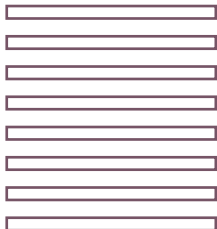


Aleš Haman



**Tři stálice
moderní české prózy:
Neruda, Čapek, Kundera**

**Tři stálice moderní české prózy:
Neruda, Čapek, Kundera**

prof. PhDr. Aleš Haman, CSc.

K vydání připravil Radim Kopáč
Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Redakce Lenka Ščerbaničová
Obálka Kateřina Řezáčová
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

© Univerzita Karlova v Praze, 2014
Text © Aleš Haman, 2014
Editor © Radim Kopáč, 2014

ISBN 978-80-246-2631-4
ISBN 978-80-246-2653-6 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2014

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvodem	/ 7
I	
Jan Neruda	/ 19
Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze	/ 21
Jan Neruda hájí svou čest	/ 26
Nerudovy politické fejetony v první polovině let sedmdesátých	/ 30
Nerudovy <i>Arabesky</i> ve vývoji české prózy šedesátých let	/ 37
Nerudovy fejetony z druhé poloviny sedmdesátých a ze začátku osmdesátých let	/ 63
Nerudovy fejetony z let osmdesátých	/ 71
Poměny vyprávěcí funkce v umělecké próze Jana Nerudy	/ 79
Člověk a kosmos v <i>Písních kosmických</i>	/ 87
Jan Neruda, básník moderního češství	/ 94
Neruda a evropanství	/ 99
Neruda, pražské hospůdky a pivo	/ 109
Fikce autenticity a autentizace fikce	/ 114
<i>Různí lidé</i> : klenoty české drobné prózy devatenáctého století	/ 119
Filipika proti dekonstrukci	/ 124
Dvojitá cesta k modernosti: Neruda a Baudelaire	/ 130
O tom Nerudově antisemitismu	/ 159
II	
Karel Čapek	/ 163
Hledač lidské skutečnosti	/ 165
Člověk proti Absolutnu	/ 172
K otázce čtenářské přístupnosti Čapkova díla	/ 188
K souřadnicím Čapkova díla	/ 196
Čapkův spor o literární kritiku v první polovině třicátých let	/ 213
Moderní civilizace, umělý člověk a <i>Adam Stvořitel</i> bratří Čapků	/ 222
Čapkové a expresionismus	/ 230
Čapkovo pojetí estetiky a jeho názory na moderní umění v letech 1908–1915	/ 239
Poslední společné dílo bratří Čapků: <i>Adam Stvořitel</i> a jeho rukopis	/ 250

III

Milan Kundera	/ 261
Romanopisci v půli cesty na strom	/ 263
Hledání vlastního života	/ 272
Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery	/ 280
Milníky české domácí recepce díla Milana Kundery	/ 290
Kunderovo odhalování opony umění a života	/ 306
K pirátskému překladu Kunderova románu	/ 314
Autor a čtenář v pohledu spisovatele a filozofa	/ 317
Po letech doma	/ 325
Kundera a dějiny románu	/ 331
Bibliografie textů v této knize	/ 335
O autorovi	/ 339
Jmenný rejstřík	/ 341

Úvodem

Česká próza netrpí právě nouzí o moderní spisovatele. Jen někteří však patří k oněm vyvoleným, jimž bylo dáno významně posunout její umělecké možnosti a stát se jedním z milníků na její cestě k modernosti. Vybraná trojice autorů nesporně představuje tvůrce, kteří přispěli podstatnou měrou k uvedení moderního stylu do světa literární fikce u nás. Je však vůbec možné spojovat tak časově vzdálené osobnosti pod společného jmenovatele? Existuje možnost takového společného jmenovatele najít? Vedle sebe se tu ocitají autoři tak časově vzdálení, jako jsou Jan Neruda (1834–1891), spisovatel druhé poloviny předminulého století, kterého literární historikové spojují s nástupem realismu v českém písemnictví, Karel Čapek (1890–1938), autor první poloviny století dvacátého, historicky související s nástupem takzvané první moderny, a konečně Milan Kundera (1929), prozaik, který získal významnou pozici v české literatuře po roce 1989, kdy úspěšně dovršil vztah své umělecké tvorby k domácímu i k světovému kontextu, od něhož jej nepřízeň doby a příkrov dogmatické ideologie izolovaly; spisovatel, jenž někdy bývá spojován s projevy postmoderny a o jehož tvůrčí úspěchy z poslední doby soupeří s českou literaturou i velké evropské, jmenovitě francouzské písemnictví.

Všem třem autorům je společné, že pěstovali všechny základní literární druhy: poezii (ta měla vůdčí postavení v tvorbě Nerudově), drama (markantní byly výsledky dramatické tvorby u Čapka) i prózu (tento druh získal vedle esejistiky vůdčí pozici v díle Kunderově). Nicméně se všichni tři významně zapsali do dějin české beletrie, doslova krásného písemnictví svými prózami, přestože nebyly vždy kritikou ani literární historií náležitě oceněny. A přece každý z nich vnesl do české (a můžeme říci i světové) prózy svůj osobitý vklad, jímž přispěl k oživení jejich uměleckých postupů, které ji pozdvihly nad lokální, domácí kolorit a umožnily ji zařadit do „velkého“ (jak říká Kundera) kontextu evropské i světové prózy.

Sporná se zdá být po této stránce próza Nerudova, jejíž kvality podcenil i takový kritik, jako byl F. X. Šalda. V jednom ze svých pojednání se například ne právě sympaticky vyslovil o Nerudově prozaickém stylu, který se mu zdál příliš málo tvárně sjednocený, mozaikovitý. Ve srovnání s periodou Palackého či romantickou periodou Máchovou působila Nerudova próza na Šaldu „dojmem hromádky šterku“.¹ K jeho próze zaujal zdrženlivý postoj třeba i významný literární historik Arne Novák, který mu ve svých pracích vytýkal nedostatek kompozice, epické objektivity: „Od *Arabesek* až k *Malostranským povídkám* odehrává se zápas mezi epikem a fejetonistou, v němž fejetonista namnoze vítězí.“² Pro kritiku Nerudovy prózy však nemusíme chodit až tak daleko: v jedné ze studií současného literárního vědce se ozvala i slova, která spatřují v díle našeho klasika naivní realismus zaostávající za světovým kontextem: „*Povídky malostranské* [...] představují něco, co těžko snese srovnání s dobově konsekventní tvorbou evropskou i americkou...“³

Pokud jde o Čapka, ani zde nechybějí kritické názory na jeho tvorbu zejména z pozic levicové kritiky, která mu vyčítala smířlivý, „buržoazní“ postoj k dobovým sociálním konfliktům; nechyběly ovšem ani odmítavé hlasy z tábora pravice, zejména katolické, která Čapkovi vyčítala jeho „přízemní“ pragmatismus a relativismus, hledající možnost dorozumění mezi protikladnými tábory a smírné řešení životních rozporů. Odpor k Čapkovu dílu byl motivován po nástupu komunistů především ideologicky, netýkal se tolik estetické stránky jeho díla, nezabýval se ani poetikou jeho práce. Z čapkovské literatury této doby se vymykaly práce zahraniční, například studie amerického badatele Williama Edwarda Harkinse. Teprve pozdější práce z druhé poloviny padesátých a z šedesátých let (jako Ivana Klímy nebo Alexandra Matušky) se začaly Čapkovou tvorbu zabývat detailněji, ale předsudky ideové povahy zde přetrvávaly dlouho, až do sklonku století (kdy vyšly například čapkovské studie z kolokvia v Postupimi).

Přízně dobové kritiky i literární historie se nedočkal ani Milan Kundera, který vstupoval do literatury v době vrcholícího triumfu stalinistické ideologie v první polovině padesátých let a jenž se brzy stal myšlenkově podezřelým pro své otevřené sympatie k umělecké avantgardě.

1 František Xaver Šalda: „Neruda poněkud nekonvenční“, in F. X. Šalda: *Duše a dílo*, Praha, Melantrich 1937, s. 122.

2 Arne Novák: *Jan Neruda*, Praha, F. Topič 1910, s. 27.

3 Vladimír Papoušek, Petr A. Bílek: *Cosmogonia*, Praha, Filip Tomáš – Akropolis 2011, s. 43.

Přestože jeho raná tvorba byla zřetelně poznamenána dobovou duchovní situací zasaženou dogmatickým zjednodušováním životní problematiky, Kundera dokázal překonat hradby předsudků a prosadit vlastní přístup k moderní umělecké tvorbě z druhé poloviny dvacátého století. Přes rostoucí ohlas jeho románů a esejí se česká kritika nedokázala takřka dodnes vyrovnat s leckdy provokativní povahou jeho prozaického díla, počínaje povídkami o „směšných láskách“ a románovým *Žertem* a konče prózami z exilu psanými ve francouzštině.

Studie věnované próze těchto tří literárních osobností si kladou za cíl ukázat, co zakládá jejich významnou pozici nejen v české, nýbrž i ve světové próze, co z jejich díla může představovat důležité mezníky na cestě naší prózy k modernímu písemnictví.

Pokud jde o Nerudu, byly již dříve naznačeny vlastnosti, které posouvají jeho realistické prózy do polohy nabízející možnost, aby se přiblížily i dnešnímu čtenáři. V jedné povídce ze souboru *Různí lidé* (Nerudou s despektem označené za „pouhé cestovní črty“) nalézáme například povídku „Andílek“. Je to krátký, takřka reportážní záběr věkově nesourodé dvojice, obstarožního manžela a energické, temperamentní ženy, s níž se vypravěč setkává na výletním člunu plujícím po zálivu v Jaderském moři. V detailní scéně vyplyne na povrch skutečnost, která z obou postav, typických pro humorné komediální zápletky, činí protagonisty tragického konfliktu: jsou to nejen dvě rozdílné povahy, nýbrž rozvíjí se mezi nimi i drama vnitřního života ženy připoutané vděčností k nemilovanému muži a toužící skrytě po dítěti. V momentu, kdy žena projeví touhu skoncovat s nesnesitelným životem, manžel se k ní obrací s láskyplným oslovením „andílku“. Povídka končí komentářem vypravěče: „Prapodivný měl v tom okamžiku výraz, jako blázen. Snad byli oba blázni.“⁴ Do popisu běžné komické situace proniká moment existenciálního konfliktu lidských osudů, který dodává obrazu rysy absurdity.

Povídka „Andílek“ se tak stala předobrazem umělcova vidění světa, jaké se objevilo v jedné z jeho vrcholných povídek, v závěrečné próze *Povídek malostranských* nazvané „Figurky“. V ní jde o svět zaznamenaný v podobě deníku protagonistou povídky, mladým a naivním kandidátem práv Krumlovským. Postavy, které v této povídce vystupují, nesou zřetelné rysy podivínství, jež jim i celé povídce dodávají rysy absurdity. Tento účinek oslabuje ironizující poznámka protagonisty fiktivně

4 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 3, Praha, Československý spisovatel 1952, s. 269.

adresovaná autorovi: „Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou povídkou malostranskou!“⁵ Uvádí do kontrastu absurditu fikčního světa povídky s „aktuálním“ světem původce, autorského subjektu Nerudova; odhaluje pomyslnost tohoto světa uměle vytvořeného jako prostředek ztvárnění iluzivního postoje nezkušeného a romanticky založeného mladého muže. Vytváří dojem závěrečné převahy životní praxe nad literární fikcí (i skutečnosti nad iluzemi). Tu se prosazuje stanovisko, které Nerudovu tvorbu vsazuje do dobového rámce stylového kontextu – realismu.

Závany absurdity přibližující klasikovy prózy současnosti lze ovšem u Nerudy zachytit i jinde, třeba v jeho cestovních črtách. V reportážních záznamech z cesty po severočeském pohraničí se například vyskytne humorný detail z turistické restaurace, v němž náhle vyplyne na povrch absurdní podhoubí života. Vypravěč zachycuje příchod šesti dam, „z nichž pět je až zoufale starých. Šestá je as dvacetiletá, malá nahore a dole stejně a hezky široká – jako kadečka na vodu. Dámy si sedly ostychavě jen na lavici pod zrcadlo, kadečka zůstala stát.“⁶ Vyprávění pokračuje líčením náhlého porušení klidu v restauraci příchodem nových hostů, různého původu i povah, které se projevují v jejich řeči i v zájmu o občerstvení. Pozornost se soustřeďuje na nápadnost, hlučnost a agresivitu těchto projevů. Náhle, jakoby mimovolně a bez souvislostí, vyvstane v zorném poli vypravěče detail, který před okamžikem zaujal jeho pozornost – „kadečka“. V barvitém popisu hlučné společnosti se objeví prvek, jenž se vymyká situačnímu rámci: „Hřmot vůkolní, zdá se, že dráždí madam s nahýma loktama jako kanára, vřeští fortissimo. Pražská slečinka hraje prsty po stole jako po klavíru a dívá se přes rameno, obdivuje-li se jí někdo. A kadečka si poskakuje.“⁷ Vpád tohoto motivu do rušné scény působí jako cosi nepatřičného, absurdního; přesouvá čtenáře z aktuální situace do jedinečného světa individuality, která žije ve vlastních představách. Těmito na první pohled nenápadnými detaily přesahoval Neruda stylový rámec své doby a připravoval půdu moderní próze čechovovského typu.

S náhlými přeskoky do „jiného“ světa se setkáváme také u Čapka, zejména v povídkách psaných v době první světové války. Výbuch

5 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 4, Praha, Československý spisovatel 1950, s. 322.

6 Jan Neruda: „Hodinka v krkonošské restauraci“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 9, Praha, SNKLU 1961, s. 449.

7 Jan Neruda: „Hodinka v krkonošské restauraci“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 9, Praha, SNKLU 1961, s. 450.

světového konfliktu zaskočil mladého spisovatele absurditou své ničivé nelidskosti. Nebylo patrně náhodou, že toto období zanechalo své stopy nejen v názorech, nýbrž i v celkovém stylu jeho tvorby, v němž se prosadily příznačné otisky uměleckého směru, který se rodil v prvních dekádách dvacátého století, expresionismu. Rysy tohoto směru, jímž – zejména ve výtvarném umění – vstupoval do českého uměleckého prostředí moderní svět avantgardy, se objevily již v roce 1908 na druhé výstavě skupiny Osma. Čapek tehdy zaujal k expresionismu rezervované, spíše negativní stanovisko. Stanovisko bratří Čapků se však změnilo v roce 1910 v komentáři k výstavě Nezávislých, kdy si uvědomili, že impresionismus, jež považovali ještě krátce předtím za malířství katexochén, postrádá již perspektivu dalšího vývoje a počali brát na milost i jiné umělecké směry, kubismus a expresionismus.

Důležité bylo působení kubismu, který se v českém umění počal prozrazovat rovněž na počátku první dekády minulého století. Kubismus s sebou přinášel důraz na nové stránky vidění světa, odpoutávající umělce od závislosti na napodobování prosté smyslové zkušenosti a vnášející do umělcova vztahu k světu rysy intelektualismu (Karel Čapek v recenzi výstavy SVU Mánes z roku 1914 zdůraznil, že moderní umění „mluví přímo a neodolatelně k myslícímu oku“).⁸ Rysy reflektujícího postoje k světu, blízkého kubismu i expresionismu, nalezly odezvu v tvorbě obou bratří Čapků – intelektuálnější Karel sice měl blízko k umělcům takzvané první avantgardy, mezi nimiž vůdčí postavení zaujímali právě kubisté, ale jeho výrazné sklony k filozofické reflexi ho přibližovaly spíše k expresionismu. Ostatně někteří teoretikové hovořili o sblížení obou směrů v takzvaném kuboexpresionismu. Po stránce poetické se projevil vliv modernismu v Čapkových prózách uvolněním kompoziční výstavby próz, v nichž lze mimo jiné sledovat i prvky montáže zasahující do grafické roviny díla (například typy písma ve *Válce s Mloky*).

Vliv expresionismu se zřetelně projevil zejména v dvou knihách Karla Čapka z doby první světové války: *Boží muka* a *Trapné povídky*. První náznaky postoje, který byl pro prozaika Čapka příznačný, se však objevily již v raném souboru *Zářivé hlubiny*, jehož název určila stejnojmenná povídka z roku 1912 přinášející lyrický ohlas zániku lodi Titanic: „můj život nikdy se neodvrátí od tohoto podivného obrazu: zářivé zjevení lodi vysoko na moři, radost mezi dálkami a přes moře závatný let; to vše se

8 Karel Čapek: *O umění a kultuře I*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 372.

řítí do sebe najednou strženo ve zmatku, vše zhasíná a mizí ve strašné tmě, v té černé studni beze dna a beze stěn, v níž jsem.“⁹ Byla to hrůza z nenadálé katastrofy, která číhá v pozadí světa a hrozí člověku strašnou záhubou. Táž hrůza, jaká spočívá v základu všech Čapkových utopií (a dystopií) – i tam, kde bychom ji nečekali (například román *První parta* při vši snaze o sociální obraz prostého dělného života nese kvality symbolické, stává se symbolem síly lidské solidarity tváří tvář přírodním katastrofě).

V průběhu tvůrčího a myšlenkového zrání se Čapkův vztah k životu a k světu prohluboval a nabýval konkrétnějších obrysů, vykrystalizoval v něm postoj, jenž se posléze stal určujícím principem jeho tvorby. V něm se propojily základní rysy jeho tvůrčí osobnosti: byl to relativistický odpor k zjednodušujícímu a ideologizujícímu přístupu k člověku a jeho světu, v němž se jako nebezpečný ukazoval vznik metafyzicky nebo ideologicky absolutizovaných principů a idejí, které zbavovaly život jeho dramatického napětí, jeho dialektiky – zdroje tvůrčí povahy života. S tím se měnil i jeho poměr k metafyzickým otázkám: absolutno se mu počalo jevit jako slepá tvůrčí energie (tak tomu bylo třeba v jeho *Továrně na Absolutno*), která se ve své nevyčerpatelné potenci může stát silou destrukce a zhouby ohrožující člověka, jenž ji usiluje využít ve svůj prospěch.

Odtud, z těchto obav lze odvodit i Čapkovu nechuť k romantickému megalomanství, k svévolnému, voluntaristickému překračování možností a mezí určujících rámců lidské existence. Vyskytly se ovšem případy, kdy čapkovská střízlivost a relativismus byly kritizovány z pozice levicové ideologie jako projevy buržoazního šosáctví a z hlediska klerikální pravice pak jako bezvěrecká lhostejnost vůči církevním dogmatům. V roce 1931 psal kritik František Götz o pozici čapkovské generace v soudobé československé kultuře. Charakterizoval ji jako „duchovní centrum“, které má „bezpečné citění nutnosti rovnováhy“ a zaujímá „centrální postavení [...] v českém duchovním životě“.¹⁰ Postihl tak hlavní směr Čapkových snah: Nalézt rovnováhu mezi krajnostmi, uhájit nezávislé postavení kultury vůči filozofickým, politickým i uměleckým tendencím usilujícím tak či onak o úzké omezení nebo naopak o bezbřehé rozšíření umělcovy

9 Karel a Josef Čapkové: *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie*, Praha, Československý spisovatel 1957, s. 164.

10 František Götz: „Tak zvaná generace čapkovská“, *Přítomnost*, ročník 8, 1931, č. 46, s. 728.

tvůrčí svobody. Proto jeho tvorba románová, povídková i fejetonistická nalézá stále čtenáře, kteří hledají v umělecké beletrii i v dnešní rozhárané době duchovní oporu. Tak se Čapkova próza stala jednou ze stálic na obzoru české literatury, již otevřela cestu k světovosti.

Mezi české prozaiky, kteří dosáhli širokého ohlasu na přelomu dvacátého a jednadvacátého století a zaujali významné postavení ve světové próze, se řadí Milan Kundera. Patří vůbec tento autor, kterého si přisvojuje na základě jeho exilové tvorby z posledních dekád i současná francouzská literatura, do trojice stálic „české“ beletrie? Jakkoli by s prezentovanými názory možná někteří francouzští kritici polemizovali, přece jen nelze dost dobře popřít, že Kunderova tvorba, i když její značná část není čtenářům dostupná v češtině, přece jen nese stále rysy, které umožňují vidět v ní i přes odlišnost literárního jazyka i románových světů psaných v exilu stále autora, jenž nezapře české základy své tvorby. Porovnejme například jeho románovou prvotinu *Žert* z poloviny šedesátých let minulého století se zatím poslední jeho románovou prací *Nevědomost (L'ignorance)* z roku 2000.

Nejde o to, že v *Nevědomosti* se čtenář setkává znovu s motivy z českého, pražského prostředí; to samo by ještě nemuselo znamenat nic, pokud by šlo o změnu povahy jeho díla. Nicméně nelze pominout, že do autorova románového světa vstupují postavy, které v sobě nesou stopy prostředí, z něhož autor vyšel, byť již postrádají (nebo se domnívají, že postrádají) onu citovou vazbu nostalgie, která je poutala k rodné zemi. Proto lze mít za to, že v češtině by odpovídal francouzskému titulu spíše výraz *Nostalgie*, nebo autorem samým navržený *Stesk*.

S typem nostalgika jsme se mohli setkat již v *Žertu*; nostalgie se tu ale netýkala touhy po návratu do rodné země (k ní tvoří v románu *Nevědomost* metaforickou paralelu mytický příběh Odysseova návratu do rodné Ithaky, odkud lze vyčíst smutek z nenávratnosti života). V *Žertu* je takovým nostalgikem postava primáše Jaroslava, jenž zažívá pocit nemožnosti návratu do ztraceného světa při ožívování tradičních folklorních zvyků. Ztracený svět je ovšem v Kunderově podání zbaven sentimentální aury – až na výjimky, jako jsou emoce ženské protagonistky románu *Nevědomost* v krátké chvíli pohnutí při pohledu na pražské panorama. Prožitky obou hlavních postav, emigrantů, kteří se setkávají při náhodném pobytu v Praze (čtyřicátnice Ireny, ovdovělé Pařížanky, a jejího vrstevníka a někdejšího nahodilého partnera Josefa, rovněž ovdovělého podnikatele z Dánska), jsou spíše věcné než nostalgické. Kdesi za prožitou

a odmítnutou nostalgií však u Kundery tušíme cosi hlubšího: obranu proti stesku hrozícímu zaplavit nitro člověka, jenž ví o nenávratnosti prožitku, o míjení života spějícího nezadržitelně ke konci, o zapomínání, které stahuje oponu za tužbami, nadějemi, záměry a iluzemi jedinice. Tu se v jeho díle ozve stará existenciální nota, která nutí čtenáře, aby v sobě hledal odvahu pohlédnout do tváře pravdě, jež se mu otvírá ve zklamání, v prohlédnutí iluzí, které měl o sobě a o svém životě.

Dalo by se říci, že právě v tom odhalování opony iluzí, jaké si člověk vytváří o sobě i o druhých, je Kunderova umělecká síla a jeden ze zdrojů jeho modernosti, který ho sblížuje přes bariéru let s klasikem Nerudou. Počínaje povídkou „Já truchlivý bůh“, která otvírá první sešit *Směšných lásek*, můžeme sledovat, jak se v jeho próze prosazuje až mrazivá pronikavost pohledu, v němž se odhaluje lidská směšnost, trapnost, slabost a někdy i obyčejná tupost; ty dodávají jeho prózám rysy intelektuální distance od „světa obstarávání“, které ho přibližují současným autorům a dodávají jeho prózám rysy postmoderní skepse. Je možné, že v románech psaných ve francouzštině spisovatelova krutá analýza lidské malosti nebyla tak výrazná, ale ve výstupech entomologa Čechořípského a některých dalších postav v románu *Pomalost (La lenteur)*, jakož i ve scénkách vpádu sestřenice s dětmi do bytu Chantal a Jeana-Marka v románu *Totožnost (L'identité)* se rysy odporu k životní banalitě jasně projeví. Nejde však o to, zaměřovat se v jeho díle na scény, kde se člověk obnažuje ve své trapnosti.

Sloveso „obnažovat“ je pro Kunderovy prózy příznačné i v jiném směru, neboť autor má v oblibě scény svlékání, tedy obnažování krásných i ošklivých ženských těl, jako například svlékání Heleny v *Žertu*. Jako by tělesná nahota zbavovala člověka předsudků a zábran, které ho poutají ke konvencím a pravidlům budujícím zdi (ale i mosty) ve vztazích mezi jedinici. Tělesno a erotično má vůbec v Kunderově tvorbě důležité místo (v tomto smyslu má Kundera blíže k Nerudovi z povídky „U tří lilii“ než k Čapkovi, u něhož erotično nese přílišné rysy literární inspirace; viz například scény s princeznou Wille v *Krakatitu*). Spisovatel, jak bylo již řečeno dříve a jinde, vytváří svůj fikční svět pod zorným úhlem filozofické, fenomenologické reflexe, v níž se postavy stávají komplexem motivů, jež nesou estetický význam a zároveň působí jako abstraktní modely lidského chování, v jehož rámci se konkretizuje dialektika těla a duše.

U Kundery je lidské tělo oduševněné, a pokud dochází k poruše dialektiky těla a duše, má to závažné důsledky pro charakter postav.

Příznačné je to zejména pro ženské postavy jeho próz: na jedné straně vytváří postavy žijící pouze zájmem o svou tělesnou existenci (Terezina matka v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Irenina matka v románu *Nevědomost*, Laura, sestra Bernardovy partnerky Agnes, v románu *Nesmrtelnost* aj.). Erotično má ovšem v autorově tvorbě rozdílnou funkci podle toho, v jaké situaci vstupuje do světa díla. V letech před emigrací, kdy Kundera psal pod tlakem autoritativního režimu, představovalo erotično pozitivní protějšek vůči prudérnímu pokryteckému světu politické ideologie; v době, kdy politika pozbyla na aktuálnosti jako opoziční funkce vůči erotice, vznikla v Kunderově vizi života nová dialektická opozice, a to erotiky a imagologie, kde na místo politiky nastoupila vláda médií obnažujících lidské soukromí sofistikovaněji než politika.

Položme si otázku, zda je možné nalézt u našich tří „stálic“ něco, co by vytvářelo mezi nimi souvislost na cestě české literatury k moderní próze. Jistou příbuznost bychom mohli nalézt třeba právě v prvcích absurdity prolínajících do fikčního světa jejich próz. Podobnost mezi zakončením Nerudovy povídky „Andílek“ a Čapkovou prózou „Šlápěj“, otvírající pohled na absurdní (na filozoficky reflexivní úrovni metafyzickou) záhadu osamocené stopy ve sněhu, podobně jako například snové pasáže z Kunderovy prózy *Totožnost* naznačují, že u všech tří autorů se dají nalézt místa, kde do sféry všedního světa každodenního pořádku proniká absurdita, mimořádnost, nesmyslnost, jež narušuje jeho navyklý a očekávaný průběh.

Dalo by se namítnout, že to je cosi, bez čeho se moderní umění (ani moderní život) neobejde, co tedy nemůže sloužit jako příznačný a společný rys dokládající modernost našich autorů. Důležité však je, že v těchto prvcích se objevují rysy prolamující kanonizovaný stylový rámec dobové prózy – ať už jde o realismus, secesi nebo „sorelu“ (socialistický realismus, prosazovaný u nás v druhé polovině minulého století) či o stereotypizovanou konzumní produkci zkomercializovaného současného umění. Příbuznost našich tří autorů je v tom, že ve své době vnímali nebezpečí konvencionalizace, jaké se pro tvůrce utvářelo (a utváří) v dobové umělecké praxi, a snažili se hledat cesty, jak je překonat.

Modernost našich tří stálic však nemusíme hledat jen tam, kde pokračovaly běžný úzus literatury, nýbrž v tom, co pro uměleckou prózu objevily a co ji obohatilo po stránce významové i výrazové. Takovou oblastí je každodennost, všednost. I ve vztahu k této tematické rovině, která ovšem neoddelitelně souvisí s rovinou jejich výrazu, literárního

řečového projevu (to potvrzuje sklon všech tří autorů k hovorové řeči, byť dobově modifikované), můžeme v jejich tvorbě sledovat výrazné posuny. Průkopnickou roli tu lze přičíst Nerudovi, který razil heslo zdůrazňující poznávací funkci literatury: „Je třeba, abychom se lidi znát naučili, život jejich, a tedy také jejich potřeby, radosti i žaly prozkoumali, potřebujeme tedy například věrné povídky ze života, obrazy lidí ve všech poměrech, sbírky pravdivých příkladů, zkušenosti nevymyšlené a skutečné. Jakmile však někdo život tak líčiti počne, jakým skutečně jest, povstane náhlý pokřik, že kreslí obrazy nemravné...“¹¹ S tím měl autor těchto slov své zkušenosti, neboť mu bylo vyčítáno, že se zaměřuje příliš na negativní jevy a ponechává stranou ideální vzory.

Již na počátku své umělecké dráhy provokoval vrstevníky obrazy, které vynášely na povrch opomíjené a zapomínané rysy života, svět prostitutek, zastaváren, zádušních úřadů zabývajících se posledními věcmi člověka, dělníků na stavbě železnice apod. Ostatně i v humorné autorecenzi *Povídek malostranských* si vytýkal, že se zabývá „obyčejnými“ lidmi, o které by se nemělo „velké“ umění zajímat. Nešlo však jen o sociální stránku věci, Neruda vnesl do české prózy vidění všednosti, jaké dosud nebylo známo. Ukázal ji v celé malosti a omezenosti jejích životních obzorů, jak to před ním nikdo nedokázal. Vzpomeňme jen na obraz domácnosti pana Ebra z povídky „Týden v tichém domě“ nebo na obrazy nájemníků z povídky „Figurky“ a vytane nám na mysl distance od životních sfér, v nichž se pohybují jejich postavy, které jen lehce překrývá humorný tón podání. Již tady, v tematické rovině každodennosti, nalézáme rysy, jaké spisovatele sblížují s velkými postavami světové prózy.

Složitější je situace u druhého člena naší trojice, u Karla Čapka. Také on se stal terčem kritik, které mu však nevyčítaly negativismus, nýbrž naopak sympatický a idylizující pohled na svět „malých lidí“. Tak jako Nerudovo umění bývá bagatelizováno jako „žánrové figurkářství“, rovněž o Čapkovi se někdy s despektem mluví jako o autorovi maloměstské mentality, jako o spisovateli malých domáckých obzorů, pro něhož nebyly předmětem obdivu heroický vzmach sociálních bojů ani patos převratných historických událostí. Již tu byla řeč o Čapkově odporu k megalomanskému přečeňování možností a schopností člověka. Z relativistické střízlivosti rostla jeho nechuť s velkým slovům, za nimiž chybí reálná humánní praxe (s tím souvisela mimochodem i nechuť k vnějškovým

11 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 11, Praha, SNKLHU 1957, s. 90.

a umělecky nepoctivým provokacím a extrémům, jak dokumentuje i jeho poslední, nedokončená próza *Život a dílo skladatele Foltýna*).

Jeho názory, které se rozcházel s koncepcemi levicové revoluční avantgardy (to je zřejmé, srovnáme-li například styl próz Čapkových a Vančurových), mu vynesly punc maloburžoazního intelektuála. Ve dvacátém století, po zkušenostech s dvěma světovými válkami a s ideologickou „masáží“ totalitní propagandou, nedůvěra k velkým slovům, frázím a siláckým výrazům vzrostla a Čapkova rezervovanost vůči ideologickým frázím a heslům mu získávala sympatie čtenářů. Křečovitosť postmoderní relativizace na přelomu dvacátého a jednadvacátého století jako by Čapkovým obrazům obyčejných lidí a jejich všedních životů dodala novou přitažlivost.

Pouhý návrat k Čapkovi však dnes již není možný; doba nastupující globalizace svět příliš změnila a nenabízí umělcům možnost úniku do malých rozměrů blízké a známé všednosti. Všednost jako obrana proti mimořádnosti pozbyla dnes estetické účinnosti. Odpor moderny vůči všednosti jako světu jednotvárnosti a opakovatelnosti zapustil kořeny příliš hluboko; umělec, spisovatel již nemůže dnes vidět ve všednosti to, co v ní ještě nalézal Čapek – útulný protějšek vůči horečnému shonu moderního světa. Ukazuje se pouze jako groteskní karikatura života, jakou čtenářům předvádí ve svých povídkách a románech Milan Kundera. Pro něho, poučeného existencialismem, splývá všednost a obyčejnost s anonymní hromadností, která živoří uzavřena v prostoru vymezeném ideologickými a politickými stereotypy a konvencemi jako v neprodyšném skafandru.

Ukázkou takové existence, byť navenek zastírané formální činorodostí, je například ubohý grafoman Záturecký z povídky „Nikdo se nebude smát“, jehož tupá vytrvalost nakonec triumfuje. Představuje ji také Helena z románu *Žert* a svým způsobem ji ztvárňuje i postava Ireniny matky z románu *Nevědomost*. Role života v omezených obzorech je v Kunderových románových světech obsazována muži i ženami; nelze opomenout ovšem fakt, že v autorových prózách se vyskytují také pozitivní protějšky; pokud jde o postavy žen, lze uvést například Lucii v *Žertu*, Terezu v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Agnes v *Nesmrtelnosti* nebo Irenu v *Nevědomost*.

Je ovšem ještě jeden rys, který odlišuje naše tři autory od běžné produkce a zachraňuje je před zapomenutím – humor. Pro mnohé, byť někdy i čtenářsky oblíbené spisovatele světové i naší beletrie je příznačné, že

sebe a svou práci berou smrtelně vážně; patří k těm, kterým Kundera přisoudil (inspirován Rabelaisem) jméno agelasté. Kundera hovoří o agelastech jako o lidech, kteří nemají smysl pro humor; oproti nim a v návaznosti na židovské přísloví „Lidé myslí, bůh se směje“ chce vidět v románu ozvěnu božského smíchu. Nemá smysl zkoumat, zda tato teorie platí obecně; humor se neváže na žádný druh či žánr. Nicméně lze se domnívat, že humor je nejen „koření“ života, nýbrž i podstatný rys umění vůbec. V každém významném uměleckém díle se prolíná tragické s komickým.

Tak tomu je i v prózách našich tří prozaiků. V Nerudových *Povídkách malostranských* má humor většinou povahu dobrosrdečnou, úsměvnou (vzpomeňme na povídku „Pan Ryšánek a pan Schlegl“; nedejme se však zmást, i Nerudův humor občas mimoděčně nabude groteskních, absurdních rysů). U Čapka v jeho zralých povídkách pod humorem zase prosvítá občas úzkost či obava z hrozby lidské katastrofy, jako například v závěrečné idylické scéně *Továrny na Absolutno*, příslovečně chápané jako únik fejetonního románu do „jitřnicové“ idyly. U Kundery mají snahy o smírné zakončení většinou malou šanci na uplatnění. Jeho humor nevyústí nikdy v dobrácký úsměv jako u Nerudy nebo v inteligentní vtip jako u Čapka. Autor *Žertu, Nesnesitelné lehkosti bytí* (a koneckonců i *Stesku*) ví, že lidský život nemůže mít v podmínkách všeobecného úpadku hodnot (včetně náboženské víry) při své časové omezenosti dobrý konec. Nicméně je tu východisko, jaké poskytuje umění – smích. V něm je jediná hodnota, která člověku nakonec zbývá. To je také jedna z možností, která trvale osvětluje tvorbu našich tří stálic.

I

Jan Neruda

Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze

Je vždy zajímavé a pro literární historii poučné, shledá-li se, že se v díle určitého autora opakuje a dotváří týž motiv. U Jana Nerudy, jak ukázala už studie Jana Mukařovského, to není zjev neobvyklý. Příznačné je u něho to, že motiv lehce narýsovaný v některé práci publicistického charakteru se často objevuje později v jiném, specificky beletristickém žánru. Proto není bez zajímavostí sledovat tento postup u povídky, která nadto svým výrazným charakterem vzbuzovala pozornost literární historie i kritiky moderní, od Arna Nováka až po F. X. Šaldu, u povídky „U tří lilíí“. Tato povídka je totiž založena na motivu, který, jak svědčí poznámky Karla Poláka,¹ se v díle Nerudově vyskytl celkem třikrát.

Poprvé ho nalézáme ve fejetonu v *Hlasu* (6. června 1862), který je posledním z cyklu *Ze starých hospůdek*. Neruda v tomto cyklu objevil pro své čtenáře prostředí zapadlých starosvětských hospod a periferních tančiren, prostředí proletářsky ubohé a často obhroublé, ale svou odlehlostí zajímavé a přitažlivé. A v tomto obrazu takřka polosvětního života se vyskytl v prvotní podobě známý motiv děvčete, které ani vychládající tělo právě zemřelé matky doma nedokázalo vytrhnout z víru zábavy, kam se dívka od mrtvé vrací.

Motiv sám je zarámován do obsáhlého kontextu. Neruda, který měl velmi citlivý smysl pro skladbu díla, komponoval i své fejetony především tak, aby své čtenáře překvapil nějakým nečekaným obratem, nenadálou pointou, aby vystupňoval účinek díla v působivém závěru. I v této reportážní črtě, v níž uvádí čtenáře do prostředí předměstské tančírny, postupuje podobně. Po vylíčení několika scén a lidských typů charakterizujících místní ovzduší, končí črta kusým dialogem, takřka fotograficky přesným ve své stručné věcnosti. Již tu, ačkoli jde o suchou reportážní zkratku, lze za strohými fakty tušit silnou psychologickou dramatičnost:

1 Karel Polák: „Obrana Nerudovy prózy“, in K. Polák: *O umění Jana Nerudy*, Praha, V. Petr 1942.

„Nu, jak se má tvá matka?“ táže se sedící.

„Umřela.“

„Teď“

„Teď!“ a tlačí se skrz diváky.“

Motiv tu, ve shodě s celkovým reportážním charakterem črty, nemá ještě vlastní epickou formu. Postavy jsou tu zcela anonymní, blíže neurčené, psychologicky necharakterizované. Pozornost je soustředěna na samu pointu dialogu. Motiv je tu jen závěrečným skladebným prvkem, jenž uzavírá a vrcholí řadu paralelně seřazených úryvkovitých postřehů. Pointou dialogu, dokladem drastického umrtvení citového, posloužil jako působivý závěr, podtrhující charakter prostředí, z něhož byla črta vytěžena.

Skruté možnosti uměleckého zpracování, obsažené v motivu, však Neruda ze zřetele nepustil. Vrátil se k němu o dva roky později v jedné ze svých arabesek.² Zase je to volně spojený cyklus rozmanitých záběrů ze života, tentokrát však už stylizovaných do žánrových miniatur, v nichž se projevuje stoupající podíl osobitosti umělecké. Rostou převážně z osobního prožitku; vracejí se tu pozměněny časovým odstupem a podvědomým instinktem umělce zážitky, které kdysi i v nedávné minulosti otrásly nějak jeho citem a zanechaly trvalý dojem v jeho vědomí. Proti předchozím reportážním črtám, kde šlo o postižení nového, neznámého prostředí, jsou tyto arabesky již vyznáním ideových problémů, příznačných pro intelektuální ovzduší své doby, problémů týkajících se národní existence i sociálních poměrů společnosti.

Podle tohoto širšího uměleckého záměru proměňuje se také zmíněný motiv. Je tentokrát zasazen na závěr příběhu, jenž mu dává nové ideové i formální rysy. Objevuje se tu postava chudáse, vypravěče příběhu a zároveň jeho účastníka. Příběh sám má dramatičtější charakter než původní reportáž. Převádí motiv do nového prostředí a od základu převrací jeho stavbu. Staré situace jsou potlačeny na minimum (noc v tančírně), do popředí je naopak vyzdvížena a dále epicky rozvedena scéna u mrtvé matky, která v původním zpracování nebyla. Takto rozveden mění motiv svůj charakter. Nevrcholí již v jediném okamžiku (návrat dívky do tančírny), nýbrž jeho účinek je rozložen do děje. Proto se posunulo i vyvrcholení až na dobu příchodu dívky z tančírny k mrtvole matčině,

2 Jan Neruda: „Z povídek měsíce“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 3, Praha, Československý spisovatel 1952, s. 172–185.

a to si zase vyžádalo nové navození situace časově („Matka už umírala dva dny“; proti synchronnímu, okamžitému pojetí v předchozí verzi: „Umřela.“ – „Teď?“ – „Teď!“) a její nové dějové rozvedení: „Začala se hádat se sousedkou, že mrtvole vzala něco ze šatstva...“ Neruda tím chtěl dosáhnout pevnějšího zasazení motivu do konkrétní sociální atmosféry, využít motivu k sociální i psychologické typizaci postav. Tím, že se takto přesunulo funkční těžiště motivu, který již není pouhým volně připojeným závěrečným postřehem, nýbrž je organicky zapojen do kontextu příběhu a navazuje na předchozí vývoj dějové linie, se ovšem změnila i jeho dramatická pointa, která předtím spočívala v bezprostředním vyhocení psychické situace. Dominantou motivu se stává jeho dějová stránka, která ho zapojuje do společenských souvislostí a dává mu sociálnětypizační obsah. Pomáhá totiž psychicky charakterizovat typy lidí z periferie tehdejší společnosti, které jsou hlavními postavami příběhu. Naznačuje to již jejich předchozí charakteristika, popis postavy vypravěče hned v úvodní větě („U staroměstského přívozu leželi na břehu dva mužští. Byli oděni z polovice v hadry...“), u dívky pak způsob jejího jednání, když po pokusu o sebevraždu odešla se svým zachráncem do tančírny: „Mezi tancem vypravovala, že se v noci rozkmoťila v hospodě se svým milým; utekla mu, byla ale už opilá a v stavu tom jí napadlo, aby se utopila. Dost jsme se nasmáli, uměla mluvit.“ Tím příběh a jeho závěrečný motiv nabývají konkrétního sociálněkritického obsahu. Dějové rozvedení motivu, jeho proměna, je tedy následkem nového, hlubšího pojetí ideového, které mu přisuzuje významnou úlohu typizační.

Dějovým rozložením do delšího časového úseku sice zanikla jeho původní soustředěnost do okamžiku vyvrcholení, které bylo hlavním zdrojem jeho emocionální působivosti, zato nabyl na realistické konkrétnosti a typičnosti. I zde však je ještě jen součástí jiného hlavního příběhu.

Teprve za dvanáct let od vzniku druhé verze, v roce 1876, se Neruda vrátil k uvedenému motivu znovu. Tehdy napsal povídku „U tří lilí“. Jeho pozornost se nyní soustředila na vlastní jádro motivu, naznačené již v první verzi, na jeho stránku psychologickou. Vrátil se proto také k původní reportážní podobě, která zdůrazňovala okamžité vyvrcholení (návrat dívky od matčiny mrtvoly do tančírny). Ve snaze dosáhnout co možná největší bezprostřednosti emocionálního účinku odstranil autor všechny zprostředkující články mezi čtenářem a příběhem; stává se sám vypravěčem a hlavním účastníkem motivu, jenž ho také dovádí k vrcholu (milostná scéna v zahradě). Tímto pojetím, které posunulo do popředí

stránku emocionální a psychologickou, se vlastně umělecký postup proti předchozí verzi obrátil; kdežto tam byla jen prostředkem k typizaci širšího životního příběhu, zde se stává vlastním cílem uměleckého obrazu. Tímto pojetím nabyl také motiv schopnosti stát se vlastním jádrem příběhu, z něhož se celá povídka rozvíjí. Není tedy již jen pouhou součástí, více či méně organicky skloubenou s širším epickým celkem, ale samostatným uměleckým obrazem.

Dějová linie se v souvislosti s novým pojetím motivu mění. Její význam je oslaben, je často přerušována prvky statickými, podbarvujícími příběh především náladově, byť i tradičními prostředky romantického básnictví (kosti mrtvých na zahradě v sousedství živé zábavy, bouře aj.), jež hledalo výraz duševního stavu v obrazech vnějšího prostředí. (Tak dostává povídka onen příznačný máchovský akcent.) Podobně jako je propracována kresba prostředí z hlediska náladového a psychologického pojetí motivu (dusná, nervózní atmosféra bouřlivé letní noci), je mnoho místa věnováno i postavám. Ústřední postava dívky je prokreslena ve vnějším fyzickém vzhledu i v psychické charakteristice („Štíhlý vzrůst, plné, teplé formy, v týlu přistřížený volný černý vlas, obly hladký obličej – krásné děvče! Zvláště mne ale vábilo to oko její! Jak voda jasná, jak vodní hladina záhadná, takové neúkojně, které ti přivolává hned slova: „Spíše se nasytí oheň dřev a moře vod, než krásnooká nasytí se mužů.““). Tu je velmi názorně vidět vývoj, jakým prošel motiv od své první reportážní verze; v ní se Neruda spokojil s pouhým odkazem na „děvče jiné, majíc tváře spěchem rozohněné“.

Rovněž nově je tu vyjádřen vztah hlavních poslav (vypravěče a děvčete). Kdežto v první verzi mezi oběma postavami žádná vnitřní spojitost neexistovala, ve druhém zpracování je již vytvořena souvislost prostředky dějovými (záchrana tonoucích) a v této třetí verzi přistupuje k vnějšmu spojení nový, vnitřní vztah obou hlavních postav, daný jejich psychickou polaritou. Základem dramatického napětí a psychologického konfliktu se tu stává rozpor fyzického a psychického prvku, jež právě tento motiv umožňuje odhalit s podivuhodnou jasností a v dialektické jednotě.

Motiv tím nabývá neobyčejné myšlenkové hloubky, zachycuje zvláštním způsobem objevně a pronikavě zajímavou oblast lidské psychiky. Jde především o to, zapůsobit drasticky příběhem, či lépe scénou, zobrazující až patologický případ umrtní citového života, právě na cit čtenáře, vyvolat v něm tímto otřesem cit kladný, uvědomění si základních lidských hodnot, jako je v daném případě láska k matce nebo zdravý

cít milostný. Proto také je ve snaze vystupňovat tento účín co nejsilněji motiv dovršen novou závěrečnou erotickou scénou v zahradě („Mlčky jsem táhl děvče dál a dále do arkád...“), která pateticky podtrhuje psychologický a mravní konflikt, jádro celé povídky.

V tomto myšlenkovém pojetí je ovšem skryto i nebezpečí přílišné abstrakce, přílišného soustředění na obecně lidskou, psychologickou stránku, potlačující do pozadí konkrétní společenskou návaznost. A právě tento rys dával později možnost uplatnění výkladům dekadentním, naprosto protichůdným Nerudovu kladnému poměru k životu, k člověku, jaký je zřejmý z jeho ostatního díla. Jiní zase v tom cítili falešný tón v umělcově tvůrčím rejstříku, a podceňovali proto uměleckou hodnotu této novelky.

Vývoj motivu od reportážní verze až k povídkovému tvaru však ukazuje, že Nerudovi nešlo jen o výjimečnost až zručnost jeho psychologické a mravní podstaty, ale naopak, jak dokazuje především druhá, zřejmě sociálněkritická verze, že se jím snažil vyvolat hodnoty kladné. Ostatně to, že mu šlo o více než pouhou kuriozitu, dosvědčuje i fakt, že se tato povídka ocitla v *Povídkách malostranských*, a nikoli třeba v cyklu *Různí lidé*, kam by svým psychologickým rázem zapadla dokonce lépe.

Jan Neruda hájí svou čest

Jako každý člověk měl i Neruda ve svém životě stinná a bolavá místa, o to temnější a citlivější, oč převyšoval své okolí, prorostlé podhoubím měšťácké závistivosti, pomlouvačnosti a sobectví. Tomuto prostředí padla za oběť velká, ozdravující láska ke Karolině Světlé a o desítku let později mu padl málem za oběť Neruda sám – v neblaze proslulé aféře s *Montagsrevuí*. Byla to aféra zosnovaná Nerudovými politickými i osobními nepřáteli, která mu měla vtisknout potupné znamení zrádce národa a existenčně i umělecky ho zničit. Neruda byl nařčen, že je spoluautorem politického pamfletu *Intime Briefe aus Prag*, otiskovaného od podzimu 1871 ve vídeňském časopise *Montagsrevue*. Celá záležitost měla ovšem širší pozadí společenské a politické; Neruda, jako významná veřejná osobnost, měl se stát obětí mocenské srážky dvou skupin českého měšťanstva, reprezentovaných politicky staročechy a mladočechy. Pro ovzduší a prostředí těchto kruhů byly příznačné také metody, jichž obě protivné strany používaly. Zejména Nerudův osobní nepřítel, typ bezohledného, dravého podnikatele, Jan Stanislav Skrejšovský, majitel staročeského listu *Pokrok*, neštítel se nejhorsších prostředků k vítězství nad svými odpůrci, podplácením falešných svědků a zachycováním soukromé pošty počínaje a surovými žurnalistickými útoky konče. Část této laviny intrik a pomluv, jimiž se zasypávaly především žurnály obou táborů, sesula se na hlavu Nerudovu, protože byl nejbystřejším a nejnebezpečnějším polemickým odpůrcem Skrejšovského. A také proto, že Neruda novinář si přímostí svých názorů a svou poctivostí vydobyl na veřejnosti místo, jaké mohlo být nebezpečné politickým šarlatánům, skrývajícím pod nabubřelým vlastenectvím jen ubohost svého sobectví. Bojovat s Nerudou rovnými zbraněmi, překonat ho hloubkou vzdělání, šířkou rozhledu a bystrostí vtipu bylo pro tyto lidi nemožné. A tak se rozhodli zaútočit na jeho čest.

Staročeský list *Pokrok* začal v komentářích k *Intime Briefe* pozvolna vypouštět bubliny jedovatých narážek, které praskaly s výbuchy

neomalené hrubosti. Tak jednomu komentáři dal *Pokrok* jako motto citát z Nerudovy arabesky „Byl darebákem“, totiž větu, v níž se o hrdinovi povídka, jenž má mnohé rysy z Nerudovy autobiografie, říká: „Jeho německý sloh byl vbrzku vybroušený...“ Tím chtěl *Pokrok* nejen naznačit možnost spojení Nerudy s vídeňským časopisem, ale zároveň zaútočit i na jeho charakternost. Útoky vyvrcholily nakonec nařčením, že Neruda byl usvědčen ze spolupráce s *Montagsrevu*, a tento jeho domnělý čin byl pranýřován jako zrada národní věci.

Takové osočení své cti nemohl ovšem Neruda nechat bez odpovědi. Bránil se sice už předtím vtípně ve fejetonech, ale nepovažoval za hodné sebe sama třísnit se zbytečně špínou žurnalistických štvanic. Teď však šlo o víc, a proto se rozhodl pro pádnou odvetu. V *Národních listech* rozhodně odmítl nařčení a zažaloval *Pokrok* pro urážku na cti.

Jeho situaci však zkomplikoval neupřímný postoj vlastního autora pamfletu, blízkého přítele Nerudova, vídeňského novináře Vratislava Kazimíra Šembery, který se dlouho k svému dílu nepřiznával a ponechával samotného Nerudu v nejistotě. Ani redakce *Národních listů* však Nerudu, svého člena, nepodporovala tak, jako by se dalo očekávat – to proto, že sám majitel deníku, Julius Grégr, byl jedním ze Šemberových informátorů, a obával se proto zaplést se do věci příliš na veřejnosti. A tak byl Neruda v této těžké životní situaci osamocen.

Ospravedlnění mu za těchto okolností mohlo přinést jedině veřejné soudní přelíčení. A na ně se také Neruda důkladně připravoval. V jeho pozůstalosti se zachoval koncept řeči, kterou si chystal pro vystoupení před soudem. I kdybychom z korespondence nevěděli, jak otřesen byl touto aférou, poznáme z vážného, a přece vzrušeného tónu jeho proslovu, jak hluboce prožíval obhajobu své novinářské a občanské cti:

„Slavná poroto, slavný soude!

Nejsem, řečník a poprvé v životě toho lituji. Nakupena zde taková halda výčitek bez dokladu, takové množství lichého tvrzení bez důkazů, že těžko mně probrat se touto spoustou – napsat bych to dovedl, říct to snad nedovedu. Avšak pravda je prý již výmluvna o sobě, spoléhám se tedy na výmluvnost pravdy.

O co se zde jedná, je známo. Jedná se o to, že jsem byl uražen na cti a že mne urazil orgán J. S. Skrejšovského proto, že mne měl v podezření, že jsem byl, nebo že jsem posud dopisovatelem do *Montagsrevue*. Také je znám obsah ‚Intimních listů‘ tam uveřejňovaných. *Pokrok* postaral se o to, aby vešel obsah ten v známost všeobecnou. Nejsem povolán, abych

zde bránil *Montagsrevui*, nemám nejmenší chutě k tomu, nemám toho také potřebu a bylo by to zcela zde od místa. Ublíženo-li tam národu, cítil jsem to s celým národem, ba snad víc než mnohý jednotlivec jiný. Bylo-li ublíženo nejzasloužilejšímu muži českého národa, dotklo se mne to zajisté jako jiných – vždyť dopisovatel do *Montagsrevue* pojmenoval i mne za to, že jsem nazval kdysi spisy Palackého ‚biblí národa‘, ‚svatou knihou naší‘, zajisté nepřliš lichtivým slovem ‚Querkopf‘ [ztrěštěnec].

Dotknuto-li tam ale mnohých poměrů soukromých, může mně být tím méně do toho, že nikdy nebylo spisovatelským mým zvykem tahat takové poměry do veřejnosti – kdo sledoval mou nyní již patnáctiletou činnost veřejnou, hlavně žurnalistickou, dá mně zajisté o tom plně svědectví. Mohl jsem to činit ve fejetonech svých, kdy jsem chtěl, a neučinil jsem toho nikdy – čeho jsem tak dlouho v Praze nečinil, s tím bych zajisté nezačal jinde, zvláště ne ve Vídni. Byly-li ale drchány tam osobnosti jiné – co mně má být do toho? Proč se nebránily proti *Montagsrevui* pro urážky na cti, jako já se bráním proti *Pokroku*? Například také pan Klaudy [staročeský poslanec, advokát, nařčený v *Montagsrevui* z intimních styků s jistou šlechtičnou] měl dnešní příležitost za vhodnou, aby promluvil o tom, že i jemu *Montagsrevue* ublížila. Já žaluju, že se mé cti ublížilo v *Pokroku*, a on nato dokazuje, že se jeho cti ublížilo v *Montagsrevui*. Copak je mé cti do jeho cti? Urazila-li ho *Montagsrevue*, proč ji nežaloval, jako já žaluju *Pokrok*? Tolik mu mohu říci, že bych nebyl strpěl, aby *Montagsrevue* řekla to o mně, co řekla o něm. Zde, na tomto opravdovém místě, nejedná se o čest ani pana Klaudyho, ani někoho jiného, mimo mně, zde se nepotřebuje nikdo bránit proti *Montagsrevui*. Zde se jedná o čest mou a velmi nemístné je, uvádí-li pan Klaudy pořád osoby jiné a také sebe.

Již jsem podotknul, jaký byl můj poměr k *Montagsrevui* co [chybějící slovo: čtenáře]. Kdo chtěl, mohl můj úsudek slyšet stokrát soukromě, ale také veřejně jsem jej řekl. Vyslovil jsem se o *Montagsrevui* veřejně náhodou týž den, kdy *Pokrok* vystoupil na veřejnost s tvrzením, že já jsem dopisovatelem do *Montagsrevue*. Bylo to dne 21. května, kdy jsem ve fejetonu *Národních listů*, napsal [v Nerudově rukopise je další text vytečkován; jde patrně o tato slova: Abych se dopouštěl nájezdů à la *Montagsrevue*, abych trhal snahy svého národa, s nimiž jsem srostl celou duší svou, pro něž jsem posud vřele pracoval a do skonání pracovat neustanu, abych ztratit sama sebe vše to učinil jen proto, bych mohl vedle toho – vynadat nějakému Skrejšovskému, za to mně věru žádný Skrejšovský na tom božím světě nestojí!].

Pánové, to jsem napsal z plného svého přesvědčení. Pánové, nemám čestných diplomů, nebyl jsem nikdy měšťanostou, poslancem, předsedou, výborem, nemám ze svého veřejného působení žádných hodností – o penězích ani nemluví – mám jen své pracně a vzdor vši tak často přejedovaté oposici vydobyté jméno a vědomí, že jsem vždy jednal, psal a mluvil jen dle svého přesvědčení. To je mým jediným jméním. Mně je veřejnost česká bohyně, jiným je krávou – kterou dojí. Řeknu-li u veřejnosti a ve vši mužné opravdovosti: to a to je mým přesvědčením, jsem ihned hotov také pro pravdu tu podstoupit oběť, ať již jakoukoli – třeba zemřít. Smutné je a je to důkazem, jak daleko jistí lidé rozšířili již zne-mravnělost v našem národu, že i na takové přesvědčení se smělo sáhnout s nadějí na beztrestnost a že lze podezřívát člověka a říci o něm: on tropí filutářství i s přesvědčením svým nejsvětějším! Lež byla nyní v české veřejnosti v tuhém boji s pravdou, kdyby byla zvítězila, byli jsme hotovi i se vši nadějí na českou budoucnost...“

Dále již nepokračuje souvislý text proslovu, jen úryvky promíšené s poznámkami a faktickými údaji, které chtěl Neruda uvést na podporu oprávněnosti své obžaloby a na obranu své čestnosti. Již z pouhého vnějšího vzhledu, z četných škrťů, vsuvek a přípisků lze soudit, v jakém pohnutí myslí Neruda tuto svou řeč připravoval.

Ke konečnému soudnímu projednání sporu však na nátlak politiků nedošlo. Při posoudil zvláštní neveřejný čestný soud, který vydal osvědčení o Nerudově nevině, otištěné v *Pokroku* i v *Národních listech*. Přesto však stín podezření lpěl na jeho osobě do konce života, ba zatemňoval občas jeho čistý štít i po smrti. Dnes je aféra, která tak hluboce zasáhla do Nerudova života, již plně objasněna a stala se pouhou historickou kuriozitou. Ale jeho obhajoba není jen zajímavým dokumentem, výmluvným svědectvím ryzího charakteru básníka, novináře a občana Nerudy – její obecný mravní patos může být živou hodnotou i dnes.

Nerudovy politické fejetony v první polovině let sedmdesátých

„Ta doba, v níž teď žijeme, je tak strašně fádni, že by zasluhovala zvláštního názvu. Snad ji nazvou jednou dobou prázdnoty.“³ Tak charakterizoval Jan Neruda situaci na prahu sedmdesátých let 19. století. Ještě po pěti letech, v červenci roku 1875, napsal: „Je klidno jako na hřbitově a hluchou jako v pustých skalách. A když něco zaslechnem z těch pustých skal, zní to jako hýkot, jako žalný stesk...“⁴ A přece oněch pět let nebylo nijak chudých na události. V Evropě propukaly válečné konflikty mocností (válka francouzsko-pruská) i první velké srážky proletariátu s buržoazií (Komuna). Ani v duchovním životě nebylo klidno; pokračoval tuhý zápas svobodomyšlných idejí s klerikalismem, pokoušejícím se dobýt nazpět církvi a papeži středověkou moc. Také v Čechách nebylo mrtvo, jak by se zdálo podle Nerudovy charakteristiky; po rozjitření národního vědomí na konci let šedesátých řeřavěly nadále jiskry národnostního boje a zažehovaly se nové plameny zápasu třídního (boj o fundamentální články, svárovská stávka).

Znamená to snad, že Nerudova charakteristika doby byla v rozporu se skutečností? Že Neruda neviděl všechn pohyb a ruch kolem sebe? Paradox jeho výroku je však jen zdánlivý. Neruda totiž měl na mysli především jednu stránku skutečnosti, českou buržoazní politiku, kde se národnosvobozenecké úsilí utápělo v malicherné rivalitě, znemožňující po celá léta českým politikům dosáhnout nejen nějakých konkrétních výsledků, ale vůbec schopnosti k akci. Toto negativní chápání jedné stránky soudobé skutečnosti nebránilo Nerudovi nikterak v tom, aby v jeho fejetonech nenašel odraz dobový kvas ideový, politický i sociální.

Nerudův přístup ke skutečnosti byl mimořádně mnohostranný a široký – obsáhl vše, co zasahovalo do národního života, politickou aktualitou

3 Jan Neruda: „Dialog z doby oblomovské“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 41.

4 Jan Neruda: „Přilož ucho k prsoum národa...“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 467.

počínaje a živelními pohromami konče. Proto také jsou jeho fejetony obsahově i výrazově tak pestré. Vedle vážných komentářů k významným, historickým dějům se ocitne pichlavý politický klípek, vedle slavnostní úvahy k výročí národního velíkána nekrolog zapomenutého vlastenec-kého hostinského či ironická podobizna soudního sluhy ztělesňujícího rakouskou byrokracii atd. Přesto však rozmanitá a zdánlivě nesourodá fakta zachycená ve fejetonních postřezích mají vnitřní souvislost. Sestavena v celek dávají totiž plastický obraz, na němž lze sledovat v rozpornosti a mnohotvárnosti dějinných zvrátů i efemérních detailů skryté vývojové tendence a typické rysy doby.

Nejvíce místa zaujímá ve fejetonech, jak už bylo naznačeno výše, politika. Národněosvobozenec-ký boj, jenž na sklonku šedesátých let vrcholil v masových akcích „táborů“, zužoval se pozvolna v následujících letech „zásluhou“ buržoazie na pole parlamentní. Měšťanské politické kruhy se dohodly s vládou o programu takzvaných fundamentálních článků, které měly vymezit autonomii Českého království a upravit jeho postavení vůči rakouským Němcům a Maďarům. Česká veřejnost přivítala tento vývoj, i když její pokroková část neviděla v pouhém uznání historického státního práva českého cíl národního hnutí. To ostatně naznačuje ve svých fejetonech i Neruda: „Povídají, že prý korunovace je prý jaksi ‚branou k budoucnosti‘. Jen abychom nezůstali v bráně stát a nezapomněli, kamže jsme vlastně chtěli!“⁵ Dohoda však vyvolala silný odpor německých liberálů, obávajících se o politické a hospodářské pozice v Čechách i Předlitavsku. V prudkém boji, který se kolem české otázky rozpoutal, staročeští politikové neobstáli. Hohenwartova vláda, k níž se upínaly jejich naděje, padla.

Tvrdošíjně lpění na taktice pasivního odporu, k němuž se Riegrovo vedení znovu uchýlilo po porážce Hohenwartově, nedosáhlo již účinnosti deklarantského gesta; bylo oslabováno postupujícím rozkladem tábora českého měšťanstva a při persekučním tlaku za vlády Auerspergovy nahrávalo svou nemohocností expanzi německých liberálů. První polovinu sedmdesátých let charakterizují tedy vážné neúspěchy české buržoazní politiky pod staročeským vedením. Tato situace vyvolávala přirozeně kritickou odezvu. Mladočeští liberální a politicky aktivnější mluvčí drobné buržoazie, rolnictva a převážné části inteligence plnili relativně pokrokovou úlohu odpůrců konzervativní a autoritativní hegemonie

5 Jan Neruda: „Úkazy nevšimavost“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 22, Praha, SNKLHU 1956, s. 149.

staročechů, hledajících spojení v kruzích odnárodnělé zemské šlechty a církevní hierarchie.

Neruda, stejně jako Vítězslav Hálek a většina dalších představitelů demokratické národní kultury, sympatizoval s mladočechy. Nejen proto, že byl již dříve redakčně připoután k jejich žurnálu, *Národním listům*, ale také proto, že jeho občanské uvědomění a veřejné postavení mu nedovolily zůstat stranou veřejného dění a že mladočešství bylo až dotud jediným reálným politickým rámcem, v němž pokroková inteligence mohla veřejně působit. Neruda musel tehdy bojovat na dvě strany; jednak bylo třeba bránit české národní hnutí proti demagogickým nájezdům německých liberálů, kteří je úmyslně zužovali na zpátečnickou koalici staročechů s feudály a klerikály, a tím je diskreditovali, jednak musel útočit na nemohoucí konzervatismus staročeských autorit. V souvislosti s tím se v Nerudových fejetonech zvýrazňovalo bojovné zaměření protifeudální a protiklerikální. Kromě toho je trvalým znakem Nerudovy politické publicistiky nebojácná kritika rakouské vládní byrokracie a různých výkonných státních orgánů.

Tu všude se v plné míře uplatňuje Nerudova ironie a satira. Jeho fejetony sršely především výsměchem politickému pokrytectví a frazérství, někdy otevřeným, jindy zastřeným, jako na příklad v zdánlivě nevinném popisu slavnostního banketu pražských měšťanů: „A když s jiskrným okem mluvil o bojích tuhých a snad krvavých, snad zítra nás očekávajících, jedli kolem všichni zmrzlinu a cvakali lžičkami tak rozhodně, že jsem měl již slyšet řinkot chrabrých mečů, a Brauner sňal s cukrového českého lva korunu a položil si ji na svůj talíř tak velezrádně, jako by chtěl založit vlastní svou dynastii nebo aspoň předejít korunovaci bez řádných výminek.“⁶

Dominující vliv politických zájmů určoval do značné míry také ráz ostatního společenského života českého. Od samého počátku sedmdesátých let se množily – jako jeden z příznaků vznikající vleklé ideologické krize měšťanstva – rozpory mezi oběma křídly formálně dosud jednotné národní strany, staročechy a mladočechy; celé měšťanské prostředí zachvacuje stranická nevráživost. Propukají skandální aféry, rozdmýchané žurnalistikou, úporně se bojuje o pozice ve správních i kulturních institucích (pražský magistrát, české divadlo atd.). Politická rivalita se

6 Jan Neruda: „Okupační arabesky IX“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 22, Praha, SNKLHU 1956, s. 118.

nezastavuje ani před podniky a osobnostmi daleko přesahujícími úzký obzor stranických zájmů; sbírky na Národní divadlo jsou narušovány konkurenčními staročeskými akcemi, aby si zásluhu nemohli přivlastnit mladočeši, zášť konzervativních kruhů stíhá Bedřicha Smetanu, kterého hájí Neruda v *Národních listech*. „Proud politický zaplavil a přehlušil u nás všechno. Co má cenu pouze časovou, cení se výš, než co přechká věky, božské umění musí sobě nechat líbit souzeno být politikou a považováno být za její služku,“ postěžoval si tehdy Neruda.⁷

Formy, jakých boj mezi staročechy a mladočechy záhy nabyly, zákulisiní intriky, pomlavy a osobní nenávisť, jejíž obětí se stal i sám Neruda (viz text „Jan Neruda hájí svou čest“ v této knize), proto nutně vyvolávaly u něho i zejména u kulturních představitelů mladší generace (Julius Zeyer) znechucení. Připočtíme k tomu sobectví, ziskuchtivost a malodušnost českého měšťáka, rostoucí sociální napětí uvnitř národa i konečně nápor reakčních sil po pádu Komuny v celé Evropě – a získáme představu ovzduší, v němž tehdy Neruda a jeho vrstevníci žili. Není proto divu, že jeho názory na dobu, citované úvodem našeho textu, vyznívají chmurně a negativně, ba že mnohdy znechucení ze stranických štvanic přerůstá v jeho vědomí až v obavu z národního rozvratu.

Z uvedených příznaků vznikal také Nerudův pocit, že se v životě národa cosi mění, že prochází dobou vnitřního kvasu, jenž vystřídal zdravý entuziasmus předchozího desetiletí. „Jaký to rozdíl mezi nynějším a nedávným lety šedesátými! Tenkrát, v prvních těch letech šedesátých, neměli jsme také ničeho, byli jsme chudí co do úspěchů jako dnes, ale měli jsme čistý, neporušený lid. Byli jsme jen jedna, jediná rodina, upřímně jsme si tiskli ruce. Různé panovaly náhledy již tenkrát, proto ale nenapadlo nikoho, aby pro náhled různý hleděl někoho ubít, připravit ho o čest, každou pomůcku životní [...]. Zato – teď! Různost náhledů je smrtelným hříchem. [...] Národní věc má sloužit jen choutkám osobním. Sama myšlenka nesmí být více volna, kdo myslí, kdo slepě neposlouchá, s tím jen z národa ven!“⁸ Tyto závěry doplňuje jiný Nerudův soud, odrážející hlubší příčiny společenských změn: „Ten chudý národ, jemuž chudoba byla spásou, zatočil se náhle do víru všeobecného a pachtí se za penězi. Nejvážnější podniky ‚národními‘ jsou náhle podniky peněžní“.⁹

7 Jan Neruda: „Básně Svatopluka Čecha“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 12, Praha, SNKLU 1961, s. 85.

8 Jan Neruda: „Ze žurnalistické lóže“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 22, Praha, SNKLHU 1956, s. 438.

9 Jan Neruda: „Nejnovější idea lidstva“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 210.

Hlavní znaky doby se tedy Nerudovi promítaly do poznatku, že společenské, tedy v daném případě občanské vztahy v národním kolektivu jsou stále hlouběji rozrušovány sobeckou mentalitou měšťáka, jemuž se smyslem života stává honba za kapitálem. Nechápe však plně vlastní podstatu a zákonitost tohoto vývoje, podmíněného růstem kapitalistické ekonomiky a společenskými rozpory, které tento růst s sebou nesl. Proto neztrácí víru, že chorobné jevy vyvolávané počínající ideologickou i mravní krizí měšťanstva lze překonat.

Je málo fejetonů z těchto let, v nichž by Neruda s nadšeným pohnutím nevyzdvihoval hodnoty, jeho přesvědčení nejdražší, ideál národní svornosti, zkonkrétněný v představě morální a politické jednoty lidu: „Protřibujeme se, čistíme se, až toho přece dovedem, že bude česká země zemí míru pod klenoucím se nebem lásky.“¹⁰ „Jsme jako sliti, jako by obrovská páska byla se ovinula kolem milionů. Je setkání z lásky a svornosti, jednomyslnosti a přesvědčení a je naší spásou.“¹¹ „Pracujme! Buďme všichni jedním řetězem a každý z nás pro sebe nezlomným jedním kruhem jeho...“¹² V kontrastu k dravé ironii invektiv proti nepřítelům je tu unášeno Nerudovo slovo vznosným patosem a poetickou obrazností.

V Nerudových názorech ovšem ještě působí prvky darwinovsky naturálního pojetí národa jako vnitřně celistvého individua, pojetí, jaké odpovídalo situaci málo rozvinutých třídních rozporů českého měšťanstva a českého proletariátu v předchozím desetiletí. A tak žije v Nerudově vědomí dosud neotřesený ideál akční politické jednoty, která se právě na prahu sedmdesátých let, rozrušená velkou hospodářskou krizí (1873), začala zjevně hroutit. Tento ideál však mimo jiné Nerudovi a jeho vrstevníkům i následovníkům ještě v další generaci pomohl udržet si pevný optimismus v době všeobecné deprese, politických a hospodářských neúspěchů a poklesu morálky, které zachvacovaly měšťanské prostředí, v němž se převážně pohybovali. „Nesmíme zoufat, velké zákony přírody jsou neomylny, také naše jaro musí přijít!“¹³

Hlavním zdrojem optimismu Nerudových výhledů bylo však to, že spočívaly na konkrétním společenském základě: „Lid sám se probere ze

10 Jan Neruda: „(Postav se, člověče...)“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 221.

11 Jan Neruda: „(Husari objíždějí město...)“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 229.

12 Jan Neruda: „(Prahou hemží se hosté...)“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 326.

13 Jan Neruda: „(Mám přítele, který je nesmírně vtipný...)“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 23, Praha, SNKLU 1960, s. 209.