnutí naproti tomu nesoustředí svoji pozornost na to, co se nachází „uvnitř“, nýbrž

„vně“. Zajímá ho tudíž celkový vzhled předmětu či prostoru. S tím souvisí i způsob nahlížení na tato místa. Pokud tedy chceme seznat vnější tvář dané lokality, musíme ji navštívit dříve, než se slunce uchýlí k západu. Zatímco v romantickém díle je nám předkládán obraz „hřbitova v noci“, u realismu se jedná o obraz „hřbitova ve dne“. Tím pozbývá toto tiché místo na své zvláštnosti. Můžeme říci, že je danou tendencí pojímáno zcela neutrálně – jako přirozená součást jistého teritoriálního celku (vesnice či města). Hřbitov se tak stává především místem svého účelu – posledního odpočinku.

V romantickém pojetí je dané prostředí protkáno jistou mírou **anonymity**, neboť se nedozvídáme nic o zesnulých, o jejich identitě. Pokud se v textu přece jen o nich hovoří, nedozvídáme se nic konkrétnějšího, nežli jen to, že „*pod mohylami tíš mrtví spí*“<sup>97</sup>. S touto problematikou totožnosti se však u realismu nesetkáváme, jelikož se zde nad hroby tyčí desky z kamene či mramoru, na kterých je uveden určitý údaj – **informace** o zemřelém. Hřbitov se tak může stát oblíbeným poutním místem zvláště z hlediska své **popisnosti**, již jednotlivé náhrobky dohromady skýtají.

Další vhodnou ukázkou je zobrazení motivu *přírody* či *krajiny*. Pro vylíčení čistě realistické je typická strohost či přikrost. Je zde patrná přímost, nemetaforičnost popisu bez jakéhokoliv emotivního zaujetí. Vystižení má podobu výčtu, neboť nás v první řadě informuje o struktuře objektu či podílu jednotlivých prvků na utváření konkrétního celku. Nám předložený výklad tak nabývá povahy záznamu v podobě harmonogramu či statistiky. Tuto zkušenost podtrhává jistá statická zobrazená končiny i částečná dekolorizace terénu.

Jako příklad nám poslouží následující ukáзка:

*„Nu, co do přírodnin, daří se zde hlavně smrkům a českým studentům. Rostou do náramných výší! Sám jsem viděl jednoho, kterého jsem šacoval na dva metry. Také jahody zde rostou, ale ne – jak se domníváte – na ošatkách, nýbrž na štopkách. A pak černé jahody čili borůvky; jsou všude zdarma, ale když my menší se jich najíme, máme černé huby a ti větší se nám smějous. Kde je mnoho smrků pohromadě, říká se tomu „les“. Kolikrát už jsem četl nadšené, poetické popisy „lesu“! Ale mně se les nelíbí. Žádný pořádek není v tom, žádný rozum. Kdyby byl alespoň rozdělen na čtvrtě jako Praha. Nebo aby byly stromy číslovány, vpravo čísla sudá, vlevo lichá, aby člověk přece věděl kde a co. Teprv teď se dostává do toho trochu kultury. Kde byl pěkně vzrostlý, a tedy kultury schopný strom, uděláno z něho pro obecnstvo hezké kulaté sedátko –*

---

<sup>97</sup> MÁCHA, K. H.: „Večer na Bezdězu“, in: K. Dvořák – K. Janský – R. Skřeček (edd.), *Karel Hynek Mácha. Próza*, Praha 1961.

„pařez“ se tomu tady říká. Až budou všechny stromy takhle vzdělány, bude zde náramně krásně.“<sup>98</sup>

V textu, jenž má ryze romantický ráz, sledujeme pravý opak:

„Večer byl jasný a čistý, jak jen na horách bývá, měsíc se blížil k ouplňku a záře jeho stříbřila osněžená čela zmodralých hor, jež z temné noci strměly co zsinalé hlavy mrtvých králů, korunované stříbrnými vínky.“<sup>99</sup>

O tom, jak bude určitá věc umělecky zachycena, tedy rozhoduje povaha příslušného trendu, neboť on sám se do jejího celkového vzezření otiskne. Pro danou tendenci tedy neexistuje typický předmět, ale typická **podoba** vybraného **předmětu**.

Další téma, kterému se Hostinský ve své stati věnuje, představuje **výstavba uměleckého díla**. Jeho základem je vnitřní logika zobrazované skutečnosti.<sup>100</sup> Ta je však do značné míry narušována nedokonalostmi výjevu – ať již ze strany autora záměrnými či nahodilými.<sup>101</sup> Hlavním charakteristickým prvkem těchto drobných rušivých elementů je jejich poutavost. Jejich úkolem je vzbuzovat ve vnímání práh dráždivosti, který nutí pozorovatele ke korekci a vlastní eliminaci těchto neprecizností.<sup>102</sup> Ze strany vnímatele se tak setkáváme s jistým nutkáním zasahovat do tohoto již ukončeného procesu. Zkrátka – je zde patrná **potřeba kreativity**. Během jejího uplatnění dochází k protnutí konkrétního autora a konkrétního recipienta, kteří v danou chvíli spolupůsobí při utváření konkrétního uměleckého výjevu. Tím mu propůjčují v určitý moment jedinečný a zcela neopakovatelný ráz.<sup>103</sup>

Nepřesností uměleckého ztvárnění tedy nelze vnímat negativně – jako něco, co by se správně mělo nacházet mimo něj. Naopak. Je třeba umět ocenit tuto nedokonalost, která se jeví jako plnohodnotná součást díla. Neboť nedokonalost zde působí jako onen prvek, jenž propůjčuje originalitu uměleckému originálu.

Jiným elementem, který se podílí na vnitřním uspořádání díla, je **detail**. Ačkoliv vykreslení objektu do nejmenších podrobností představuje nezbytný prvek realistické tvorby, je nutné zabránit urputnému shromažďování maličkostí a jejich přílišnému

---

<sup>98</sup> NERUDA, J.: „Na horách“, in: J. Neruda, *Menší cesty*, Praha 1961, s. 460.

<sup>99</sup> MÁCHA, K. H.: „Pout' krkonošská“, in: K. Dvořák – K. Janský – R. Skřeček (edd.), *Karel Hynek Mácha. Próza*, Praha 1961, s. 110.

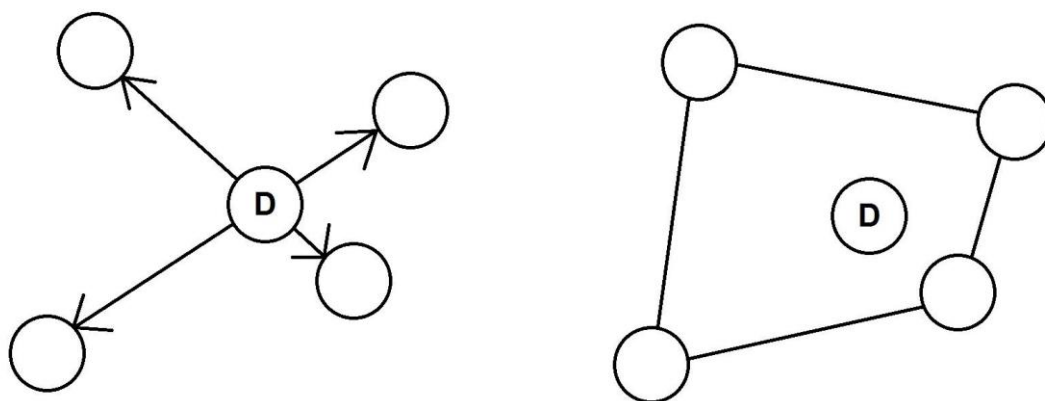
<sup>100</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 93.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 91-92.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 92.

soustředění ve vymezeném prostoru.<sup>104</sup> V takovém případě bychom se totiž ocitli na půdě výtvarného akademismu a konečný výjev by na nás sám působil jako dokonalý detail. Pokud ovšem v umění připustíme i existenci prvků ne dopodrobna vykreslených, umožníme tím jisté vyniknutí detailu – ten totiž potřebuje prostor ke své prezentaci. Jestliže jednotlivé detaily nakupíme vedle sebe, ztratí tak pole své působnosti. Jedná se o plochu, která se nachází mezi dílčími detaily (obr. 1).



Obr. 1 Pole působnosti detailu

Zahlcení výtvarného prostoru maličkostmi má za následek situaci, kdy „skáčeme“ z jednoho detailu na druhý a naše pozornost se poznenáhlu roztríšťuje.<sup>105</sup> Nastává pak psychická únava a postupné vyčerpání z přílišné koncentrace na předkládaný objekt. Podle Hostinského je nezbytná **regulace kvantity detailu**. V opačném případě totiž hrozí, že vnímatel nedocílí základní myšlenky uměleckého díla a dojde tak k jejímu postupnému vytráčení.<sup>106</sup>

Jak se detail uplatňuje v dílech realistických a akademických<sup>107</sup> malířů, můžeme demonstrovat na následujících třech ukázkách z oblasti výtvarného umění: postavě zasazené do určitého prostředí, aktu a portrétu.

Jako příklad nám v prvním případě poslouží obraz Édouarda Maneta<sup>108</sup> *Un bar en Folies Bergère* (obr. 2) a Sira Lawrence Alma-Tademy<sup>109</sup> *Among the ruins* (obr. 3).

<sup>104</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 92.

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 92-93.

<sup>107</sup> Akademismus představuje umělecký směr druhé poloviny 19. století, jehož stoupenci usilují o striktní dodržování pravidel. Nejznámějšími reprezentanty tohoto trendu jsou Alexandre Cabanel, W.-A. Bouguereau, Hans Makart, William Powell Frith, Sir Lawrence Alma-Tadema a John Frederick Lewis. Viz heslo akademismus, *Universum. Všeobecná encyklopedie, I. díl/A-F*, Praha 2002, s. 35.





Obr. 2 Édouard Manet: Un bar en Folies Bergère, 1881-1882<sup>110</sup>

Povšimněme si, že v Manetově díle jsou objekty umístěné do popředí více a pečlivěji propracovány. Toto tvrzení se týká především postavy dívky a barového pultu. S podrobnějším líčením se setkáváme u růží ve sklenici s vodou, skleněné misky s ovocem či lahví s alkoholem – rovněž jako u náhrdelníku a květiny připevněné k oděvu. Detailní deskripce obličeje umožňuje vyniknutí výrazu osoby. Naproti tomu je prostor za dívkou značně redukován. Přispívají k tomu nejasné, neostré kontury, jež

<sup>108</sup> Édouard Manet (1832-1883) byl francouzský malíř; představitel realistického a impresionistického proudu. Po úspěšném absolvování gymnázia, kde navštěvoval kurzy kreslení, se vydal na cestu po střední a západní Evropě, aby zde mohl studovat díla slavných umělců. Mezi jeho realistická díla lze zařadit obrazy *Pijan absintu*, *Španěl hrající na harfu* nebo *Snídaně v trávě*. Většina jeho děl byla však oficiální kritikou odmítnuta, a tak Manet r. 1865 uspořádal vlastní výstavu v Salonu odmítnutých. Později byla některá jeho díla přijata, jako *Hamlet*, *Ve sklenici* či některé podobizny. Viz heslo Manet Eduard, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XVI. díl, Lih – Media*, Praha 1999, s. 761.

<sup>109</sup> Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) byl anglický malíř nizozemského původu. Svá studia na Královské akademii výtvarných umění v Antverpách ukončil roku 1859 a poté začal pracovat v ateliéru belgického výtvarníka Hendrika Leyse. Své cesty po západní Evropě zakončil v Londýně, kde se trvale usadil. Později přijal anglické občanství a roku 1899 byl povýšen do šlechtického stavu. Alma-Tadema se ve svém díle zaměřil především na studium historické látky. Pozornost věnoval námětům starověkým a raně středověkým. Nejčastěji čerpal své náměty ze starého Egypta a z dob antiky. Jeho tvorba se vyznačuje detailním zpracováním prvků nejen hlavních, ale i vedlejších. Je autorem děl *Vychování synů královny Klotildy*, *Desátá z ran egyptských*, *Egyptská hra*, *Mumie*, *Catulla u Lesbie*, *Vchod do římského divadla* aj. Viz heslo Alma-Tadema Lourens, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, I. díl, A – Alpy*, Praha 1996, s. 934.

<sup>110</sup> Obraz je přístupný na internetové stránce [http://www.petergh.f2s.com/manet\\_foliesbergere.htm](http://www.petergh.f2s.com/manet_foliesbergere.htm).

doprovázejí odraz v zrcadle. V důsledku tohoto počínání tak nabýváme dojmu, jakoby postava a prostor před ní vstupovaly do čela výjevu.



Obr. 3 Sir Lawrence Alma-Tadema: Among the ruins, 1902-1904<sup>111</sup>

S podobnou kompoziční výstavbou se však v Alma-Tademově tvorbě nesetkáme. Lze konstatovat, že všechny složky jeho mozaiky jsou prokresleny do nejmenších nepatrností. Patřičný kontrast zazřích a průčelních prvků není ovšem tolik výrazný, jako tomu bylo v případě Manetově. Ačkoliv bychom snad mohli očekávat, že v případě zátiší se nesetkáme s jeho příliš vytříbenou průpravou, u tohoto malíře nizozemského původu je tomu právě naopak. Svědčí o tom přítomný detail moře či mořských vln. Přestože tato vodní plocha tvoří součást pozadí obrazu, je vykreslena poměrně podrobně.

Zajímavým se jeví detail, díky němuž lze rozeznat sepětí jednotlivých pramenů vlasů. Stejně na nás působí celistvé vyobrazení ženské postavy, nacházející se mezi ruinami, zejména pak důkladné prokreslení jejího oděvu či detail šperku.

Celková kompozice Alma-Tademova díla se však jeví jako nelogická. Iracionalitu jeho obrazu umocňuje zejména nepravděpodobnost zachycené situace. Dochází zde totiž k sestavování skutečnosti z prvků, které bychom v dané kombinaci

<sup>111</sup> Obraz pochází z virtuální galerie Artchive, je přístupný z internetové stránky [http://www.artchive.com/web\\_gallery/S/Sir-Lawrence-Alma-Tadema/Among-the-Ruins.html](http://www.artchive.com/web_gallery/S/Sir-Lawrence-Alma-Tadema/Among-the-Ruins.html).

v reálném životě jen těžko hledali. Výsledkem tohoto procesu je stav, kdy na nás obraz působí jako koláž.

Pokud vzezření Alma-Tademovy malby porovnáme s Manetovou, je na první pohled patrné, že z Manetova díla vyzařuje určitý pocit – a to díky výrazu, který umělec propůjčil dívce umístěné za barem. Grimasa zobrazené figury nám tak signalizuje, že obraz je nositelem jisté nálady. U Alma-Tademy tento emoční náboj chybí, není zde pocit – vše je strojené. Počinání postavy, trhající květiny, se nám jeví jako prázdné gesto, jež nemá význam.

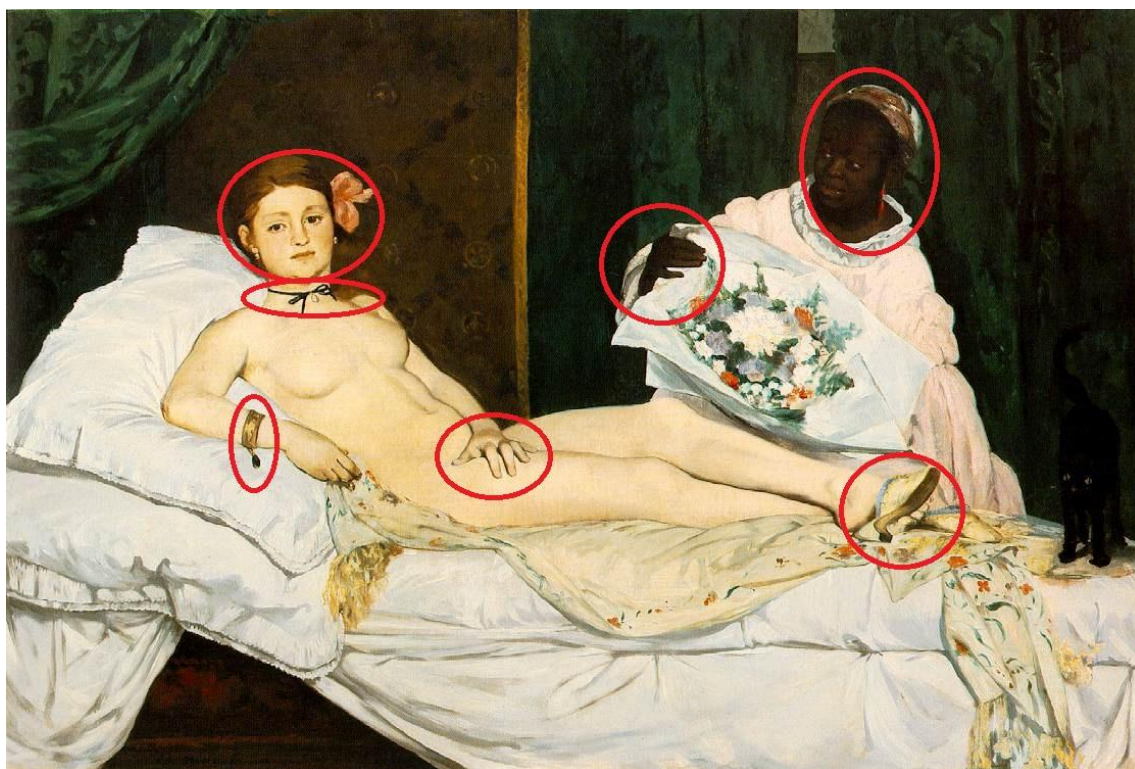
Další ukázkou, věnovanou malířství, je akt. Výsledek porovnání exhibicí – Alma-Tademova *Tepidaria* (obr. 4) a Manetovy *Olympie* (obr. 5) – je obdobné jako u předchozích exemplářů. Detailní proskripce *Tepidaria* se projevuje ve všech jeho dílčích složkách – ženském těle, peru, kožešině, okrasné dřevině s květináčem i mramoru a jeho témbu.



Obr. 4 Sir Lawrence Alma-Tadema: The Tepidarium, 1881<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Obraz pochází z virtuální galerie National Museums Liverpool, je přístupný z internetové stránky <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ladylever/collections/thetepidarium.asp>.

Manet soustředí svoji pozornost na existenci drobných prvků – doplňků, jež mají šanci na sebe v dvojrozměrném prostoru upozornit. Možnost vyniknout, zviditelnit se, jim skýtá nahota lidského těla – jeho obnaženost. Poutavě působí i důkladné propracování obličejů postav. Velmi zdařilé je zpodobnění lidských rukou či prstový detail.



Obr. 5 Édouard Manet: Olympia, 1863<sup>113</sup>

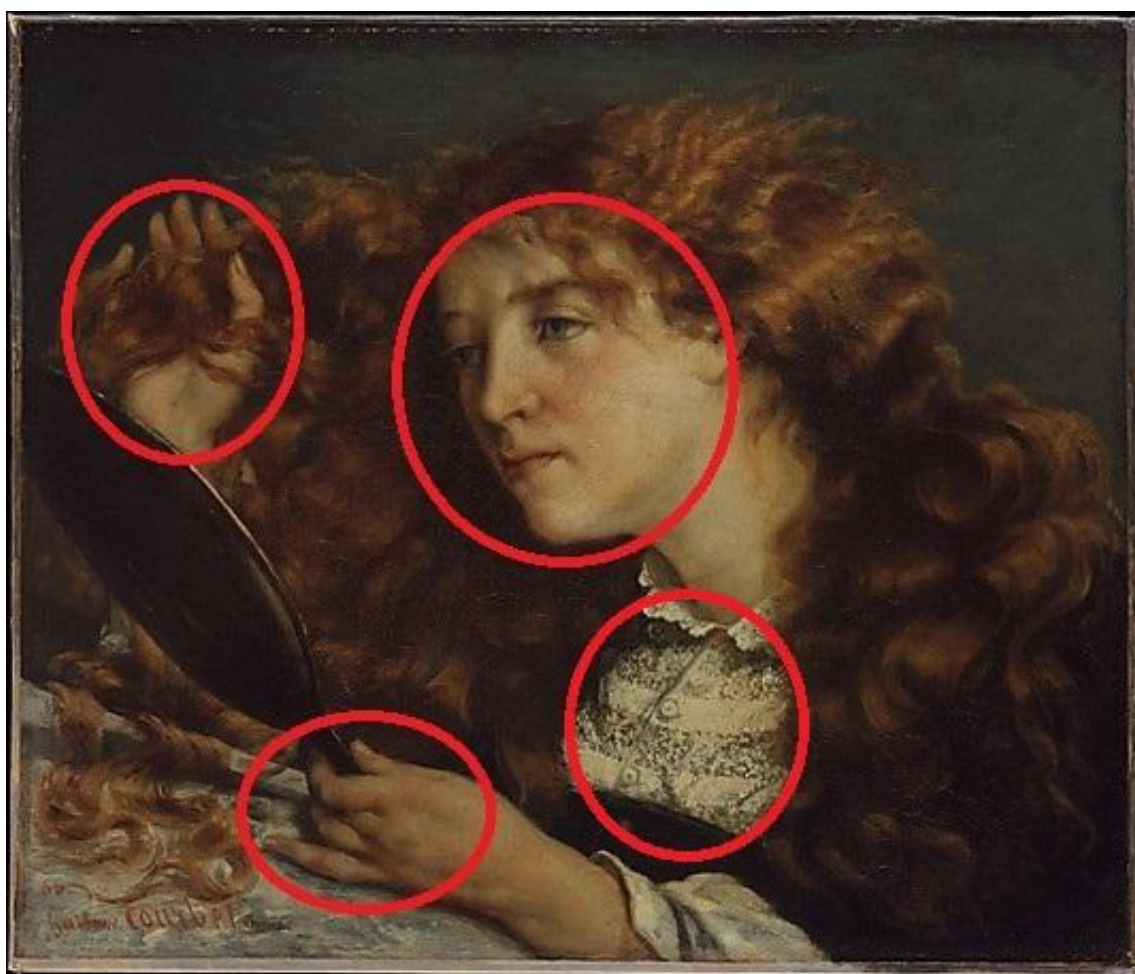
Poslední popisná pasáž, týkající se výtvarného umění, bude patřit portrétům Gustava Courbeta<sup>114</sup> a Williama-Adolpha Bouguereau<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> Obraz je přístupný na internetové stránce <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/olympia.jpg>.

<sup>114</sup> Gustave Courbet (1819-1877) byl francouzský realistický malíř. Jeho učiteli byli umělci August Hesse, Charles de Stauben a David d'Angers. V Paříži navštěvoval Louvre, kde studoval díla italských, holandských a španělských malířů. Za zpracovávanou látku si nejčastěji volil všednodennost či život a bídu nejnižších vrstev společnosti. Je rovněž tvůrcem krajinomalebných výjevů a portrétů. Po pádu pařížské Komuny, jejímž členem se stal v roce 1871, uprchl do Švýcarska, aby se tak vyhnul trestu odnětí svobody. Mezi jeho nejslavnější díla patří *Odpoledne v Ornans*, *Pohřeb v Ornans*, *Atelier*, *Údolí lvice*, *Štěrkaři* aj. Viz heslo Courbet Gustave, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, V. díl, C – Čechůvky*, Praha 1997, s. 682.

<sup>115</sup> William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), francouzský malíř. Autor děl s převážně náboženskými a historickými motivy. V druhé polovině čtyřicátých let 19. století navštěvoval pařížskou École des beaux arts, kde se stal žákem Françoise Picota. Roku 1850 získal od Královské akademie stipendium na studium umění. Bouguereau bývá řazen k představitelům akademického směru. Dílo: *Pohřeb sv. Cecílie v katakombách*, *Bičování Krista*, *První zármutek*, *Venuše s Amorem*, *Zrození Venuše*, *Homér a jeho průvodce*, *Mládí Bakchovo*, *Koupající se dívka* aj. Viz heslo Bouguereau William-Adolphe, *Ottův slovník*

Za dominantní prvek Courbetova obrazu *Jo, la belle Irlandaise* (obr. 6) lze bezpochyby označit linii ženských vlasů. Zajímavostí zůstává, že, co se týče postavy, je tento element propracován nejméně, neboť vlasová segmentace není natolik zřetelná a výrazná, aby mohla konkurovat zbytkovému ztvárnění dané lidské existence. Ačkoliv se jedná o přednost něžného pohlaví a symbol ženské krásy, v protikladu k detailnímu zobrazení tváře, rukou a dámských šatů tvoří masu, jež má svým rozsahem obklopovat tělo člověka – jeho kůži a oděv.



Obr. 6 Gustave Courbet: *Jo, la belle Irlandaise*, 1865-1866<sup>116</sup>

Právě ve srovnání s Coubertovou *Jo* je celkové propracování Bouguereauvy *La prière* (obr. 7) dokonalejší a živější. Do jeho uměleckého profilu se více promítá konstrukce lidské lebky. Můžeme tak vysledovat její tvar i výstupy v oblasti obličeje.

---

naučný. *Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, IV. díl, Bianchi-Giovini – Bžunda*, Praha 1997, s. 480.

<sup>116</sup> Obraz pochází z virtuální galerie The Metropolitan museum of Art, je přístupný na internetové stránce <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000434>.

Perfektnější prezentaci výrazu umožňuje i miniaturní deskripce rysů. S její pomocí vyniknou ve tváři nejrůznější záhyby v podobě očních váček, okrajů rtů nebo ústních koutků.



Obr. 7 William-Adolphe Bouguereau, La prière, 1865<sup>117</sup>

Tato demonstrace obsažnosti detailu v dílech čtyř výše uvedených autorů se nám jeví pro naše účely jako naprosto dostačující, neboť podrobnější studium a hlubší analýza dané problematiky zasahuje již mimo rámec našeho zaměření a tvoří samostatnou kapitolu dějin výtvarného umění.

---

<sup>117</sup> Obraz je přístupný z internetové stránky <http://pinterest.com/pin/37788084343602393/>.

## Závěr

Pokud se ohlédneme zpět, pak s jistotou můžeme konstatovat, že **realismus**, jakožto složka literárního kánonu druhé poloviny devatenáctého století, se jeví jako **prvek silně proměnlivý**. Podkladem pro tuto skutečnost jsou rozdílné přístupy k námi sledované literární tendenci. Danou variabilitu pak lze nejlépe demonstrovat na pojetí či uchopení směru vybranými protagonisty.

V případě Karla Havlíčka Borovského představuje realistický proud jeho životní filosofii. Souvisí tak s temperamentem jeho osobnosti, která je nadána reálným uvažováním. Realismus zde tedy není založen na tendenčnosti, ale na **osobní zkušenosti**.

U Jana Nerudy pak jde o přístup k trendu z hlediska jeho **tvarové momentálnosti**. Na mysli máme jakousi jednorázovost, vyspělost směru, jehož základním znakem je **non-variabilita**.

Otakar Hostinský naproti tomu poukazuje na **rozdílnost realismu**, jeho košatost či rozvětvenost, kdy jakýmsi obecným základem jsou zásady závazné pro všechny realistické linie. Jejich mnohotvářnost zcela závisí na četnosti či upřednostňování toho či onoho prvku při utváření realistické skládačky. Tyto složky mohou mít různorodou podobu – mohou jimi být například detail, tematika, účel autora, místo a čas vzniku nebo technika propracování. Je nutné podotknout, že Hostinský vnímá **realismus** především **jako proces**. Co však toto tvrzení předpokládá? Fakt, že popisovaný jev má jistý začátek – start, jemuž předcházelo vytvoření určitého zázemí. Zpětně tak umíme vysledovat podmínky, které vedly k nástupu realistické tendence. Hostinský tedy jako jediný připouští její evoluci, **fázový vývoj**, který ji neustále modeluje, přetváří a posunuje kupředu. Charakteristickým rysem tohoto procesu je jeho otevřenost (a zároveň tedy i neskončenost).

Brilantnost Hostinského prezentace realistického prvku širokému obecnstvu spočívá ve zhodnocení všech okolnostních jevů a faktorů, jež do formovacího procesu mohly nějakým výrazným způsobem zasáhnout. Ať již v době, kdy si stanovený diskurs počínal jako novorozeně, nebo v dobách časově vzdálenějších. Dalším významným počinem ze strany autora je skutečnost, že **nepřipouští izolovanost realistického směru**. Naopak – zdůrazňuje jeho propojení s dalšími prvky (např. s idealismem), na něž během následujícího výkladu odkazuje. Hostinský se ve své práci odvolává na

historicky podobný proces – **udává příklad**. Důležitý je však poznatek, že ačkoliv se v předešlé době jednalo o zcela jiné entity, **princip** zůstává stejný.

U Nerudy se naproti tomu setkáváme s výřezem realismu jako samostatného prvku – tzn. nevíme nic o jeho kořenech. Zatímco pro Hostinského je charakteristickým rysem realismu **modelace**, pro Nerudu je to **statičnost**. Patrná je rovněž absence tendenčního kontextu. Co v takovém případě následuje? Chaos, otřes – a ty plodí vzdor. V pojetí Otakara Hostinského se, jak již bylo řečeno výše, setkáváme s pojetím zcela odlišným. A to proto, že zde dochází ke konfrontaci s idealismem. Výsledkem procesu je tak **doplnění uměleckého spektra**. Můžeme tedy říci, že Hostinský pojímá realismus jako další prvek artistní škály – je tedy schopen vnímat jeho originálnost, **jinakost**. Neruda přitom chápe daný proud jako určitý posun čili **progres**. Další skutečnost, které si je Otakar Hostinský plně vědom, je **prozatímní neukončenost** tendence. Proto ji nelze prozatím jakkoliv deskribovat či klasifikovat.

Jedním z námětů poslední kapitoly, věnované převážně výtvarnému umění, je tvrzení, že aplikaci vybraných metod a prostředků určuje sám předkládaný objekt. V takovém případě tedy danou tendenci předznamenává předmět. Vyloučenost tohoto tvrzení zaručuje fakt, že předmět není schopen vnímat svoji podstatu. Pro nás je zásadní stanovisko, že **tendence neinterpretuje sama sebe** – ale je interpretována. Nedokáže tedy dle vlastního uvážení modifikovat kánon prvků pro ni typických.

Tím se dostáváme k **motivické modifikaci**. Povšimněme si, že s totožnými motivy se setkáváme jak u idealismu, tak u výjevů realistických. Rozdílnost mezi nimi je dána jejich vykreslením – konečnou podobou. V případě realismu smíme hovořit o vylíčení „bez romantického lesku“. Motivы se tak stávají všedními – ztrácí na své „vznešenosti“.

S transformací dobové diskurzivity dochází k metamorfóze estetického cítění. S odkazem na realismus se jedná o **integraci prvku pravdy** do ohraničené krasovědy.<sup>118</sup> Na první pohled se nám může zdát, že s vtěsnáním nových klišé do původního pojmu dochází k jistému estetickému vykojení. Je však třeba vymanit se z těchto brázd a odmítnout stereotyp v oblasti umění.

---

<sup>118</sup> HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 77.



Právě rozšíření pojmu předpokládá rozsáhlejší umělecký záběr, již spolu tvoří příslušnou paralelu. V důsledku rozrůstání motivického spektra<sup>119</sup> nastává rozšiřování literární základny. Výsledkem je pak nejen horizontalizace literatury, ale i její vertikalizace. Ta je zaručena vyšší produkcí knižního zboží – jeho **zmasováním**.

Zřetel, který s sebou realistická tendence přináší, náleží koncentraci na nový estetizující prvek – je jím **detail**. Co se týče tvůrců programu realismu – Jana Nerudy a Otakara Hostinského – je nutno poznamenat, že jejich přístup k dané záležitosti je značně odlišný. Neruda pojímá detail z hlediska jeho **kvality**. Je pro něj důležitá podoba prvku, na niž vnímatel reaguje. Hostinský naproti tomu klade důraz na **kvantitu** (neboť s kvalitou jako takovou se již počítá). Zajímá ho, jak detail pracuje s dílem jako celkem a jak utváří vjem skrze lidské oko. Na základě jeho početnosti je poté recipient schopen orientovat se v artefaktu, zmapovat ho a docílit konečné myšlenky – to vše na úkor psychické zátěže.

V průběhu 19. století obecně zaznamenáváme snahy o jistou **intelektualizaci umění**. Je zde patrné úsilí předložit čtenáři kvalitní, literárně-estetický vzor a vytvořit tak příslušná měřítka pro umění – určit standard, kterého by se mohlo přidržet. Literatura se tedy má stát nositelkou pointy.

Postoj Karla Havlíčka k Tylově novele lze charakterizovat stejným způsobem. Jeho přístup k *Poslednímu Čechovi*<sup>120</sup> byl však zredukován na pouhé odmítnutí romantické frašky, rozšířené o národní kontext. Můžeme říci, že věda si vybrala jednodušší cestu – sváděla k ní nepochybně viditelná návaznost v Havlíčkově literární činnosti: nejprve bylo odmítnuto romanticko-obrozenecké dílo a poté následovala tvorba v duchu realismu. A právě Borovského vplutí do realistických vod mělo potvrdit předchozí závěr. Je ovšem důležité mít na paměti, že podrobení díla kritice a jeho následné označení za prvek nedostatečně konvenční ještě neznamena odmítnutí dobového diskurzu jako takového. Pokud by opravdu šlo o jeho zamítnutí, muselo by následovat i zamítnutí částí mistrně vykreslených. Je tedy potřeba pojímat Havlíčkovu kritiku především jako kritiku a ne jako určité vyhranění se. Havlíčkova kritika je vystavěna především na **estetické korektuře**, nikoliv na trendové preferenci. Označovat tedy Borovského jako průkopníka je značně problematické. Situaci ještě více

---

<sup>119</sup> NERUDA, J.: „Moderní člověk a umění“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 59.

<sup>120</sup> TYL, J. K.: „Poslední Čech“, in: M. Otruba – J. Otrubová (edd.), *Josef Kajetán Tyl. Novely a arabesky II*, Praha 1961, s. 169-392.

komplikuje fakt, že Havlíček byl analytik – jeho průřez denní realitou je střízlivý a věcný.

Shrňme si nyní, co bylo podstatou Borovského kritiky. Na prvním místě je třeba uvést **absenci logické struktury** Tylova textu. Kritikovy poznámky tak měly směřovat nikoliv k jeho zrušení, ale k jeho další modelaci. Havlíček se rovněž snažil vypořádat s postavou „posledního Čecha“, neboť pro něj znamenal nenaplněné gesto – symbol, který nic nesymbolizuje. Pokud však shledáme prázdnotu hlavního prvku, jež tvoří jádro celého příběhu, pak to v našich očích snižuje postavení nejen novely samotné, ale i jejího autora. Konečné stanovisko tedy zní: *Poslední Čech* je z hlediska literárně-kritického celkem spíše nepovedeným nežli zdařilým.

Z hlediska **tematického** se do děl Karla Havlíčka Borovského promítá problematika národní identity spolu se střety se státním aparátem, které se staly námětem jeho publikační a beletristické činnosti. Jan Neruda se naproti tomu orientoval na **sociální strukturu** společnosti, již pojímal jako živý organismus, na který je třeba působit. Ve svých dílech staví do protikladu dva póly: iluzorní a pravdivý. Dokládá, jak se vytvořivší idea promítá do reálna a tvaruje naše denní žití. Snaží se odstranit jejich patřičné nesouznění, jehož výsledkem je mutace či exploze. Neruda ve svých knihách odkazuje na relativnost světa. Zároveň nutí čtenáře skrze psaný text o ní uvažovat.

## Seznam použité literatury

### Prameny

#### Knižní:

HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha, Československý spisovatel, 1976, s. 74-102.

KOREJČÍK, J. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo I*, Praha, Československý spisovatel, 1986.

NERUDA, J.: „Moderní člověk a umění“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha, Československý spisovatel, 1976, s. 53-62.

NERUDA, J.: „Nyní“, in: J. Thon (ed.), *Literatura I*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 51-57.

NERUDA, J.: „Škodlivé směry“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka české literární kritiky*, Praha, Československý spisovatel, 1974, s. 101-109.

STICH, A. (ed.): *Karel Havlíček Borovský. Dílo II*, Praha, Československý spisovatel, 1986.

#### Obrazové:

ALMA-TADEMA, L.: Among the ruins, 1902-1904

Obraz pochází z virtuální galerie Artchive, je přístupný z internetové stránky

[http://www.artchive.com/web\\_gallery/S/Sir-Lawrence-Alma-Tadema/Among-the-Ruins.html](http://www.artchive.com/web_gallery/S/Sir-Lawrence-Alma-Tadema/Among-the-Ruins.html).

ALMA-TADEMA, L.: The Tepidarium, 1881

Obraz pochází z virtuální galerie National Museums Liverpool, je přístupný z internetové stránky

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ladylever/collections/thetepidarium.asp>.

BOUGUEREAU, W-A.: La prière, 1865.

Obraz je přístupný z internetové stránky <http://pinterest.com/pin/37788084343602393/>.

COUBERT, G.: Jo, la belle Irlandaise, 1865-1866

Obraz pochází z virtuální galerie The Metropolitan museum of Art, je přístupný na internetové stránce <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000434>.

MANET, É.: Olympia, 1863

Obraz je přístupný na internetové stránce

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/olympia.jpg>.

MANET, É.: Un bar en Folies Bergère, 1881-82

Obraz je přístupný na internetové stránce

[http://www.petergh.f2s.com/manet\\_foliesbergere.htm](http://www.petergh.f2s.com/manet_foliesbergere.htm).

## **Použitá literatura**

### **Lexikony, slovníky:**

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, I. díl, A – Alpy*, Praha, Argo/Paseka, 1996.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí III. díl, B – Bianchi*, Praha, Jan Otto, 1890.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, IV. díl, Bianchi-Giovini – Bžunda*, Praha, Paseka/Argo, 1997.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, V. díl, C – Čechůvky*, Praha, Argo/Paseka, 1997.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XIV. díl, Kartel-Kraj*, Praha, Jan Otto, 1899.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XVI. díl, Lih – Media*, Praha, Paseka/Argo, 1999.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XVII. díl, Median – Navarrete*, Praha, Paseka/Argo, 1999.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXIII. díl, Schlossar-Starowolski*, Praha, Jan Otto, 1905.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXV. díl, T – Tzschimer*, Praha, Jan Otto, 1906.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXVII. díl, Vůz – Żyżkowski*, Praha, Paseka/Argo, 2002.

*Universum. Všeobecná encyklopedie, 1. díl/A-F*, Praha, ODEON, 2002.

*Universum. Všeobecná encyklopedie, 2. díl/G-L*, Praha, ODEON, 2002.

*Universum. Všeobecná encyklopedie, 3. díl/M-R*, Praha, ODEON, 2002.

FORST, V. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2, H-L; Dodatky k LČL I, A-G. Svazek I, H-J*, Praha, ACADEMIA, 1993.

MERHAUT, L. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4, S-Ž; Dodatky k LČL 1-3, A-Ř. Svazek I, S-T*, Praha, ACADEMIA, 2008.

OPELÍK, J. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3, M-O*, Praha, ACADEMIA, 2000.

### **Sborníky a monografie:**

ČERNÝ, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus*, Praha, Academia, 2009.

ČERNÝ, V.: *Vývoj a zločiny panslavismu*, Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995.

FIKAR, L. (ed.): *Jan Neruda. Básně*, Praha, Československý spisovatel, 1956.

HAMAN, A.: *Česká literatura 19. století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2002.

HAMAN, A.: *Neruda prozaik*, Praha, ODEON, 1968.

HAMAN, A.: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, Praha, ARSCI, 2007.

HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a romantismy*, Praha, Karolinum, 2005.

HROCH, M.: *V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století v komparativní perspektivě*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996.

HROCH, M. a kol.: *Obecné dějiny II. Dějiny novověku*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

KOSATÍK, P.: *České snění*, Praha, Torst, 2010.

MÁCHA, K. H.: „Marinka“, in: K. Dvořák – K. Janský – R. Skřeček, *Karel Hynek Mácha. Próza*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 137-154.

MÁCHA, K. H.: „Pouť krkonošská“, in: K. Dvořák – K. Janský – R. Skřeček, *Karel Hynek Mácha. Próza*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 107-115.

MÁCHA, K. H.: „Večer na Bezdězu“, in: K. Dvořák – K. Janský – R. Skřeček, *Karel Hynek Mácha. Próza*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 133-136.

MUKAŘOVSKÝ, J.: „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: K. Chvatík (ed.), *Jan Mukařovský. Studie z estetiky*, Praha, ODEON, 1971, s. 116-147.

- NERUDA, J.: *Arabesky*, Praha, Československý spisovatel, 1952.
- NERUDA, J.: „Na horách“, in: J. Neruda, *Menší cesty*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 459-466.
- NERUDA, J.: „Na hřbitovech“, in: J. Neruda, *Menší cesty*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 80-87.
- NERUDA, J.: *Povídky malostranské*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- NERUDA, J.: *Pražské obrázky*, Praha, Československý spisovatel, 1954.
- NERUDA, J.: *Trhani*, Praha, Československý spisovatel, 1956.
- NOVÁK, A. – NOVÁK, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Brno, Atlantis, 1995.
- PEKAŘ, J.: *Dějiny československé*, Praha, Akropolis, 1991.
- POSPÍŠIL, I. – ZELENKA, M. (edd.): *Karel Krejčí. Sociologie literatury*, Brno, Masarykova univerzita, 2001.
- TUREČEK, D.: „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“, in: M. Mikulová – I. Taranenková (edd.), *Reálna podoba realizmu*, Bratislava, Ústav slovenskej literatúry, 2011, s. 68-84.
- TYL, J. K.: „Poslední Čech“, in: M. Otruba – J. Otrubová (edd.), *Josef Kajetán Tyl. Novely a arabesky II*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 169-392.
- TYL, J. K.: „Svatba na Sioně“, in: E. Macek (ed.), *Josef Kajetán Tyl. Historické povídky I*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 177-258.
- VODIČKA, F.: „Koncepte modernosti v Nerudově literární kritice. K dialektice dějin literární kritiky“, in: Č. Pelikán (ed.), *Felix Vodička. Struktura vývoje*, Praha, DAUPHIN, 1998, s. 347-415.
- VODIČKA, F.: „Poznání skutečnosti v povídkách malostranských. K otázce Nerudova realismu“, in: Č. Pelikán (ed.), *Felix Vodička. Struktura vývoje*, Praha, DAUPHIN, 1998, s. 260-280.
- VOREL, P.: *Velké dějiny zemí Koruny české, svazek VII., 1526-1618*, Praha-Litomyšl, Paseka, 2005.