

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Bakalářská práce

Jakub Jedlička

**Dvojí typ realistické prózy. Raisův román *Západ* a Mrštíkova povídka
*Když slunce zapadá***

Two types of realistic prose. Rais's novel *Západ* and Mrštík's short story
Když slunce zapadá

Poděkování:

Rád bych touto cestou poděkoval doc. PhDr. Václavu Vaňkovi, CSc. za odborné vedení a věcné komentáře při zpracovávání této bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 21. 7. 2024

Jakub Jedlička

Abstrakt:

Východiskem práce bude charakteristika různých podob realismu, jak se s nimi setkáváme v beletrii na přelomu 19. a 20. století. Konkrétním příkladem odlišného konstituování realistické prózy se pak stanou dva tematicky blízké texty: Raisův román *Západ* (1899) a Mrštíkova povídka *Když slunce zapadá* (in *Obrázky*, 1894) i některé další Mrštíkovy prózy. Při jejich komparaci jsme se soustředili především na ústřední postavy (způsob charakterizace, sociální role, fokalizace) a na způsob reflexe a zobrazování přírodního světa (včetně jeho symbolických aspektů). V těchto souvislostech jsme si všímali i aspektů, jimiž oba texty dobové představy o realismu přesahují. Závěrečný oddíl práce pak představuje charakteristika dobové kritické recepce sledovaných děl.

Klíčová slova: Karel V. Rais; Vilém Mrštík; próza přelomu 19. a 20. století; realismus; krajina; fokalizace

Abstract:

The basis of the bachelor's thesis consists of an effort to characterize various types of realism presented in fiction at the turn of the 19th and 20th century. As for a specific example of distinct constitution of realistic prose, two thematically close works will be presented through a mutual comparison: Rais's novel *Západ* (1899) and Mrštík's short story *Když slunce zapadá* (in *Obrázky*, 1894) considering other Mrštík's literary texts. We mainly focused on main characters (a type of a characterization of figures, their social roles and an application of focalisation) and on a manner of reflection and presentation of natural world (including its symbolical aspects). We also noticed aspects, which make both works to go beyond period concepts of realism. The final chapter is constituted by description of contemporary critical reception of mentioned texts.

Key words: Karel V. Rais; Vilém Mrštík; czech literature at the end of the 19th century; realism; landscape; focalisation

Obsah

ÚVOD	7
O REALISMUS?.....	8
DVA ZÁPADY	10
MÁME ČEST S VYPRAVĚČEM, FOKALIZÁTOREM ČI „POUHOU“ FIGUROU?.....	10
A) CHARAKTERISTIKA POSTAV A JEJICH ZJEVOVÁNÍ SE V TEXTU	11
B) SOCIÁLNÍ ROLE – DUCHOVNÍ, UČITELÉ, POMOCNÍCI PŘI KOSTELU	15
C) SCHOPNOST PERCEPCE A REFLEXE KRAJINY, VLIV NA KRAJINU	20
SCÉNA, KTERÁ MLUVÍ ZA SEBE	27
A) K VYMEZENÍ TYPU KRAJINY	28
B) SYMBOLIKA PROSTORU V(NĚ) TEXTU.....	33
DOBOVÁ RECEPCE	41
A) FANKLUB STUDENECKÉHO FARÁŘE	41
B) Z GALERIE MRŠTÍKOVÝCH OBRAZŮ	44
ZÁVĚR.....	47
PRAMENY	52
RECENZE	52
ODBORNÁ LITERATURA	53
CITOVANÉ WEBOVÉ STRÁNKY	55

ÚVOD

Karel Václav Rais (1859 – 1926) a Vilém Mrštík (1863 – 1912) představovali dobově významné literární osobnosti, jejichž vliv se z 19. století promítal i do navazujících epoch. Jejich generace se různými způsoby vyrovnávala se změnami a nenaplněnými ideály „nového“ století. Vedle spisovatelské dráhy byl Rais učitelem; Mrštík souběžně působil jako publicista, esejista, překladatel či příležitostný dramatik. Vzájemné diference charakterizující jejich osobnosti, tvorbu či společenský život se promítaly i do odlišného přijímání čtenářskou veřejností. Pro potenciální cílové skupiny čtenářů však již dnes ztrácí díla obou autorů na atraktivitě, a to včetně próz, které jsou v ohnisku této bakalářské práce: Raisova román *Západ* (1899) a Mrštíkova povídka *Když slunce zapadá* (in *Obrázky*, 1894).

Hlavním cílem práce je komplexní pohled na výše zmíněnou dvojici literárních děl, což zahrnuje nejen jejich vnímání jako dobového artefaktu, ale i identifikování jejich dobový horizont překračujících kvalit, navzdory kterým jsou oba texty neodbornou veřejností spíše přehlíženy. Z hlediska zaměření této práce lze uvedenou dvojici románů a povídky považovat za reprezentativní z důvodů jejich vzájemné tematické blízkosti a schopnosti prezentovat jednak období fin de siècle, jednak osobitý styl již zkušených autorů nadaných (kromě jiného) konstituováním svébytných světů provázaných ústředním motivem zapadajícího slunce.

Samotná práce je tvořena třemi oddíly, jimiž je román *Západ* spolu s povídkou *Když slunce zapadá* představen a uveden do širšího literárněhistorického kontextu. Vlastní komparaci, pojatou jako ústřední část práce, tak doprovázejí další dva oddíly, které ji doplňují o teoretická východiska chápání realismu druhé poloviny 19. století a o exkurz do dobové recepce.

Co se týče dalších děl, která budou v průběhu komparace zohledňována, jedná se o Raisovy *Zapadlé vlastence* (1894), ze strany Mrštíka pak o *Santa Lucii* (1893), *Obrázky* (1894), *Stíny* (1894) či *Pohádku máje* (1897). Ve všech případech jsme se rozhodli opřít o první knižní vydání sledovaných textů.

Veškeré citace původních pramenů jsou přizpůsobeny dnešnímu edičnímu úzu; nejčastější úpravy zahrnovaly psaní velkých a malých písmen, interpunkci, způsob psaní s/z (*očí jí s lící nespouštěl*), odborných termínů (*methodika*) či stahování hranic slov (*na jevo* apod.).

O REALISMUS?

Využívání prvků a námětů ze životní reality odpovídající zkušenosti potencionálního čtenáře se již ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století uplatňovalo jako jeden z poměrně běžných postupů při tvorbě sentimentálně laděných povídek (Marek, Rubeš, Tyl). Teprve v Havlíčkových reportážních *Obrazech z Rus*, popisujících zkušenost s carským absolutismem, se však lze setkat s úsilím vytvořit reálný obraz skutečnosti v celé úplnosti. Společně s objevem Gogola pro tuzemskou veřejnost a souborem satir a epigramů reflektujících soudobé politické, sociální a kulturní dění tak Karel Havlíček negoval dosavadní idealizující směřování české literatury a nabídl možnost její nové orientace. Podobně se k zobrazování „národního života“ přiblížila například Božena Němcová v *Obrazech z okolí domažlického*. Na základě regionální dokumentace (na rozdíl od Pravdových *Povídek z kraje*, někdy zkreslených výchovnou tendencí) usilovala ve svém porevolučním díle o pravdivý obraz vesnického společenství. Obecně lze konstatovat, že pocit aktuálnosti publicistického žánru uprostřed století s proměňující se politickou situací narůstal. Obzvlášť velkou roli sehrál kromě *Květů* také Mikovcův *Lumír* množstvím překladů západní i ruské realistické prózy. Ještě větší význam mělo vystoupení Jana Nerudy jako kritického redaktora (*Obrazy života, Rodinná kronika*) a jako autora fejetonů (*Národní listy*), v nichž se zabýval každodenní životní zkušeností městských obyvatel. Ve svých textech brojil proti iluzím a staromilství a sám kriticky reflektoval soudobá sociální témata (chudoba, postavení znevýhodněných vrstev, aj.). K programnímu realismu se však vyjadřoval skepticky – odmítal literární směr, jehož produkty by měly být pouze duševně prázdnými zachyceními „skutečného“ života, víc záznamem než výstupem individua umělce. Hledání uměleckého postoje k soudobému světu pak rezonovalo českou kulturní veřejností napříč celou druhou polovinou 19. století. V sedmdesátých letech do této debaty vstoupila Vlčková *Osvěta*, soustředící se stále více na postavení národní literatury. Její autoři (Schulz, Krásnohorská, Světlá, aj.) varovali před „experimentálními“ romány francouzského naturalismu jako výběry motivovanými pouze zájmem zobrazovat ošklivost a porušovat morální pravidla. Ani lumírovské hledání krásy,¹ prezentované Vrchlickým a Zeyerem, však nesplňovalo jejich představy – tvorba těchto autorů byla prý příliš nevlastenecká a plná parnasistického fantazírování. Východiskem se pro *Osvětu* stal až „ideální realismus“, dodnes ne zcela vyjasněný koncept spojující sentimentalitu romantismu s realistickým

¹ „...radši máme jednu dobrou báseň než celou knihu mdlých a prostředních [...]. Pouhé klinkání v zděděných tvarech poezie prostonárodní nás více neuspokojí, raději dopustíme trochu výstřednosti, raději trochu cizího vlivu, ale chceme, by námi báseň hnula, bychom viděli, že musila být napsána [...].“ (Cit. dle: STREJČEK, Ferdinand. *Lumírovci a jejich boje kolem roku 1880*. Praha: nákl. České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1915, s. 61.)

zobrazováním a mravně-výchovným záměrem.² Potřeba angažovanosti nejen v národním, veřejném životě se ještě intenzivněji projevila před koncem 19. století: „Lidé moderní nechtějí býti idealisty. To sluší už jenom starcům.“³ Na tento pohled Sofie Podlipské nepřímo reaguje Hostinského referát *O realismu uměleckém* (1890), který staví idealismus a realismus do protikladu, zároveň však doporučuje nezapomínat, že svět člověka je zčásti tvořen i ideály, které ve svém okolí nenalézá, ale které významně ovlivňují jeho život. Vilém Mrštík tuto myšlenku doplnil překlady a propagací etického dědictví ruského a opravdovosti francouzského realismu: „Co vlastně chtějí ti lidé? [...] Brodit se kloakami a stokami městských výkalů? Ne. To je právě to největší neštěstí realismu, že se falešně vykládá [...]“⁴ Překonání panujícího názoru na zobrazování skutečnosti pak (nejen) v četných polemikách přinesl až politický realismus, podporovaný úvahami Masaryka, Schauera či Leandera Čecha shodujícími se na úkolu literatury jako „léku“ pro nemocný národ, člověka.

Paralelně s jejich působením se však před koncem století v literatuře uplatňovaly nové způsoby literárního uchopování skutečnosti – impresionismus, obhajující subjektivní citový a smyslový prožitek (především přírodního) světa jako východisko uměleckého zobrazování skutečnosti či symbolismus, hledající v kulisách reálného světa koncentrované abstraktující vyjádření nadosobního smyslu existence.

V čase zásadních proměn chápání smyslu literatury vznikly na křižovatce literárních tendencí i texty Mrštíkova a Raisova, které jsou předmětem této práce.

² Viz: CHARYPAR, Michal. *Zčeřená hladina – próza českého ideálního realismu. K vymezení literární poetiky*, in *Česká literatura* 67, č. 3, 2019, s. 308-336.

³ Cit. dle: HRDINA, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015, s. 180.

⁴ Cit. dle: Tamtéž, s. 287.

DVA ZÁPADY

V textu věnovaném krajinám Viléma Mrštíka popisuje Martin Tomášek jednu z povídek, tvořících pozdější sbírku *Obrázky slovy*: „raisovsky laděná próza“,⁵ přičemž nezapomene dodat, že *Když slunce zapadá* (čas. *Pod větrákem*, 1892) vyšlo zhruba o čtyři roky dříve než podobně „znějící“ román *Západ*. Radko Pytlík zase píše o Mrštíkově smířlivém postoji k jistým představitelům starší literární generace (např. Jirásek, Rais) a o chvílích, kdy se jich přímo zastal: „...zdůraznil svůj nesouhlas s termínem ‚koženkový realismus‘, kterým Raisovo dílo sarkasticky charakterizoval F. X. Šalda.“⁶ A kdybychom přece jen zapochybovali, že vzájemné korespondence víme, že se oba literáti, rozdílní po povahové i tvůrčí stránce, minimálně znali a sledovali svou práci. Jinými slovy, vztahem vůči sobě poskytují ideální podmínky ke komparaci svých *Západů*, resp. svébytných světů se specifickými krajinami zaplněnými osobitými obyvateli.

MÁME ČEST S VYPRAVĚČEM, FOKALIZÁTOREM ČI „POUHOU“ FIGUROU?

Rezidenti fikčních světů bývají často klasifikováni podle zastávaných rolí či míry vlivu uplatňovaného na nebo mimo svůj habitat. Podle Geralda Prince můžeme říct, že vypravěčem se stává „ten, kdo vypráví, a je vepsaný do textu.“⁷ Jeho existence je podmíněná narativní strategií užitou autorem daného literárního díla, ve své podstatě však nabývá různorodé podoby (např. skrz své postavení v reprodukovaném světě, otevřenost ke čtenáři, literární zkušenost či spolehlivost). Realizováním narativu nás vypravěč seznamuje i s dalšími subjekty, o kterých sám rozhoduje, kolik a co o nich čtenáři sdělí. Se stejnou jistotou však může vypravující dát postavě, o níž je vypravováno, takový prostor, že prostřednictvím jejího smyslového vnímání provádí úspěšnou fokalizaci. Samozřejmě se nabízí otázka, dá-li se pár fokalizátor x „figura“ vždy takto rozlišovat. Střídání perspektiv pohledu či změny v oslovování zaměřených jedinců mohou tuto jistotu významně snížit. Co vlastně můžeme o postavách z obou próz vyčíst? S kým se během procesu čtení setkáváme a, je-li k tomu situace, navazujeme kontakt?

⁵ TOMÁŠEK, Martin. *Galerii literárních krajin Viléma Mrštíka*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016, s. 219.

⁶ PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 64.

⁷ Cit. dle: KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 124.

A) CHARAKTERISTIKA POSTAV A JEJICH ZJEVOVÁNÍ SE V TEXTU

V Mrštíkovi sbírce složené z devíti různých povídek a čtyř kratších doprovodných textů (rámovaných hlavičkou *Obrázky ze vsi*) mohou být často lidé vnímáni jako pouhé funkční atributy krajiny, z nichž vidíme málo, protože jsou umístěné mimo smyslový dosah pozorovatele. Pomalu jedoucí kolona volařů se za hlasitého práskání biče táhne dolinou, z dálky se podobá hadu či šedému mraku. *V mlhách* nám z účinkujících zbývá pouze pars pro toto (stíny, nohy, ramena, šátky, oči), které v korespondenci se zvukovými efekty dotváří atmosféru probouzejícího se venkovského dne. Abychom prostor, který nás obklopuje, lépe poznali, musíme vyrazit za ním. Podobné myšlenky zvednou z postele i slečnu Evu z povídky *Léto*. Co však pro dívku z „lepšího“ domu takové poznání znamená? Při své ranní procházce vidí klobouky již pracujících sekáčů, shýbnuté dělnice a záda mladého statkáře. Na stráni před ní prchá hříbě, mravenci. Jakýkoli kontakt mimo dům je zde pro ni (alespoň zpočátku) limitován; osud pracujících je pevně a harmonicky svázán s půdou a přírodou, zatímco slečna Eva kolem jen prochází, pozoruje a jde dál. S jistou diferenciací prostřednictvím pohybu se ostatně setkáme i v námi vybrané povídce.

Když slunce zapadá prezentuje v pravém smyslu slova osobu pouze jedinou, starého kněze. Setkáváme se s ním takřka na prahu fary, když si vyměňuje pokrývku hlavy a jinak upravuje zevnějšek, načež popadne hůl a vykročí na svou obvyklou procházku konanou vždy před sedmou hodinou večerní. Má stříbrné vlasy, orlí nos a psiho společníka, bílého Cukrleho. Napříč *Obrázky* potkáme mnoho psů. Většinou pomáhají myslivcům (např. bílý Flok pana revírníka ze *Sluk*), nahání kozy a ovce, hlídají dvorky. Ne však Cukrle! Přestože se v textu objevuje jménem pouze na dvou místech, představuje farářova jediného komunikujícího partnera. Konec konců svědčí o tom i fakt, že se k němu nereferuje jako k psovi a že je mu dána možnost rozhodovat o směru procházky: „Tak, kam půjdeme dnes?“⁸ Svou minutu slávy má Cukrle ještě později, do té doby se však z textu vytrácí a páter, žijící v onom kraji přes třicet let, jej při cestě za sluncem nechává daleko za sebou. Naše očekávání běžné, rutinní vycházky naznačené v úvodní pasáži se záhy mění, stejně jako náš pohled na starého muže, který zažívá pocit lehkosti a nával energie při výšlapu do jistého šitbořického kopce.⁹ Samozřejmě se hned nabízí otázka, kolik, případně co, z našeho protagonisty vidíme. „Šedesátiletý mladík“ téměř prchá od civilizace, aniž bychom se dověděli něco bližšího o něm samém. Jediné, co máme k dispozici, je podrobný popis okolního prostoru a cíl v podobě výhledu na jihomoravské

⁸ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 108.

⁹ Mělo by se jednat o oblast zvanou Odměrky, umístěné na jih směrem k Divákům. Více na str. 31.

panorama od větrného mlýna. „Měl plné oči světla, duši jako vyzlacenou, srdce jakoby ohřál.“¹⁰ Cukrleho a svět ve své blízkosti nevnímá; rozhlížením po horizontu se ocitá jaksi mimo sebe, čímž svého čtyřnohého přítele nemálo vyděsí. Snad jen hůl v ruce drží kněze při zemi upomínajíc ho na jeho věk, zatímco se jeho mysl v mlhavých dálkách takřka rozpouští. Samotnému vztahu ke krajině se budeme věnovat ještě později – prostupuje totiž celým textem povídky a přerůstá v mýtus, na jehož konci se nám farář opět připomíná pádem do kolen, modlitbou a závěrečným „probuzením“. Kolemjdoucí nad jeho počínáním vrtí hlavou („panáčka ještě nikdy neviděli tak skleslého“)¹¹ a stejně jako slečna Eva jdou dál, aniž by mu chtěli či mohli nějak pomoci. Starý Kalous ze *Západu* se za svého života také dost nachodil – od rodného „Oujezda“ přes Čáslav, Prahu a různé školy a kaplanky po „konec světa“...

--

První seznámení s obyvatelstvem Raisova románu probíhá shora, tzn. přes krajinu zachycenou v ptačí perspektivě. Může být příznačné, že i čtenář se do místa tvořeného dynamikou příchodů a (hlavně) odchodů dostane fyzickým pohybem, přiletem. Loučení či vítání v jakékoliv podobě představuje v tomto světě hlavní důvod k setkávání většiny rezidentů ze Studenecka, Skalska, Přílepe, atd. Za doklad nám může posloužit následující z románu vypreparovaný řetězec navzájem se překrývajících událostí:

...x... – odjezd Letošníkův – příjezd pátera Voříška – úmrtí masné Ančky – příjezd Rézinky – úmrtí Kristinky – Letošníkův příjezd na pohřeb – ...x...

Samotný příběh je ohraničen procesem loučení, resp. pohřebním průvodem, jímž jsou doprovázeni oba faráři na poslední cestě. Většina postav, s kterými se zde postupně seznamujeme, je představena právě prostřednictvím úvodního pohřbu. Co se však nedozvíme o jejich povaze a soukromých životech z přímé řeči nebo gestikulace, zjeví se nám obvykle až mnohem později (především) díky vyprávění studeneckého faráře: „Bída a krvavé dření je zdrsnatily. Chudáci jsou – po většině chudáci!“¹² Chudoba, nedůvěra k cizím (zvláště k bohatým a měšťanům), přestárlost, samotářství či vyrovnávání se s náročnou prací a přírodními silami zde proměňují charaktery obyvatel doslova v kámen. Pro nově příchozí (Letošník, Voříšek, Rézinka, inspektor) představuje první setkání s místními šok. Dokonce i svérázný páter Voříšek, horal zkušený po všech možných stránkách, si nedovede se zdejším mikroregionem¹³

¹⁰ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 109.

¹¹ Tamtéž, s. 115.

¹² RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 56

¹³ Více na str. 35.

poradit: „Snesu ledaco, ale tohle mi je už skoro mnoho [...] I u nás v Krkonoších jsou taky chudáci, ale přece se mi zdá...“¹⁴ Víc než bídu samotnou však nechápe její oběti, které s klidem mluví o smrti, na niž netrpělivě čekají, přičemž dřou až do úmoru, aby zajistili rodinu (Pondělíček, Ančka). Na druhou stranu, i drsní jedinci mohou zažívat chvíle štěstí a umí zlehčovat svůj stav. „Ale vy jste jako z kamene!“¹⁵ prohlásí žertovně studenecký řídící Pondělíček na adresu svého kolegy Hrozdějovského. Též implikovaný autor dovede chvílemi pracovat s postavami (až groteskním) způsobem evokujícím ruský realismus (Gogol, Turgeněv, aj.): „Školská tetka Kuželka, vždycky nabalená, takže byla širší než delší a kostelnice Vejpková z rána musely proházeti hlubokou stezku k silnici a nahoru ke kostelu [...] Děti prorývaly se silnicí ke škole jako bachratí sněhuláci; ale jen se chechtaly.“¹⁶ Nejen touto drobnokresbou a kombinací realistických a idylických prvků jsou vyvolávány scény nemálo podobné malovaným kalendářům, jejichž postavičky ožívají se stejnou samozřejmostí jako pohyblivý betlém pátera Voříška – posezení v hospodě, práce sedláků na poli, děti dovádějící před školou, stavba domů, pohřební průvody, půlnoční mše,...

První osoby, které z románu známe i jménem, jsou Petrus a Tekla. Smíme však automaticky předpokládat, že se stávají důležitějšími než postavy oslovované pouze vykonávaným povoláním? „Pořadatelka pobožností“ se v textu několikrát objeví, představuje prototyp modlářky vyznačující se jistými charakterovými rysy (jízlivost, pokrytectví, všeznákovství).¹⁷ „Vůdce bratrstva“, který „breptal otčenáše“,¹⁸ zde ale svou roli končí; nevíme o něm víc, než nám prozradí výměna komentářů se zmíněnou Tekličkou na adresu účastníků ceremonie. Podobných, spíše „jednorázových“, plochých a nepřiliš výrazných figurek nalezneme v románu hodně, ve většině případů zprostředkovávají něčí minulost (přílepkový lesní, hostinský Kadleček), vyjadřují se k probíhající události či jinak zastupují neobsazenou roli v dialogu (Dopitka a Oplištilka). Budeme-li se panteonem Raisových postav probírat dále, narazíme také na typy s výrazným charakterem (Tekla, Hrozdějovský). Někteří se pro změnu v příběhu objevují málo, zato s jistou pravidelností (Čejka se svým vozem, dědeček Vondráček, vikář), jiní jsou spíše předmětem rozhovoru než jeho producenty (Prokop, švec Kubla, tkadlec Mrkvička). Samostatnou skupinou jsou pak lokální učitelé a kněží, popř. jejich pomocníci a

¹⁴ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 234-235.

¹⁵ Tamtéž, s. 124.

¹⁶ Tamtéž, s. 152.

¹⁷ Nabízí se možnost, nezastupuje-li Tekla roli polepšeného hřištníka, často se objevujícího v legendách o světcích (srovnání s působením Kalouse ve Studenci a okolí). Proti této hypotéze však stojí skutečnost, že za mravní nápravu pořadatelky pobožností nestál studenecký farář.

¹⁸ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 5.

rodiny, jimž je zde k projevům nejrůznějšího druhu (popis postavy a oblečení, zvláštní gesta, specifické rysy řeči) svěřen největší prostor. Tím se budeme konec konců zabývat i v navazující podkapitole. Důležité je ovšem zmínit, že všichni patří k blízkým přátelům Antonína Kalouse – mohou nám o něm leccos povědět a naopak, často je to právě studenecký farář, kdo nám je uvádí na scénu: „A Kalous [...] přistoupil k přichozímu, objal ho i políbil. ‚Pozdrav nás Pánbůh!‘ potrásl mu rukou a důvěrně hleděl mu do kulatých, zimou zardělých tváří. Páter Voříšek byl ulehlý suk, prostředně velký...“¹⁹

Příchodu hlavního protagonisty *Západu* je na první pohled věnováno méně prostoru než nástupu (v pořadí šestého) kaplana; přes jeho snahu zapadnout na hřbitově v davu kněží v něm však již od začátku můžeme registrovat pro příběh významnou osobnost. Kromě detailního popisu služebního oděvu, jenž na něj začíná být příliš těžký, se totiž studenecký farář dostává do ideálně osvětlených pozic: „Vyšed z chrámových dveří nachýlil hlavu k levému rameni a stranou podíval se na slunný kraj i vzhůru k blankytu. Nádech jasného slunečna rozlil se i po jeho lících.“²⁰ „A tu již stařec nedal pokoje, dokud ho Rézi nevyvedla do zahrádky, na lavičku u stěny proti kostelu; slunce se do ní opíralo...“²¹ Kamkoliv přijde, je vítán, představuje zjevnou autoritu a objekt úcty, ať se jedná o kostel či hospodu. Není tedy velkým překvapením, že se na chvíli stává paradoxně i zlatým hřebem Duchoňova²² pohřbu. Jeho věhlas přesahuje i svět lidí, rozumí si se zvířaty a rostlinami (přestože tuto schopnost hodnotíme spíš z retrospektivních farárových příhod) a příroda jej přijímá za svého, čehož si je Kalous vědom, protože sám sebe (stejně jako většina mužů kraje)²³ často reflektuje jako přírodní jev: „Inu, inu, jsme v tom oba pěkně – silní jako hlína – pořádný vítr by nás docela lehce vzal!“²⁴ Povídka *Když slunce zapadá* předkládá zpracování přítomného okamžiku; *Západ* může díky své románové podobě nabídnout i minulost, díky níž lze srovnávat mladšího Kalouse se starším. Zvláštní charakteristiku si však zaslouží staříčkový farář sám o sobě. Napříč textem si můžeme všimnout protichůdných obrátů v jeho chování, které jsou zapříčiněny vysokým věkem a kvůli nimž mu také lidé přestávají rozumět. Na jedné straně veselý a příjemný společník pomáhající potřebným, na druhé melancholická ztrápená duše tíhnoucí ke smrti. Moudrost a racionálnost proti dětinskosti a sebelítosti, starost o živé proti návštěvám mrtvých.

¹⁹ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 125-126.

²⁰ Tamtéž, s. 5.

²¹ Tamtéž, s. 276.

²² Kalous přišel do kraje jako Duchoňův lokalista, teprve po zřízení studenecké fary si mohl začít říkat (prvo)farář.

²³ Viz str. 35.

²⁴ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 217.

Také Mrštíkův kněz „zakoření“ v krajině svého působení, ne však tak fyzicky popsaným způsobem jako jeho kolega ze Studence. Vykonává snad Antonín Kalous svou práci lépe?

B) SOCIÁLNÍ ROLE – DUCHOVNÍ, UČITELÉ, POMOCNÍCI PŘI KOSTELU

Myslivci, smetánka ze zámku, dívky a mladé páry okouzlené přírodou, turisté, účastníci májových slavností. Přestože se čtenářům dostává malebných, regionálních *Obrázků*, neměli bychom zapomínat na jejich sociálně-kulturní zázemí. Setkáváme se s pojetím člověka, který má své místo nejen v krajině, ale i ve společnosti. Každý ví, co se od něj očekává; turisté z měst způsobilně chodí lednicko-valtickým areálem, tradiční oděvy se vyjímají při folklórních tancích. Jakýkoli pokus postavit se proti své determinaci končí neúspěchem. Sovák, mladý vychovatel, si neuvědomuje společenskou propast dělící jej od slečny Karly (postrádá i křestní jméno, což jej předem staví do podřadné pozice) a chce pokračovat v započatém románku. Spoléhaje na opěťované city, dá slečně ultimátum, čímž si pod sebou podřeže větev: „Také odpověď [...] hodná dceruška a dost – k smíchu, ts – s – s – fi!“²⁵ Revírník, ve snaze dokázat vrchnosti, že svou práci zvládá, odevzdává správci ulovené sluky. Jeho vítězství je však vzápětí zpochybněno, stává se zbytečným. Je snad jediným realizovatelným aktem vzpoury číst si o samotě dělnické listy po způsobu obecního pastýře?²⁶ *Léto* představuje okamžik, kdy je práce na vesnici v plném proudu – pouze slečna Eva si může dovolit vstávat podle chutě a bloumat po okolí. „V tom nad hlavou zatočil ostříž [...] v drápech odnášel už kořist' myš. V polích strhl se křik [...] Eva s jakousi úctou pohleděla ještě na ono místo, kde před chvílí stál dravec, a s úsměvem obdivu a slovy ‚ten to umí!‘ vybrala si pěšinku polem...“²⁷ Nevinný dětský výlet se objevováním lokální krajiny, včetně hledání svého místa v ní, významně transformuje. Vystávají hranice oddělující ji od sedláků a děveček (fyziognomie, oděv, nastavení mysli) a omezují ji kontakty se zvířaty. I němé tváře cítí, že slečna Eva totiž symbolizuje kontrolu, dohled vrchnosti nad tímto úsekem světa.

Kněz se svým Cukrlem zpočátku představují ve sbírce anomálii, která pod žádnou moc nespadá, minimálně ne pod tu pozemskou. Mrštík s postavou duchovního pracoval již v *Pohádce máje* – ostrovačický páter Augustin ubytovával na své faře synovce Ríšu s (poněkud naivním) záměrem usměrnit jeho lajdáctví na pražských studiích. Předpokládáme, že i farář zpod šitbořického kopce byl dobromyslné povahy, vzdělával se a v rámci své praxe pomáhal bližním

²⁵ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 89.

²⁶ MRŠTÍK, Vilém. *Z pastviště*, in MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 100.

²⁷ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 56.

– text nám v tomto bodě nezanechává žádnou nápovědu a zcela závisí na spolupráci čtenáře.²⁸ Zatímco Augustin vzpomíná na svá studia v Praze a mimo službu tráví čas ve společnosti farníků, náš kněz je ve svém „volném času“ plně oddán přítomné, resp. bezprostřední krajině: „...kdykoliv ji viděl poznovu, vždycky jakoby rozevřel starou zamilovanou knihu, ve které našel nová, posud nepovšimnutá místa skrytých půvabů.“²⁹ Augustin pečuje o svou zahrádku před domem, kněz se prochází časoprostorem prozářeným zapadajícím sluncem. Jeho procházky se neshodují s běžnými turistickými stezkami, místy totiž nabývají účinnosti téměř ceremoniální, stejně jako se v jeho pohledu na krajinu nezapře bohatý jazyk biblických mýtů („potopa“ světa, souboj mraků se sluncem). Uměřených gest či důstojného vystupování, konvenčně charakterizující podobu římskokatolických kněží, se však nedočkáme; citový vztah k popisovanému výseku světa je zde prezentován jako intimní záležitost probíhající především v knězi samém. Ať dělá páter navenek cokoli, činí tak zdánlivě bez rozmyslu, zároveň však jako důsledek svého vnitřního prožívání. „Neb lidé [...] podle přirozenosti své [...] všecka vnitřní hnutí mysli a srdce zevnitř najevo dávají [...]; tím méně mohou náboženský život a vroucí city zbožnosti uvnitř skryti a nejeviti jich posvátnými obřady.“³⁰ Schopnost vytržení z pohledu na kraj pod sebou, protikladné pocity, dynamika popisu a vášně sugerovaná „v májovém tom vzduchu“³¹ můžou z jisté perspektivy evokovat v našem duchovním téměř romantickou postavu. Tomu ovšem brání (kromě jiného) starcova nekompetentnost – v jeho věku a postavení nikdo do kopce kvůli výhledu takhle neběží, a když, pozorují ho spíše shovívavé úsměvy. Farář tak zůstává se svými (zlo)zvyky, city a smysly, oddělený od ostatních obyvatel specifickým pohledem na svět.

--

Právě zaměřením se na privátní sféru pocitů a smyslů jednotlivce se Mrštíková povídka na první pohled výrazně liší od Raisovy poetiky „člověka občanského ideálu“³² užívané v *Západu* či *Zapadlých vlastencích*. V druhém jmenovaném románu se dostáváme do prostoru, který, navzdory nehostinným přírodním a ekonomickým poměrům asociujícím spíše negativní konotace, představuje naopak poměrně veselou baštu společenství učitelů, kněží, jejich rodin a

²⁸ Navzdory vzrůstajícímu se „boji o náboženství“ na přelomu 19. a 20. století, patřila postava duchovního stále k oblíbeným a často používaným literárním (arche)typům a jako taková disponovala jistými, v literatuře již zavedenými atributy (čistý oděv, vzdělání, specifická gestikulace, u postaršího kněze bílé vlasy).

²⁹ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 111.

³⁰ FRENCL, Innocenc Antonín. *Liturgika, čili, Vysvětlení služeb Božích a obřadů svaté katolické církve*. Praha: Karel Bellmann, 1857, s. 5.

³¹ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 109.

³² JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Román mezi modernami*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 77.

přátel. Chvillemi připomíná Pozdětín téměř hermeticky uzavřené společenství vlastenců první poloviny 19. století, v němž se (v zájmu uchování ohrožené české identity) zastavil čas. Na druhou stranu je tento mikrosvět propustný do té míry, aby se obohatil o novou krev: „I kata, kata, takovýhle preceptůrek snad ještě v Pozdětíně nebyl!“³³ vítá učitel mladého Čermáka. Jeho výjimečnost je však od začátku usměrňována, aniž by se s Pozdětínem děly významné progresivní změny; přes tři sta sedmdesát stran textu sledujeme, jak se školní pomocník řadí mezi místní (jako vyvrcholení své snahy nakonec s milou Albinou přijímá jemnostpánovu nabídku k odchodu do Milov), osvojuje si jejich žebříček hodnot a nabývá spolu se sebevědomím i smyslu života. „Vepřová s hráškem vyhrála“³⁴ a s ní i patos poklidné oázy českého vlastenectví. Tím se román podstatně liší od ponuřejšího *Západu*, „knihy stáří, smutné, vážné a tklivé.“³⁵

Při psaní své další velké prózy mohl Rais čerpat jednak již z autorské zkušenosti *Zapadlých vlastenců*, jednak z vlastních, autentických vzpomínek, mj. na vyučování v Trhové Kamenici a Kameničkách. Nedostatek vzdělanců na odlehlých vesnicích vyžadoval po kantorech a duchovních všestrannost, přizpůsobivost a schopnost vykonávat práci za více lidí. Obecně se dá říct, že blízkost obou skupin byla důsledkem mnoha aspektů: šíření vzdělanosti, osvěty (např. zemědělství, administrativa, hygiena) a mravních ideálů, záliby v přírodě a humanistických a přírodovědných oborech, vlastenectví, sběr přírodnin, obdivu ke krajině, podobné ekonomické situace,... Raisem realisticky vykreslené a navzájem si pomáhající (především mužské) společenstvo učitelů, kněží a jejich pomocníků upomíná na „pozdětínskou“ generaci a svým způsobem jsou jejich nepřímými dědici. Pro obyvatele kraje představují, jak si ještě popíšeme, nejvyšší pozemsky možnou morální instanci, které se mohou na tomto „konci světa“ dovolat. Zároveň se však tato skromná inteligence potýká s řadou situací, které musí řešit nad rámec svého povolání. Na hudbu či veselou zábavu není v knize (na rozdíl od *Zapadlých vlastenců*) prostor, zpěv se objevuje spíše jako dozvuk čehosi minulého. Setkáváme se dokonce i s úplnou absencí svateb, křtů, oslav či obecně „veselejších“ událostí. Jaký postoj bychom měli k takové sociální krajině zaujmout? Lidé se po práci vzájemně navštěvují a vypráví si, či minimálně

³³ RAIS, Karel Václav. *Zapadlí vlastenci*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 7.

³⁴ RAIS, Karel Václav. *Zapadlí vlastenci*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 376.

³⁵ KREJČÍ, František Václav. *Západ. Pohorský obraz...*, in *Literatura*, in *Rozhledy po literatuře, umění a vědě*, č. 12, Praha, 15. 3. 1899, s. 539.

vzpomínají. Právě v takové přímé řeči, zasvěcování do fiktivního světa a života v něm, viděl Josef Václav Bečka i úhelný bod Raisovy poetiky.³⁶

Často se ozývající kritika učitelských poměrů může upomínat již na autorovu ranou satirickou tvorbu psanou pod pseudonymem Prokop Bodlák: „Jak pak o nás horských, zastrčených kantorech soudil? Takové, kteří mají didaktiku, metodiku, pedagogiku za každým třetím slovem, nesl, ale ty, kteří to skutečně odedřeli...“³⁷ Nepatrnost a hlavně nedocenenost učitelů v oblasti Hlinecka nejvíce ilustruje případ Pondělíčkův, kterému ukřivdila upjatá školní inspekce a prakticky jej donutila vyučovat ve vzdáleném Studenci. Vyrovnávání se s pomluvami z původního působiště, nízkým platem a nevlídnou krajinou mu brání zařídít své velké rodině lepší budoucnost, což se promítá i do kantorova vzhledu a chování. „Plaše se usmívaje ukláněl se na všechny strany a známým podával ruce [...] hledaje, kam by uložil klobouk, nepokojně těkal očima se stěny k stěně [...] a vedle židlí šel opatrně, aby o žádného nezavadil.“³⁸ Navzdory chudobě má (nejen) z pedagogického hlediska reprezentativně vybavenou domácnost, která svými nevelkými rozměry čtenáře upomíná, jak neoddelitelná je v kraji práce od soukromého života. „U pravé stěny stálo piano, v rohu velká skříň se skleněnými dveřmi, v níž byli vycpaní drobní ptáci, globus, elektroskop, leydenská láhev a drobnohled. Byl to vlastně skleník paní řídící, ale nádobí muselo ustoupiti do nižších pater, horem byla kabinetem lepších učebných pomůcek školních.“³⁹ V opozici k Pondělíčkovu stojí svérázný kolega Hrozdějovský, který coby svobodný mládenec nosí po kapsách suroviny, z nichž si vaří. „Je na pohled bublák zamračený, ale dobrák pilný a pracovitý“,⁴⁰ komentuje studenecký farář, podobné kvality však, možná ke svému překvapení, nachází i ve školním inspektoru Vosykovu přijíždějícím na inspekci ke konci knihy: „Postoj, pohyb rukou a vůbec všecko jednání, jež farář pozoroval, pravilo o inspektorovi jasně, že [...] stával před tabulí a před škamnami.“⁴¹ Jinými slovy, celá kolatura si může s Pondělíčkem mnout ruce, protože hlavní slovo má konečně člověk z profese, který vnímá učitele jako lidské bytosti:

„...nevidí v učiteli jenom stroj, ale živého člověka, který má také hlavu i srdce!“⁴²

³⁶ BEČKA, Josef Václav. *Raisův sloh*, in *Karel V. Rais: studie, vzpomínky, dokumenty*. Lázň Bělohrad: MNV, 1959.

³⁷ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 124.

³⁸ Tamtéž, s. 35.

³⁹ Tamtéž, s. 87.

⁴⁰ Tamtéž, s. 150.

⁴¹ Tamtéž, s. 292.

⁴² Tamtéž, s. 310.

Proč by se podobný přístup neměl uplatňovat i na duchovní? Sám farář Kalous uznává, že je správné mít ohled i na jiné věci než jen na povinnosti – za předpokladu, že nebudou překážet ve výkonu povolání. Každý z duchovních či pomocníků má své neškodné „libůstky“ či koníčky, které jim ubírají na vážnosti tím, čím jimi přidávají na lidskosti. Usměvavý kostelník Vejpalka má při bohoslužbě rád hodně kadidla, farář Čečetka rozdává přátelům lískové oříšky, krkonošský rodák Voříšek hospodaří a soustruží, nebožtík Jan Duchoň si čas od času zahrál s Kalousem v hospodě karty a konečně, samotný studenecký farář kromě častých procházek po okolí a nadšeného sbírání přírodnin rád chodil v pěkných botách (měl jich dokonce tři páry!). Život ve Studenci není pro každého, což dokumentuje nejen pasivita ženských postav, ale hlavně neustále se obměňující kaplani. „Vím, že tu veselo není; na poprvé, ba i nějaký čásek potom bývalo mi všelijak,“⁴³ přiznává Kalous Letošníkovi a později Voříškovi. Pokus o realistické uchopení vesnice i s jejími negativními stránkami (hlad, chudoba, surovost, alkohol, modlářství), které sice z větší části spadají už do minulosti, ale pořád jsou jaksi přítomné a vnímatelné novými příchozími, však přesto zůstává spíše v pozadí této melancholické idyly.

Již jsme avizovali, že v *Obrázcích* Viléma Mrštíka nalézáme člověka s jeho ustanoveným místem v krajině a ve společnosti. *Západ* toto stanovisko hyperbolizuje humanistickým směrem. Kromě „formálního“ společenského žebříčku a zavedených zvyklostí, jejichž dodržování můžeme v románu pozorovat např. v pořadí účastníků pohřebního průvodu („...hoch s křížkem, spořádaná řada dětí a již davy a davy; korouhve cechů, rozvláčené světlé prapory, svítící hřebeny hasičských přilbic“),⁴⁴ loučení se s Duchoněm (slova se chopí vikář coby funkcí nejvýše postavený) nebo při bohoslužbách, se také setkáváme s hierarchií založené převážně na křesťanské morálce, mj. na pomoci druhým a úctě ke stáří. Staré a chudé masné Anče se dostane pro její obětování se výchově dětí té cti, že k ní přijede Kalous osobně, aby ji požehnal, byť sám už kvůli zdraví skoro nevychází z domu. S opěvovaným, bezkonfliktním páterem Letošníkem se místní loučí stejně jako se skalským farářem, přestože stál služebně i věkově o dost níž. V neposlední řadě i vyšší autority (vikář či školní inspektor Vosyka) respektují staříčkého faráře ze Studence a plní jeho vůli. Nutno říct, že této role Antonín Kalous plně využívá, ne však ve svůj prospěch. Netají se, že ze všech titulů, jimiž je církevními hodnostáři uváděn, si nejvíce váží „být farářem“. Povolání duchovního pastýře se u něj stává životním posláním – informuje své posluchače a i čtenáře o chudobě v kraji. Je zástupcem horských obyvatel a apelem a výčitkou směrem k Praze. Sebe a své kolegy z far a škol pokládá

⁴³ Tamtéž, s. 52.

⁴⁴ Tamtéž, s. 4.

za pouhý předvoj; je si dostatečně vědom, že „čáry se tu nedají dělat. Odjinud musí přijít pomoc – podnikavost, průmysl, dráhy. Sněm a úřady musí pamatovat! My jsme zatím jenom připravovali půdu – sloužili jsme, chtěli jsme těm lidem našim život zveselit.“⁴⁵ Jak jsme se už zmiňovali, kamkoliv studenecký farář na vesnici přijde, vzbuzuje příjemný rozruch a to nejen svou řečí, ale také přátelskými gesty (potřásání rukou, hlazení druhých po tváři). Lidé se za ním hrnou, i když jen prochází po návsi; stává se pro ně symbolem naděje, skoro-svatým. Smrtelník v Kalousovi však pomalu stárne, nezvládá všechny závazky svého povolání a farář se bojí, že na něj už nebude mít kdo navázat. „Na dvoře ticho – hospodář odešel. Ten konec je u nás kněží přece jen tuze smutný!“⁴⁶

Vraťme se však ještě na chvíli k farářem zmiňované „přípravě půdy“. Při čtení románu *Západ* jsme si totiž mohli povšimnout, že navzdory množství pracovitých kantorů a duchovních je nám až podezřele málokdy umožněno nahlédnout přímo do kostelů či do škol. Většina příběhu se odehrává venku nebo na studenecké faře, což sice vysvětluje fakt, proč je v knize tak málo ženských postav, navíc ještě pasivních (starají se totiž o domácnost), ale tím bychom na první pokus asi skončili. Jakou, případně čí optiku bychom měli při pozorování *Západu* používat?

C) SCHOPNOST PERCEPCE A REFLEXE KRAJINY, VLIV NA KRAJINU

„V sále už tančili. Postavil se do dveří a tváří jeho přešel úsměv. Jak se mu zdálo všechno naivní, prostoučké, ale milé.“⁴⁷

V průběhu práce jsme již několikrát naznačili, že není postava jako postava a totéž platí i o jejím úhlu pohledu a vlastní realizaci vymezené jí autorem textu. Při čtení vybraných děl Mrštíkových a Raisových se nejčastěji setkáváme s narativní strategií prezentovanou nadosobním vypravěčem, který svůj objektivní pohled často v příběhu zaměňuje s perspektivou líčených postav. V *Pohádce máje* se tak sblížíme s Ríšou a Helenkou, v *Santa Lucii* s Jiřím Jordánem, v *Zapadlých vlastních* převážně s mladým Čermákem. Můžeme však mluvit o sblížení, když máme k dispozici záznam individuálních vjemů, myšlenek a představ, zapsaných však jazykem, kterým hlavní protagonisté nemusí nutně disponovat? Martin Tomášek v tomto směru věnuje pozornost obzvlášť poetice Viléma Mrštíka a naráží na „těžko uvěřitelnou

⁴⁵ Tamtéž, s. 303.

⁴⁶ Tamtéž, s. 18.

⁴⁷ MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje*. Praha: Tisk a náklad J. Otty, 1897, s. 8.

vnímavost⁴⁸ prostých rezidentů jeho venkovských krajin, resp. na vysokou míru jejich senzibility a schopnost téměř básnické reflexe. Stranou dialogů a vnitřních monologů, v nichž lze mapovat snaha postihnout kromě prvků mluveného jazyka i některé rysy lokálních nářečí, totiž vnímáme realitu fikčních světů obou próz (*Když slunce zapadá a Západ*) hlavně prostřednictvím popisných pasáží založených na fokalizaci.⁴⁹ Skrze vnímatele neboli fokalizátory získáváme specifickou perspektivu, kterou jsme při čtení nabádání podvědomě respektovat. Kooperující čtenář se po přečtení výše citovaného úryvku z *Pohádky máje* sotva bude ptát, co se Ríšovi odehrávalo za zády, tzn. před hospodou, protože přijal nepsané pravidlo omezeného zorného pole synovce ostrovačického faráře. Samotná prezentace situace jako zážitku/svědectví jedné z postav pak působí i autentičtěji a čtenář je ochotnější vypravěči věřit více, než kdyby dotyčný vyprávěl celý příběh sám.

Napsali jsme „svědectví“, otázkou zůstává: čeho? Krajinám Mrštíkovi i Raisovy prózy se budeme věnovat více až v dalších podkapitolách, přesto se u nich předtím ještě pozastavíme. A začneme do třetice opět Mrštíkovým knězem.

Již od odchodu z fary (a začátku této práce) si můžeme povšimnout, že se farář nikdy nepohybuje samovolně; jeho pohyb vpřed je odpovědí a postojem umocněným náboženským vyznáním a povoláním. Nejdříve se na směr přeptá bílého Cukrleho, poté se pokouší sám rozhodnout při rozhlížení se krajinou. Slunce je však rychlejší, když se mu připomene: „...v očích pojednou se mu cosi zablýsklo, jakoby se před ním převrátil stříbrný nůž, rychle dvakrát za sebou.“⁵⁰ Nepřipomíná tento zvláštní optický jev až nápadně pohyb střelky u kompasu? Starý muž po této sluneční lázni ožívá, nachází svůj směr, což je mu během cesty potvrzováno vzrůstajícím elánem. Jeho úprk k větrnému mlýnu nám může při pohledu na okolní krajinu asociovat rychlou jízdu dopravním prostředkem: „Zámek, park, lesy, luka, pastviny, celé údolí, všecko už měl za sebou a před sebou viděl jen bleděmodré nebe...“⁵¹ Na druhou stranu se setkáváme s detailními POV⁵² záběry, v nichž jsou z faráře vidět jen nohy zakopávající na kamenité cestě a slunce schovávající se za vrchem. V následném momentu se nám postava

⁴⁸ TOMÁŠEK, Martin. *Galerií literárních krajin Viléma Mrštíka*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016, s. 222.

⁴⁹ Jak Gérard Genette, tak Mieke Balová ve svých typologiích rozlišují mezi interní a externí fokalizací. Zatímco první zmíněná je prezentovaná z pozice jedné či více postav, druhá se s žádnou postavou neztotožňuje, přesto také vychází zevnitř příběhu. Viz.: KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jirí a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 150-163.

⁵⁰ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 109.

⁵¹ Tamtéž, s. 109.

⁵² Z angl. „point of view“ (úhel pohledu), obraz zprostředkovaný z pohledu aktéra, tzn. divák se při jeho sledování dívá pohledem aktéra.

duchovního zase oddaluje, scéna je však stále více dynamizována obavou ze zpoždění na unikátní představení pořádané Bohem. Pomyslného vrcholu je pak dosaženo v momentu připomínajícím stříh kamery: „...poslední přehrada smekla se mu s očí a jakoby se mu bělmo roztrhlo na povrchu zřítelnic, země se před ním náhle provalila, půda se slehla a...“⁵³ Přestože se Mrštíkovi současníci mohli ve své době setkat pouze s prvními kinematografy a fotoaparáty, je zde v rámci fokalizace prezentováno hned několik řetězově zakomponovaných perspektiv. Náš páter představuje pro autora ideální živou loutku, kterou (jako později animátoři ve filmech) natáčí z různých stran a řídí její kroky či smyslové vnímání. Zároveň se zde tato postava uplatňuje jako časoprostorové měřítko popisované krajiny: „...pláň šírá, nekonečná, vrchy věnčená, posetá bílými vískami, řítla se pod ním dolů, a velebníček, stoje na pokraji velikého toho divadla, v němém úžase hleděl do nesmírných těch krajin jižní Moravy.“⁵⁴ Čím dále se v textu očitáme, tím více se přesouvá akcent z faráře na obzor. Ani starý pán si už není sám sebou jistý: „V tu chvíli nevěděl o sobě, zapomněl utřít si pot...“⁵⁵ Postupně docházíme k hypotéze, že taková postava nepotřebuje pro svou existenci více než být šablonou či lupou se specificky upravenou čočkou, přes kterou bychom se mohli dívat. V rozsahu více než čtyři strany se setkáváme s fyzicko-geografickým popisem těkajícím od horizontu ke kopci s větrným mlýnem a zase nazpět. Vysoce vnímavý pohled faráře (zachycující snad i ultrafialové záření), jeho vzdělání, kariérní zkušenosti, znalost českomoravských dějin a bohatý básnický jazyk⁵⁶ produkují neobyčejné panorama ze zeměpisných reálií. Kněz zažívá skrytou radost, má před sebou Bohem stvořený svět (který mu byl svěřen do opatrovnickví) jako na dlani a zdá se mu, že ví o všem, co se pod ním dole děje. Pohled na hřbitov však jakýkoli náznak velikášství sráží. Navíc má farářův „lidský“ zrak četné kvalitativní i kvantitativní chyby promítající se do textu: těkání z místa na místo pro obsáhnutí širšího záběru, mrkání, častější vyhlížení oblíbených lokalit, výběrovost krajinných prvků, apod. Výsledný obraz pak může být, byť symbolicky, deformován. Obloha se neustále proměňuje, zatahuje a vyjasňuje – bylo by troufalé srovnávat nebe s mrkáním starcových „očí plných světla“? Dynamické procesy (obsažené nejen v meteorologických jevech) směřují nevyhnutelně k pomyslnému boji mezi nebem a zemí, denním světlem a nocí či starým a novým, což dodává povídce ráz téměř mytologický. Počáteční, idylická podoba krajiny v očích faráře zdivočí během západu slunce, vymkne se kontrole a výhled od mlýna nabere apokalyptický nádech. Atmosféru umocňuje i

⁵³ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 110.

⁵⁴ Tamtéž, s. 110.

⁵⁵ Tamtéž, s. 110 – 111.

⁵⁶ Ten by se však, na rozdíl od Mrštíkova Bavlňky z prózy *Bavlňkova žena*, dal vysvětlit čtenářskou zálibou – ať už v biblických mýtech, beletrii devatenáctého století nebo raných „modernistech“.

předznamenání v podobě kostelních zvonů svolávajících k večerní modlitbě. „...celý nebesklon vznítit se ohromným požárem... A ten se šířil, rostl do větší a větší šířky, i Brno zasáhl ohnivými svými křídly. Okna zkrvavená vyšlehla odraženou září.“⁵⁷ Podobně laděnou scénu, odlišnou však tím, že se týká velkoměsta a pohledu na Prahu, můžeme nalézt i ve dříve vydané *Santa Lucii*: „...v královských komnatách jakoby se požár vznal, hrozná, krvavá záře vyšlehla z nich [...] báně zlaté rozrážely planoucí tu výheň nebes [...] Byly hrůzné a krásné zároveň ohnivé ty spousty západu...“⁵⁸ I když podvědomě tušíme, že západy nebyly úplně posledními v životě svých recipientů, výsledný efekt to zdaleka nezmenšuje. V obou případech jde o neopakovatelný individuální zážitek vyznačující se paralyzovaným fokalizátorem (zůstávajícím však plně „při smyslech“), komentujícím vypravěčem a jistým časovým rámcem, ke kterému mají dále přístup pouze čtenáři a autor díla. Teprve, až/jestli se utiší živly, mohou se protagonisté svobodně pohnout. Do té doby však jejich podvojně role diváků a aktérů splývají a ocitají se duchem jaksi mimo sebe.

--

Mluvili-li jsme dosud o fokalizaci, měli jsme na mysli spíše fokalizaci interní a přestože v tomto směru preferujeme pokračovat i nadále,⁵⁹ úvod i závěr *Západu* vybízí komentovat externí fokalizaci, tzv. perspektivu zevnitř fikčního světa, která se neztotožňuje s žádnou z figur příběhu. Již jsme zmínili, že Raisův román o stáří disponuje důmyslnou kompozicí dvanácti kapitol, přičemž čas příběhu (se kterým jsme začínali „první“ den ve třech různých perspektivách, resp. kapitol) se postupně zrychluje a ke zpomalení dochází až v okamžiku, kdy se blíží k závěru. Významnými milníky jsou příchody a odchody, z nichž, pochopitelně, nejvíce vynikají ty události, které knihu otevírají a zavírají – pohřeb Duchoňův proti pohřbu Kalouse. Zde je však postavíme vedle sebe. Jak do/z nich v/y/stupujeme? „Nad horským krabatým koutem vlnil se akord hlaholících zvonů. Vylétal z bílé věže farního kostela, jenž z kopečka, kolem něhož usadily se skalské domy, domky i baráčky (za dvě stovky jsi v nich domácím pánem!), přehlíží celou kotlinu i boky okolních kopců.“⁶⁰ Na jednu stranu dostáváme prostorově vymezený a po senzuální stránce pestrý realistický popis krajiny i postav z konkrétního úhlu pohledu, byť v ptačí perspektivě. Z úryvku ale také vysvítá lepší znalost místních poměrů (viz „dvě stovky“), terénu a postav, což by svědčilo spíše ve prospěch

⁵⁷ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 114.

⁵⁸ MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia. Román*. Praha: Matice lidu 27, č. 4, 1893, s. 245.

⁵⁹ Podstatnými činiteli v tomto rozhodnutí byla právě snazší identifikace interní fokalizace a její následná charakteristika na základě textu.

⁶⁰ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 3.

existence nadosobního vypravěče než externího fokalizátora. Podobné stanovisko můžeme zaujmout i k závěru románu: „Na silnici daleko do vsi tlačily se davy z celé kolatury i ze široka daleka... Chvějné prapory spolků skalských i vzdálenějších vynikaly ze zástupu. Přišla dlouhá řada kněží v rochetách i v pluviálech... Vejpalka s Pondělíčkem tiše zavřeli rakev, a lid vycházel, aby učinil místo.“⁶¹ Nápadná cílená výběrovost zobrazovaných jevů a systematická manipulace s ohniskovou vzdáleností přesahuje možnosti „oka kamery“. Vypravěč *Západu* výsledný obraz nezaznamenává, ale aktivně tvoří ve snaze předvést jej čtenářům v co možná nejživější podobě. Tím se ostatně navracíme i k protagonistům románu.

Vymezit interní fokalizátory je totiž v *Západu* o dost snazší, přestože jich potkáme víc než pod Mrštíkovým větrným mlýnem. Hned zpočátku můžeme vyřadit vedlejší postavy, jejichž názor prezentuje na veřejnosti postava jediná (návštěvníci hostince, tetky a babky kolem Tekly) či se textem jen mihnou (Čejka, vikář) nebo jsou znevýhodněni věkem (Pondělíčkovy děti) a postavením (mastná Ančka). Dále můžeme vyloučit většinu ženských protagonistek; přestože Kristinka s Rézinkou mají k pozorování dispozice (ubytování hostů na faře), soustředí se jako hospodyně výlučně na fungování domácnosti nebo péči o starého Kalouse. Řemeslníky, kupce či sedláky nepotkáváme, spíše se o nich mluví. Ve výběru nám tak znovu zůstávají mužské učitelské a duchovní figury v popředí s Antonínem Kalousem. O jeho fokalizačních schopnostech máme jasnou představu již od prvních stránek, podobnou schopností, avšak již v podstatně menší míře, disponuje také část jeho blízkých přátel (Letošník, Voříšek, Pondělíček, Čečetka) a školní inspektor Vosyka. Posledně jmenovaný je ale spíše výjimkou – na rozdíl od ostatních má totiž pozorování a vyhodnocování v popisu práce: „Chudo je tu [...] podle polí jsem to poznával.“⁶² „...krásná zahrada u školy – radost se podívat, jak to kvete – je to oasa v poušti – řada úlů – tělocvičná pěkná...“⁶³ Hlavní praktická funkce duchovních a učitelů, vzdělávat a napomáhat pokroku („jeden to říká dětem ve škole, druhý to káže s kazatelny“),⁶⁴ se vztahuje i na praktické činnosti, jako je pěstování plodin či obdělávání půdy. Důležitým faktorem je přitom záliba v této pomoci a vlastním sebevzdělávání, což se právě pojí s ambivalentním vztahem ke krajině. Na jednu stranu se kněží a pedagogové rádi prochází po okolí a sbírají přírodniny, zároveň však při svém zaměstnání musí cestovat za svými svěřenci v jakémkoli počasí: „...já jsem jel v zimě a tohle všecko kolem do kola leželo pod závěsemi. Ty lesy byly jako sněhové kopce, jen špičky snítek vylézaly. Dvoje velké sáně nás stěhovaly –

⁶¹ Tamtéž, s. 376.

⁶² RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 293.

⁶³ Tamtéž, s. 303.

⁶⁴ Tamtéž, s. 302.

my jeli na třetích a plakali jsme všichni...“⁶⁵ Negativních hodnocení krajiny přibývá a myšlenka, že by se měli všichni lidé jinde líp, rezonuje napříč celou knihou. „Když potom šel planinou po bílé, tiché silnici a viděl rozlehlé, kostrbaté stráně s chudými poli, šedavými pastvinami, na nichž hrbila se stáda balvanů, přejížděl ho mrazivý stesk [...] kolem dokola viděl pusto.“⁶⁶ Také Kalous se svěří Letošníkovi se svými trudnými začátky ve Studenci, ne však proto, aby ho podpořil v odjezdu.

Již několikrát jsme se zmiňovali, jaké ústřední postavení má studenecký farář mezi lidmi a v kraji obecně: „Nevím, nevím, kdo jsme komu dali více, zda Studenec mně nebo já jemu.“⁶⁷ Stává se tak přímo součástí prostředí, v němž vykonává svůj úřad a s nímž se do jisté míry identifikuje, že představuje fokalizátora par excellence. Málokdo zná okolí stejně dobře jako on, který jej procházel i za noci byv postrachem loupežníků. Přes všechnu zkušenost a „zažitost“ terénu jej však pozorování horizontu nikdy neomrzí, stejně jako akt pozorování samotný, proto vypravěč vkládá Kalousovi privilegium popisovat nejen krajinu a počasí, ale i většinu postav či jejich domovy svou perspektivou. Návštěva Kadlečkova podniku je v tomto případě více než inspirující: „Potom vešli do hostince. Všecky stoly byly obsazeny; blíže dveří seděli čeledínové nebo tatíci hospodáři [...], dále při stolech prostřených byli „páni“ [...] Spatřivše, kdo vchází, honem nechávali jídla, vstávali a pozdravovali úklonami...“⁶⁸ Čtenářům je tak dopřáno takřka stát na stejném místě jako studenecký farář a sžívat se s postavou vydávanou za vzor hodný následování.

S touto rolí však kráčí ruku v ruce i zodpovědnost, kterou Kalous již ke konci svého života nezvládá, minimálně ne ve všech ohledech. „K užásnutí, jak se mi zrak natahuje – co je blízko, nevidím, ale do dálky převýborně. Pomalu už budu jako ten náš Bystrozraký...“⁶⁹ Zatímco skrz jeho optiku uvidíme detailně zobrazené panorama Studence, Skalska či Hrozdějovska (k němuž se v průběhu práce ještě vrátíme), uniká nám realita Kalousova světa, která se odehrává u něj „doma“, tzn. v jeho bezprostřední blízkosti. Nebýt například zájmu Voříška vést hospodářství, nevěděli bychom, že na faře chovají dobytek či vlastní psa; o zahradě ani nemluvě. Nepůsobí to zvláště u někoho, kdo dříve radil, co by se mohlo pěstovat na polích? Taktéž rozložení pokojů v domku se musíme dozvědět od loučícího se Letošníka. Nejkritičtější je však moment, když Kristinka sdělí Kalousovi, že je už stará: „Farář byl těmi slovy všecek pomaten [...] očí jí

⁶⁵ Tamtéž, s. 44-45.

⁶⁶ Tamtéž, s. 51.

⁶⁷ Tamtéž, s. 293.

⁶⁸ Tamtéž, s. 31.

⁶⁹ Tamtéž, s. 34.

z lící nespouštěl, jakoby všechny vrásky na nich počítal.“⁷⁰ „Zadívav se potom na sestru, byl ohromen – viděl ji najednou hrozně sešlou. Ucítil výčitku, že si nevšiml, jak schází, a hrůza – hrůza ho pojala...“⁷¹ Smrt sestry a jeho následné omdlení proces oprostování se od „životní“ reality urychlil. Lidé stárnou a umírají bez jeho vědomí, dole ve vesnici se pokračuje se stavbou domů a křty zajišťuje již Voříšek. „Pane na nebesích – ovcí ubývá a pastýř nic neví! Pěkný pastýř!“⁷² Tuto novou zkušenost prožívá Kalous jako zpronevěru svému poslání, resp. důvodu své pozemské existence. Jeho trajektorie se den ode dne zkracuje, až zůstává většinu času u okna ve svém pokoji. Je tu stále svět venku, co jej drží naživu, především touha prožívat dny plné světla s blízkými, což se nemění ani po jejich smrti. Čím více mu však uniká živý svět, tím více se mu zostřuje vnímání smrti a zemřelých. Většinu jich sám pomáhal pohřbít, má k nim blízký vztah, stejně jako k zemi, pod níž leží. „Můj svět, Prokúpku,“⁷³ usmívá se stařec již s jednou nohou v hrobě. Přestože se na jedné straně smrti vzpírá nejistotou ohledně budoucího faráře, již se na odpočinek víceméně těší a nepřímou zve obyvatele kopcovité krajiny na svůj pohřeb. Nechce nikoho dalšího ztratit, navíc podvědomě cítí, že se minul s časem a žije už ve světě, kterému nerozumí a nemůže mu být tím pádem ani prospěšný. Stejně jako Kristinka i farář mívá vidiny, v nichž se setkává se zemřelými členy rodiny, kteří ho oslovují nebo přímo doma navštěvují – ani Duchoňův příbytek není v tomto případě výjimkou. Navíc jej motivuje silné přání přidat se k mrtvým přátelům v (ne)přeneseném významu: „Studenecký opíraje se o sukovku dral se blíže k otvoru hrobu...“⁷⁴ „Já ji tam dole vidím – věřte mi, že ji tam dole vidím [...] Kristinko, to jsme se sešli!“⁷⁵ S trochou nadsázky by se dalo říct, že se do rakve připravoval v průběhu celého románu; od přidělení kaplanů přes zkracování vycházek až po konečné „zabarikádování se“ s břečťanem⁷⁶ v pokoji, do něhož k zimě proudilo stále méně denního světla (symbolický zdroj farářovy síly a jeho spojení se světem). Poručení Rézince, aby doma rozsvítila, že odted' budou jen při lampě, tak bylo jedním z posledních gest, jimiž farář rezignoval na život a vnímání světa.

Jak v případě Mrštíkova kněze, tak i zde nalézáme výjimečně promyšlenou práci s proměnou perspektiv. Dvě různá svědectví, se kterými jsme byli seznámeni zprostředkujícím vypravěčem,

⁷⁰ Tamtéž, s. 169.

⁷¹ Tamtéž, s. 171.

⁷² Tamtéž, s. 290.

⁷³ Tamtéž, s. 332.

⁷⁴ Tamtéž, s. 7.

⁷⁵ Tamtéž, s. 284.

⁷⁶ Vedle zimolezu (barvínku) jedna z nejčastějších rostlin rostoucích/vysazovaných na hřbitovech.

se v některých bodech odlišují, přesto v obou případech dochází k propojení regionální dokumentace se záznamy pocitů z konkrétně vymezených krajin.

SCÉNA, KTERÁ MLUVÍ ZA SEBE

V názvu kapitoly je obsaženo téma našeho dalšího zkoumání, ke kterému již delší dobu směřujeme. Na předchozích stranách jsme se zabývali postavami obou próz, jejich společensko-kulturními vazbami a způsobem reflexe světa. Jak se však může (fikční) svět jako fenomén jevit „sám o sobě“? Z jistého pohledu se může někomu zdát, že se stále vracíme k též věci, aniž bychom o ní řekli něco nového. Naším cílem v následující kapitole je předně tento názor vyvrátit a vedle toho poukázat na vrstvy krajiny, které postavy nemohou percipovat, tudíž je ani nemohou fokalizovat čtenářům. „Lidé jako kraj, miláčku.“⁷⁷ Jinými slovy, obě entity mají povahu literárních konstruktů.

Z toho důvodu, vycházejícího z konceptu krajiny jako vydělitelného a recepcí vnímatele zkresleného úseku světa, jsme popisovaný prostor nazvali „scénou“, stejně by fungovalo i pojmenování „obraz“; na druhou stranu by však bylo chybou vnímat krajinu Mrštíkova či Raisova na způsob něčeho vyloženě plochého nebo dvourozměrného. V době obou autorů již nemusela umělecká ztvárnění prostoru plnit úlohu „výpomocné scenérie na pozadí obrazů“,⁷⁸ konceptu složeného z jednotlivých předmětů, ani vizuálního potěšení. Jak popisuje Karel Stibral v *Estetice přírody*, již od nizozemských mistrů 16. století získávala krajinomalba smysl ve vlastním zobrazení, které čerpalo své náměty z reality. Autoři próz *Když slunce zapadá* a *Západu* se pochopitelně inspirovali výtvarnými díly dobově bližších autorů, což je patrné i na způsobu, se kterým nám své fikční světy prezentují. Ve svých literárně-výtvarných statích a polemikách (nejen) s nakladateli se Mrštík například často dovolával Antonína Chittussiho, který se (spolu s např. Juliem Mařákem a dalšími malíři pod vlivem impresionismu) pokoušel dodat krajině náladovost.⁷⁹ Rais byl zase znám pro živou komunikaci s ilustrátory, které si pečlivě vybíral a u nichž se opětovně ujišťoval, že se s ním shodují ve vnímání příběhů jeho knih. Kromě Adolfa Kašpara či Antonína Slavíčka spolupracoval autor především s Mikulášem

⁷⁷ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 53.

⁷⁸ STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 19.

⁷⁹ Cit. dle: TOMÁŠEK, Martin. *Galerii literárních krajin Viléma Mrštíka*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016, s. 250.

Alšem akcentujícím ve svých obrazech symbolický a historický význam krajinného prostoru – jen pro Raisovo dílo vytvořil malíř přes 90 kreseb.⁸⁰

Svět konce 19. století je už mnohem obtížnější (nejen) literárně postihnout, minimálně jednotlivé „vrstvy“ jeho četných krajin, proto jsme také tuto kapitolu pro přehlednost rozdělili na část věnující se fyzicko-geografickým reprezentacím a na část věnující se symbolickým aspektům krajiny.

A) K VYMEZENÍ TYPU KRAJINY

„Krajina je zrakově vnímatelná část suchozemského povrchu země, která má horizont a je zahlédnutelná z distance.“⁸¹

Při psaní tohoto textu vycházíme z představy, že námi vybraná beletristická díla poskytují informace dostatečné alespoň k přibližné rekonstrukci svých fikčních světů a podporují myšlenku hledání v aktuálním světě takových inspirací, které mohly vést k jejich realizaci. Zatímco Mrštík například zachovává ve své povídce původní toponyma, Rais některá z nich obměňuje a hyperbolizuje pro větší stylistický účinek (Hlinsko → Skalsko, Kameničky → Studenec, atd.). Ani v otázce rozsahu se autoři neshodují – zatímco krajina jižní Moravy se rozbíhá od větrného mlýna do dále, Kalousův svět se spíše uzavírá do sebe. To bychom však příliš předbíhali. S pomocí mimetického předvádění a rozdílného chápání realismu nás oba autoři uvádí do prostorů, vyžadujících si naši plnou důvěru v jejich existenci ve skutečném světě.

--

Přestože nejsou v textu explicitně jmenovány, můžeme, vzhledem k popsanému směru poutě k větrnému mlýnu a výčtu měst, hor a vodních nádrží od něj viděných, tvrdit téměř s jistotou, že výchozí pozici Mrštíkova duchovního představovaly Diváky, konkrétně okolí farního kostela Nanebevzetí Panny Marie. V prostředí autorovy rodné vsi se však dlouho nezdržíme – z fary uvidíme jen holý kout a už se rozhlížíme, jestli se vydáme na sever (Martinice) či na jih (Nikolčice). Čtvrtá vesnice, ležící v opozici východněji umístěných Diváků, čímž doplňuje pomyslnou směrovou růžici, se nazývá Šitbořice.

⁸⁰ Viz: [Spisovatel Karel Václav Rais a ilustrátoři jeho děl - Jičínský deník \(denik.cz\)](#)

⁸¹ STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 20.

Dostáváme se do vymezeného prostoru, jehož reálný předobraz měli bratři Mrštíkovi prochození křížem krážem. Konec konců, Vilém od roku 1889 s bratrem Aloisem v Divákách i bydlel⁸² a trasu vedoucí k vyhlídce u větrného mlýna prý velmi dobře znal.⁸³ Důkazem může být i vlastní kresba „větráku“ v osobních věcech druhorozeného z Mrštíků.⁸⁴

Vraťme se však k povídce. Z Diváků, položených v úvalu, ze kterých nás páter ještě stačil upozornit na místní zámecký park, stoupá Mrštíkův hrdina směrem k západu. Spíše než deskripci okolí (hrbolatá cesta, lesy, luka, pastviny, vinohrady) však vypravěč věnuje pozornost emocím protagonisty (extáze, nadšení). Teprve „šitbořický kopec“ mu svým způsobem vrací pevnou půdu pod nohama. Na základě shody vícero zdrojů by dotyčným povrchovým útvarem měl být vrch Odměrky. Nalézaje se na kótě 317 m. n. m. a vzdušnou čarou zhruba v polovině cesty mezi Diváky a Šitbořicemi a mezi Nikolčicemi a Martinicemi, vytváří pro kněze-fokalizátora dokonalou základnu k pozorování jižní Moravy: „Obraz široký, volný, bez hrází rozepjal se před jeho očima...“⁸⁵ „...a bylo mu divně u srdce, když viděl smutné ty dálky, jak se tak jedna hora vrší za druhou, kopce stále kalnější a smutnější tratí se v dál.“⁸⁶ Pohledem zleva doprava opíše svým zrakem myšlený oblouk vedoucí od Znojemska přes Žebětín a Babí lom, kde se podél Moravského krasu „vrací“ nazpět k východu, tzn. k Bílé hoře a Brnu. Pozorovaný prostor se v průběhu impresionisticky barvitěho líčení manifestuje v napětí pokusů o jeho konkretizaci; při příchodu spolu s protagonistou vidíme pouze nekonečnou pláň obklopenou vrchy a vesnicemi, mezi nimiž později rozpoznáváme třeba zmíněný Babí lom. Z planiny následně přecházíme k pohořím a vyvýšeninám kraje: „A za horami bledly zase hory, hory, hory a zase hory čeřily se v dál, až mizely, rozplývaly se v ozářených mlhách, šedé, snivé jako pohádka.“⁸⁷ I mraky budují své skály a po způsobu těch pozemských odráží světlo na lidská sídla, z nichž je zde opět uvedeno několik příkladů (Rajhrad, Měnín, Vranovice) provázených zacílením na jihozápad k v dálce tušeným vodním plochám. Hra s optikou a perspektivou čtenáře provází, také když farář téká pohledem zpět k větrnému mlýnu, kterého si od svého příchodu teď všimne poprvé.

⁸² PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 28.

⁸³ Viz: [Větrák :: Vše o Šitbořicích \(webnode.cz\)](#)

⁸⁴ Kresba byla vystavována v rámci výstav věnované oběma bratrům, více např.: MACHÁČKOVÁ, Romana a PROCHÁZKOVÁ Andrea. *Alois a Vilém Mrštíkovi. Drama jihomoravské vesnice*, in *Věstník asociace muzeí a galerií České republiky* 12, č. 5, s. 26-27. [online]

⁸⁵ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 110.

⁸⁶ Tamtéž, s. 111.

⁸⁷ Tamtéž, s. 111.

Původní dvoupatrový mlýn patřící rodině Matušků vyhořel roku 1853, o rok později byl však opraven a v této podobě (kterou již zažil osobně i Vilém Mrštík) fungoval do třicátých let minulého století, kdy jej přemohla konkurence ve spojení se zrušením nájemní smlouvy.⁸⁸ Jako u jiných „větráků“ i stavba toho šitbořického byla zapříčiněna nedostatkem vody. V povídce se však kupodivu s žádným větrem, který by poháněl lopatky mlýna, nesetkáme – přes zjevnou statickosti však kněz nepřestává reflektovat ve stavbě cosi organického: „...podobal se černé, příšerně ozářené jakési strážní země...“⁸⁹

Od mlýna se páter obrací zpět k horizontu; navzdory svému emočně vypjatému stavu postupuje systematicky od bližších objektů (šitbořický hřbitov) přes vzdálenější (kostely, továrny), přičemž prokazuje i své povědomí o dějinách: „...a od Sokolnic ke Slavkovu vlak uháněl přes svaté pole zbitých a vítězů katastrofy slavkovské.“⁹⁰ Nejvzdálenějším objektem je potom slunce, tematizované již v názvu prózy, které na sebe strhává většinu recipientovy pozornosti a které má spolu s oblačností moc změnit individuální prožitek z krajiny. Obecně si můžeme povšimnout, že se popis soustřeďuje čím dál více spíš na oblohu, na jevy světelné či meteorologické a odkazuje tak k dílu četných malířů, nevyjímaje nizozemských mistrů, o nichž Gombrich píše, že „...udělali z nebe a jeho oblak i světelných efektů uměleckou a vlastně i estetickou záležitost prvního řádu.“⁹¹ Pozemská krajina však byla do pozadí vytěšňována záměrně, aby v příštím okamžiku její jednotlivé komponenty (stromy, kopce, chaty) mohly „zahořet“ slunečními paprsky vycházejícími zpoza mraků. Přestože v opodstatněnosti percepcie krajiny převažují vizuální vjemy, náhlé vyzvánění kostelních zvonů přinutí kněze rozhlédnout se k jižním Nikolčicím a západním Moutnicím, než se zvuk rozezní všude a on už neví, kam se dívat dříve. „Pojednou všechno kolem ocitlo se v nádherném osvětlení purpuru, na blízku i v dáli...“⁹² Lesy, pole, pastviny, keře, jednotlivé listy, letící ptáci – mozaikovitost a přehlacenost nejrůznějšími detaily zachycenými z několika perspektiv připomíná pohled do kaleidoskopu, obraz se současně rozpadá i spojuje. Páter však vytrvává na svém místě až do konce, změna postoje (povstání z pokleku) však mohla ovlivnit i jeho následnou reflexi zapadajícího slunce – zdálo se mu totiž, jako by stlačovala zem a spojovalo se s obzorem. S dramatickým koncem dne se následně zaleskla celá krajina, včetně kříže na hřbitově, a konečně se přihnal i vítr,

⁸⁸ MATUŠKA, Jan. *Větrák*, in *Štengaráček. Zpravodaj obce Šitbořice* 10, č. 2004/2 (červen 2004), s. 7.

⁸⁹ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 112.

⁹⁰ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 113.

⁹¹ Cit. dle STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 168.

⁹² MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 115.

provázející pak duchovního na zpáteční cestě k faře. Jedinečný okamžik se totiž musí také ve správný čas skončit.

--

Raisův svět se nedá „vyběhnout“ jako kopec k větrnému mlýnu – jak si ještě dodatečně vysvětlíme na konci této podkapitoly, navzdory podobné látce vznikál i zcela odlišným přístupem. Zatímco Mrštík respektuje časoprostorové reálie a obohacuje je pohledem fokalizátora přímo se účastnícího dané reality, následkem čehož dává vzniknout zvnitřnělé krajíně lidské duše, Rais spíše čerpá z aktuálního světa pro své dílo zkušenosti, podklady: „*Západ* je mi kniha velmi milá, protože jsem do ní uložil mnoho svých životních pozorování a názorů a jsem si jist, že knihy podobné již nenapíši.“⁹³ Čím nás může Kalousův kraj již od začátku překvapit?

Přestože se v jeho díle setkáváme formou vzpomínek i s Prahou, Krkonošemi, Jičínem či Hořicemi, jedinými místními toponymy, která Rais ve své knize neupravil, jsou Železné hory a Žákova hora. Důvodem mohla být jejich geografická „odlehlost“ od hlavního dějiště či naopak snaha podpořit možnou existenci zasazením do zeměpisných reálií nebo okolnost, že by oba pojmy svým sémantickým výkladem vzbudily zdání podpory autorova tvůrčího záměru. Vypravěčův jazyk totiž, ve službách stylizace krajinných prvků a lidí v ní žijících, vybírá pro román taková propria, jimiž by zdůraznil výrazné aspekty popisovaného prostředí (drsnost, chudoba, samota, atd.). Kromě přejmenování osob (P. Josef Pardus → Antonín Kalous)⁹⁴ se tento fenomén týká hlavně měst a vesnic. Ve dvou případech se jedná o příběhově důležité lokace, které vytvářejí podmínky pro vztahy s dalšími místy – zároveň můžeme s určitostí říct, které správní jednotky sloužily Raisovi jako inspirace.⁹⁵

Jako u každého farního sídla v kraji, i dominantou Skalska (← Hlinska) je kostel (zde se konkrétně jedná o kostel Narození Panny Marie), z jehož pohledu se odvíjí popis okolí: „přehlíží celou kotlinu i boky okolních kopců“.⁹⁶ Domy, louky a lesy spolu s „rozklenutou“ oblohou navozují ve slunečním světle dojem obrazu idylického okresního městečka. S tím se však dostává do kontrastu hned první scéna, v níž potkáváme „první“ místní obyvatele a s nimiž se účastníme pohřbu. Z celého Skalska je paradoxně nejlépe popsán hřbitov, dále kostel,

⁹³ Cit. dle JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Karel V. Rais (1859-1926)*, in *Karel V. Rais: studie, vzpomínky, dokumenty*. Lázně Bělohrad: MNV, 1959.

⁹⁴ Viz: [O obci - Oficiální stránky obce Kameničky \(obec-kamenicky.cz\)](http://www.obec-kamenicky.cz)

⁹⁵ K této skutečnosti se zmíněné správní jednotky aktivně hlásí na svých webových stránkách i jinde.

⁹⁶ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 3.

Duchoňova fara a hostinec, tedy místa navštívená a vizuálně zachycená Kalousem a jeho přáteli – navíc se městys objevuje pouze v první kapitole. Jeho význam pro celý okres to ale nezmenšuje, spíše naopak, jak se dozvídáme při odjezdu kočárem: „Skalsko!“ povídal vroucně. Také Pondělíček se obrátil. Vypjatý chrám stál v žlutavém světle západu, kříž na báni jiskřil. V dole tísnila se městská stavení kamenná i drobné baráčky schoulené.⁹⁷ Není v *Západu* postavy, která by ve Skalsku něco nepotřebovala a nikomu o tom neřekla; ať už se jednalo o trhy a obchodování, administrativu, bydlení, nákup potravin či vlakovou dopravu; město mělo všechno, stačilo tam z okolních vesnic dojít. Rais, znalý poměrů Hlinska osmdesátých let 19. století, mohl tento stav potvrdit či si jej minimálně ověřit u přítele a rodáka Bohumila Adámka.

Studeneč (←Kameničky) je pak druhou, námi zvýrazněnou, správnou jednotkou. Cesta ze Skalska do něj vede po cestě se značně kopcovitým terénem, samotný Studeneč leží v poněkud vyšší nadmořské výšce (asi o dvacet metrů). Oproti městu s farním děkanským kostelem je však ves situována do daleko méně příznivých přírodních podmínek v poněkud nešťastných přírodních podmínkách: „Ty kamenité stráně ležely mrtvy a pustý zrovna jako dnes [...] Já jel [...] z rozkošného kraje mezi Hořicemi a Josefovem [...] a teď tyhle sinavé pláně se žlutavými balvany.“⁹⁸ Vesnice svažující se v menší údolí, více kamenů než stromů, nízké domy, kontinentální klima. Na jedné straně reprezentuje život v dalších vesničkách v okolí, na straně druhé nad nimi má převahu v podobě farního zřízení, v poloze směrem ke Skalsku a, v rámci fikčního světa i díky detailním popisům zachycujících ves napříč svátky a ročními obdobími:

„Černá cibulovitá věž kostelní dívala se přes ně na řady stavení, u nichž byly zahrady, obehnané ploty z prkenných krajin anebo spletenými z ohýbaných snětí. Starých stromů bylo po vsi málo: sem tam shrbená slíva, rozsochatá jablň [...] Chalupy šindelových i doškových střech, stěn roštím a slámou obložených se pod nimi krčily [...] Vzadu za vesnicí rozkládaly se měkoty, strniště, širá luka, na nichž pásly se hloučky krav i koz, mezi nimiž chodili a honili se zakublaní pasáčekové i pasačky s pruty v rukou.“⁹⁹

„Byla hvězdnatá noc bez měsíce, ale čerstvý sníh ji rozšeřoval. Okénka chalup sotva ze závějí mrkala, ale okna chrámová slavně, rudě planula do okolí.“¹⁰⁰

Navzdory důrazu, jaký je kladen na faru, kostel, hřbitov a budovu školy (nejčastěji popisované lokality Studence) si můžeme všimnout, že se vypravěč snaží objektivně zaznamenávat

⁹⁷ Tamtéž, s. 45.

⁹⁸ Tamtéž, s. 44.

⁹⁹ Tamtéž, s. 101.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 182.

venkovský život v jeho celosti: „U Oplištilů, u Pejchů, u Boušků, u Daleckých [...]“¹⁰¹ Vedle toho je nutno poznamenat, že se zároveň jedná i o záznam života celé kolatury. Mezi obce spadající pod pravomoc studeneckého pátera, který do nich vzhledem ke svému zdraví musel později za sebe posílat kaplana, patřily například Hluboká, Hrozdějov či Rudná. Zapomenout by se však nemělo ani na přílepského Čečetku, častého návštěvníka Kalouse a nejbližšího souseda-faráře.

Pokusme se teď tento mikroregion načrtnout a zasadit v celku do reálií našeho světa. Při pohledu na mapu by se mělo jednat o prostor v jihovýchodním cípu Železných hor ležící přibližně mezi Hlinskem, Svratkou a Krounou. Příroda tu stále konkuruje kulturní krajině – nevelké usedlosti (s výjimkou kostelů), nepřiliš úrodná pole a užitkové stromy se objevují v kontrastu s pustými planinami, hlubokými lesy, loukami, řekou Chrudimkou a sérií kopců na obzoru. I v románu platí, že jakékoli očekávání předčí setkání s realitou, viz reflexe Letošníkovy první vizity kraje: „Že přijde do hor, nelekalo ho a netrápilo, čekal' svěží horský kraj s bujnou přírodou [...] Ale všecy ty chlummy, lesnaté dolíky s bujnými debřemi, voňavé stráně, z nichž bylo viděti daleko do kraje, zůstaly za ním.“¹⁰² Již jsme psali, že častými (a vesměs jedinými) pozorovateli přírody bývají učitelé a duchovní se svými pomocníky. Doménou jejich vycházek jsou právě kopce, na nichž mohou obdivovat místní sluncem umocněná panoramata nebo se věnovat modlitbám. V úvahu, proč se namáhat při zdolávání terénu, přichází dále snaha si podobu Studence zapamatovat: „Kaplan se díval vlevo, vpravo, jakoby si všecy podrobnosti zasmušilé krajiny navždy uložití chtěl do paměti.“¹⁰³ Také probírání se vzpomínkami a obrazy minulosti je konec-konců jedním z rysů střetu s polymorfní přítomnou krajinou.

B) SYMBOLIKA PROSTORU V(NĚ) TEXTU

„Máj. Cítíš tu vůni, která dýchá už z prostého toho slova?“¹⁰⁴

V biografii věnované Vilému Mrštíkovi se Radko Pytlík věnuje autorovu upouštění od tradiční práce s venkovskou látkou 19. století zahrnující moralizující postoje či obsáhlé popisy postav, jejich oblečení, příbytků, apod. Povídka *Když slunce zapadá* představuje výrazný příklad této tendence už svým prostým, přesto však obsažným názvem. Stejně tak i zbylé povídky ze sbírky

¹⁰¹ Tamtéž, s. 334.

¹⁰² Tamtéž, s. 51.

¹⁰³ Tamtéž, s. 119.

¹⁰⁴ Cit. dle: PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 136.

Obrázky – V mlhách, Na jahodách, Volaři jedou, Za bílé noci, atd. – svými tituly předznamenávají konkrétní prezentovanou scénu vystupující jako jeden z ústředních motivů. Otázkou zůstává fabule povídky. Jako čtenáři se můžeme oprávněně ptát, co všechno se při západu slunce děje, či jaký postoj k této události zaujmout. Každý pokus o unifikaci však může nabýt tváří tvář proměnlivé realitě pouze relativní platnosti. Dosáhnout dostatečné umělecké přesvědčivosti lze v tomto bodě podle Mrštíka pouze tehdy, stane-li se pravda „záležitostí individua, jeho subjektivního vidění a cítění.“¹⁰⁵ Jinými slovy, každé hnutí myslí pátera z Diváků představuje impuls subjektivní proměny světa, jenž nám byl dosud představen pouze ve své vnějškové podobě. „Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum,“¹⁰⁶ prohlašuje manifest *Česká moderna* (1896), pod nějž se vedle Šaldy, Machara, Krejčího či Sovy podepsal i Vilém Mrštík. Martin Tomášek v tomto smyslu připomíná i Mrštíkovo krédo: „být s to recipienta do svého obrazu vtáhnout, umožnit mu sdílet a prožívat jeho náladu.“¹⁰⁷

Začněme například příčinou častých procházek duchovního, které již od začátku evokují dojem rituálu – konkrétní čas, speciální oděv, stav vytržení, ... Výšlap do kopce již zdálky připomíná cestu věřících jdoucích kalvárií ke kostelu či jinému posvátnému místu. Farář se sice svou zběsilou chůzí nezdá projevovat přílišnou pokoru, zato se však upíná myšlenkami k obloze nad sebou. „Šedesátiletý mladík“¹⁰⁸ spěchá, aby nezmeškal své divadelní představení: „...v duchu vidí už, jak opona rychle letí nahoru, spěchá, div do lidí nevráží [...] a skoro bez dechu dopadá na své sedadlo, právě když doznívá poslední akord přede hry a jeviště se plní nádherou bohatě vypravené hry.“¹⁰⁹ Krajina viděná od větrného mlýna (stejně jako větrný mlýn sám) působí vznešeným a monumentálním dojmem, zároveň je však přirovnávána k dramatické scéně či farářově oblíbené knize. Zhmotněním krajiny do jevu či předmětu náležitým do sféry lidského světa, vyvstává i otázka jejího původce. Z panoramatu se tak stává dílo a projev Boha jako nejvyšší nadpozemské instance, jejíž přítomnost je objektem manifestace ve všem přírodním i lidském a k níž se kněz svými procházkami přibližuje. Putování krajem nabývá tudíž i rozměru duchovního sebevzdělávání; poznáváním kraje poznává aktér povídky i samotného Boha „rousseauovským“ způsobem: „Nikdy jsem se nemodlil v pokoji, zdá se mi, že zdi a všechna

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 31.

¹⁰⁶ Cit. dle: HRDINA, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015, s. 244.

¹⁰⁷ Cit. dle: TOMÁŠEK, Martin. *Galerii literárních krajin Viléma Mrštíka*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016, s. 214.

¹⁰⁸ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 109.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 110.

ta lidská malá díla se staví mezi Boha a mne.“¹¹⁰ (Nevysvětlovala by se tím zároveň i farářova nepotřeba popisovat vlastní faru? Jeho úřad sice spadá pod brněnskou diecézi, kam se ve svém nábožném rozpoložení často dívá, je ovšem otázkou, zda spíše nemá vztah k samotnému městu.)

Co se týče vztahu velebného pána ke kraji, reflektuje především to, jak jižní Moravu vidí; zda se s ní identifikuje i vnitřně (např. osvojením středomoravského nářečního úzu), nelze potvrdit ani vyvrátit. Jedinou událost, kterou v rámci popisovaného prostoru zmiňuje, je bitva u Slavkova roku 1805 – ta však spíš slouží jako kontrast k vlakům, které poblíž místa události jezdí. Obecně lze říci, že celá, od „větřáku“ nahlížená krajina představuje výsek světa, jenž je tvořen protiklady na všech myslitelných rovinách (blízkost x vzdálenost, lidová architektura x továrny, pole x železnice, hory x nížiny, obloha x země, život x smrt, stáří x mládí, začátek x konec). Jak se s tím vším vyrovnat a vyhnout se sémantickému přesycení? Proměnlivost páterových nálad se blíží citlivosti lakmusového papírku a dokládá možnost vnímat západy slunce v různých podobách a perspektivách. Promítá se do nich i blížící se zánik devatenáctého století a jeho dohasínající ideály ohrožené mladým stoletím dvacátým, i vzdalování se od přírody a od bezprostředního prožívání světa k technickému pokroku a moderní civilizaci – celková nejistota z budoucnosti je zde konec konců nejvíce umocňována na obloze. Počáteční pozitivní hodnocení země sjednocené prostřednictvím slunce („Světlo rozlilo se po horách a v malé chvíli zatopilo celou jižní Moravu. Jak zkrásněl celý svět!“)¹¹¹ je postupně nejistější. Do popředí se dere dobově podmíněná alegorie boje, konfliktu mezi světlem a tmou. Doprovodem jsou pak téměř apokalyptické vize krvavě zbarvené krajiny s umírajícím sluncem, v níž i skřivan „převrátil se dvakrát, třikrát na slunci a krvácejí po celém těle, klesl pojednou, zapískl naposled a jakoby si byl křídla popálil v plameni nebes, jako bez duše dopadl země.“¹¹²

Co když se ale západ nakonec týká spíše faráře? Ve svých šedesáti letech je očividně pořád v dobré kondici, rozhled po krajině, o jejíž část pečuje přes třicet let, v něm však zanechává pocit vlastní malosti a smrtelnosti. Je to snad důvodem, proč se kněz pořád pohybuje a i při pozorování horizontu se snaží obsáhnout co největší plochu za co nejkratší dobu? Zlatý kříž na hřbitově jej na dálku varuje – čas běží...

¹¹⁰ Cit. dle: STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 249.

¹¹¹ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 113-114.

¹¹² Tamtéž, s. 116.

Povídka *Když zapadá slunce* má pouze deset stran, přesto příkladně reprezentuje Mrštíkův komplexní umělecký přístup. Není tajemstvím, že se „bouřlivák a průkopník moderních směrů v literatuře“¹¹³ také živě zajímal o výtvarné umění¹¹⁴ či divadelnictví, a přestože mu byla leckdy vytýkána povrchnost, nabízí námi zvolená povídka, kromě jiného, dokonalé pole k předvedení zkušeností v těchto oborech prostřednictvím osobitého autorského stylu. Za příklad nám mohou sloužit impresionismem inspirovaná panoramata „okamžiku“ odpozorovaná v intenzivním duševním rozechvění, stejně jako již zmíněná práce s vnímáním světla, perspektivou a bohatým spektrem barev. Výjimečný je v tomto případě i dynamický popis oblohy. Z hlediska dramatických prvků nás zase od prvních řádků upoutávají (kromě deskriptivní gradace) objekty umocňující svou pozicí mimo „hlavní dění“ zdání kulisovosti (fara, větrný mlýn, krajina při výšlapu do šitbořického kopce). Taktéž vlastní příchod/odchod farářův na scénu působí poněkud „strojeně“ – před farou se objevil zničehonic, bez jakéhokoli úvodu, a zmizel také takřka bez vyjádření. Navíc v obou případech interaguje se svým kloboukem coby rekvizitou implicitně spojenou s výstupy ze soukromého světa a návraty do něho:

„...oprášil klobouk měkoučkými prsty a vydal se na obvyklou svoji procházku.“¹¹⁵

„Velebníček obrátil se na zpáteční cestu a zpozoroval teprve nyní, že drží klobouk dosud v ruce.“¹¹⁶

S nadsázkou můžeme říct, že intenzitu citového prožitku definuje právě cestovní klobouk, který se znovu nalézají jinde než na hlavě.

--

Již v předchozí podkapitole jsme se zmínili, že fikční svět *Západu* nemá stejnou konstituci jako Mrštíkova povídka, tudíž vybízí k jinému přístupu i v našem rozboru. Když se tehdy (skoro dvacet let předtím, než se jeho román objevil v *Osvětě*) mladý Rais dozvěděl, že má jít na učitelskou praxi do Trhové Kamenice, s obavami zasedl k atlasu a hledal ji na mapě Čech: „Trhová Kamenice! Jaktěživ jsem o ní neslyšel, ba ani jsem nevěděl, že je na světě!“¹¹⁷ Malé kolečko na mapě poblíž Hlinska však stačilo, aby měl špatnou náladu i po splnění maturitní zkoušky. S podobnou reakcí jsme se v románu setkali i u pátera Letošníka, a přestože Trhová

¹¹³PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 11.

¹¹⁴ Podle Pytlíka prý V. M. jednu dobu reálně uvažoval o vstupu na malířskou akademii. Viz: PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 10.

¹¹⁵ MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 108.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 117.

¹¹⁷ RAIS, Karel Václav. *Ze vzpomínek. Díl druhý*. Praha: Česká grafická Unie, 1927, s. 183.

Kamenice nejsou Kameničky, natož Studenec, tato Raisova vzpomínka je svým způsobem spojuje. Nebýt mapy a jejího nevyřčeného privilegia potvrzovat existenci netušených míst, mohla by hypoteticky existovat i Kalousova farní obec...

Ve své studii zabývající se proměnami folklóru v beletrii rozepisuje Pavel Šidák případ dvou démonologických pověstí, které se v Čechách dobře ujaly, mimo jiné právě i v novele Karla V. Raise, *Konec života* (1890). Styl, kterým byla próza sestavena, charakterizuje takto: „Raisova práce s citovanými látkami je [...] zjevně a výrazně inspirativní (ani náznakem se zde neklade ambice podat věrný záznam folkloru), nicméně smysl citovaných látek [...] je plně respektován; logika folkloru [...], jeho smysl, není přeměněn [...].“¹¹⁸ Zásadní význam citátu pro tuto práci tkví v autorově invenci budovat svébytný svět, včetně jednotlivých složek/vrstev, z nichž je postupně konstituován. Navzdory své umělosti, kterou nepředstírá, však působí funkčně a poutavě a vybízí k rekonstrukci stejně jako univerzum osvojující si konkrétní původní látky. Dokonce se s takovým světem lépe pracuje, je snáz uchopitelný, aniž by mu to ubíralo na komplexnosti či vitálnosti. „Jsme tu ze světa, ale živi jsme,“¹¹⁹ povídá Kalous Letošníkovi.

Mikroregion, jehož přibližné hranice jsme si vymezili v předchozí kapitole, nepatřil k reliktním své doby, minimálně ne svými sociálním a ekonomickým znevýhodněním. Skrčené chalupy a vesnické usedlosti v opozici vysokých kopců a dlouhých planin zdaleka dávají tušit, že se krajina brání osídlování a k rozvoji postrádá sílu. Nejvíce patrné je to na polích, jejichž bídný stav reflektuje každý nový příchozí, a na cestách v zimě, kdy je celý kraj prakticky pohřben pod sněhem: „Na zemi v liliovém dolu hrbily se zapadané střechy chalup jako družina mohyl a kostel čněl nad nimi jako šedý mlčelivý památník.“¹²⁰ Místní obyvatelé si už na obtížné podmínky zvykli (na rozdíl od přistěhovalých), nejsou však zase schopní ocenit přírodu, respektive v ní hledat cokoli podobné „kráse“. Gurevič by toto chování vysvětlil stále probíhající neexistencí „distance mezi člověkem a okolním světem“;¹²¹ teprve vydělením se od přírody by totiž mohl člověk reflektovat prostředí, jehož byl do té doby součástí. Dovolí však krajina *Západu* takovou svévoli? Nebo její postavy dřív „omechovatí“,¹²² jak (možná) s nadsázkou tvrdí hrozdějovský kantor? Turismus, který se v druhé polovině 19. století už spolehlivě ujal například v Krkonoších a získával více podpory ve spolcích, nemá ve Studenci

¹¹⁸ ŠIDÁK, Pavel. *Transformace folklorní látky v umělecké literatuře*, in *Česká literatura* 5, 2015, s. 718.

¹¹⁹ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 52.

¹²⁰ Tamtéž, s. 167.

¹²¹ Cit. dle: STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 73.

¹²² RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 150.

šanci; jeho krajina nenabízí dostatečně efektní cíle výletů a v kraji, který je „zajímavý“ pouze svou chudobou a staromilstvím, by turista působil přinejmenším zvláště. Už tak přijdou rodákům lehce komické výpravy učitelů a duchovních, které buď míří za sběrem přírodnin, nebo do kopců „poznati Boha skrze tento svět.“¹²³ Uvážíme-li, kolik posvátných míst ve světě se nalézají na vyvýšených místech či jsou spojené s kameny, představuje pak tento okraj Železných hor ideální krajinu k modlitbám a jiným projevům víry. Kromě důrazu na pobožnost si můžeme povšimnout ještě jednoho aspektu: „cesta přírodou, jejími krásami, přivádí člověka k jeho nitru a etickým hodnotám – a odtud logicky do jeho místa ve společnosti.“¹²⁴ I v intencích přistěhované inteligence se rýsuje jistá představa ideální krajiny (blízká krajině arkádské), která úplně nekoresponduje s okolním prostředím; přesto zůstává její vztah k české přírodě více než shovívavý, což koresponduje se shovívavostí, které se kněžím a učitelům dostává od místních obyvatel.

Slunce figurující v románu jako významný světelný aktér, ukazující nám, kterým směrem se máme dívat, případně na co se soustředit („řada průčelních oken veliké jednopatrové farní budovy [...] zářila odraženými paprsky“),¹²⁵ se ke starému Kalousovi přidává na Duchoňově pohřbu. Zdůrazňuje farářovu příslušnost ke kraji, stává se jeho průvodcem, ať při cestách na faru nebo vzpomínání ve svém pokoji, a dodává mu životní sílu. Duchovní si je té skutečnosti dobře vědom: „...ale jsem už jako to slunce na západě – ne vysoko, dole, když se mu už jen vršek hlavy dívá přes kopce sem k nám.“¹²⁶

Stejně jako je monumentální krajina stvořená Bohem, disponují majestátem i kostely, jejichž věže se tyčí vysoko nad zbytkem měst a vesnic, často položených v údolí. Ani při církevních obřadech nechybí tato velebná atmosféra (podporována nejen Vejpalkovým kadidlem), jakmile ale dojde na zpěv na půlnoční mši, zůstává řídicí u již poněkud zastaralých českých písní: „Zde není chrám velkého města [...], ale horský kostelík s prostými dušičkami. Těm je tato hudba nejbliž! Vyjadřuje jim dětinou poezii [...] Příroda raduje se v tom s nimi. Dnes jejich oči vidí celý svět jinačí.“¹²⁷ Studenec se svým okolím představuje prostor, v němž křesťanská morálka nahrazuje zákony. Největším ideálem je sebeobětování, které je zde naplňováno hned několikrát (Ančka, Kristinka, Rézinka), nejvíc však v Kalousovi. Ten se svou zásobou dobře

¹²³ ROYT, Jan. *Posvátná krajina Čech*, in *Tvář naší země – krajina domova. 4. Umělecká reflexe krajiny*. Lomnice nad Popelkou: Jaroslav Bárta, 2001, s. 44.

¹²⁴ STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 202.

¹²⁵ RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 4.

¹²⁶ Tamtéž, s. 30.

¹²⁷ Tamtéž, s. 183-184.

míněných rad, vtipů, citátů z Bible a doprovázející sluneční září vystupuje místy jako až mytická postava, které jediné je v pozemském světě dovoleno soudit své bližní: „Byla jsi dobrá, Ančko, hezky jsi s těmi dětmi jednala a opatrovala jsi je.“¹²⁸ Na konci své návštěvy u nemocné staré ženy navíc řekne ještě toto: „Jsme tady v horách zapadlí, vy tu jste mezi lesy, ale nemyslete, že Pánbůh nevidí – do každé chalupy vidí a každého z nás.“¹²⁹ Omezuje se však toto pravidlo pouze na Hospodina? Kromě slunce jako zdroje světla v jinak ponurém kraji totiž dovnitř domků vidíme i my. Vzpomeneme-li si navíc na Voříškovo stavění pohyblivého betlému, dostaneme nanejvýš zajímavou literární situaci.

Betlém je vyvěšen na zdi na studenecké faře, jinými slovy uprostřed kolatury, a jak farář správně předpokládá, neseběhnou se na něj podívat jen děti, ale i starší lidé, včetně něj samotného. Probírání se nenabarvenými figurkami ovcí, krav či lidí, které „musí chodit a pracovat jako živé“,¹³⁰ nebo přesvědčování Voříška, aby betlém dětem pustil ještě jednou, nesvědčí pouze o Kalousovi, ale obecně o lidské touze komplexně poznávat svět i s jeho hranicemi. Ne náhodou text obsahuje i vzpomínku, v níž se duchovní upamatovává z dětství právě na mechaniku havířů, u které mu bylo tehdy řečeno: „Všecko tu vidíme jako živé nad zemí i pod zemí.“¹³¹ Z mechaniky určené k zábavě se stává pedagogická pomůcka, mnohvrstvý model podobný aktuálnímu, prožívanému světu. S nadsázkou by se v tomto rámci dalo uvažovat o celém *Západu*. Jak již bylo řečeno, sevřený svět Studence a jeho okolí není možno oddělit od přírody, i kdybychom se chtěli zabývat pouze obyvateli v něm žijícími – musíme s ním pracovat jako s celkem. Sám Kalous vytýkal Praze, že se o lid kraje Železných hor nestará a zapomíná na to, jak zde žijí. Nemohla by být průkazným zobrazením života podhorských rezidentů mechanika podobná Voříškovu betlému? Návrtné motivy a krajinné komponenty, odcházející a vracející se postavy, cyklus ročních období, ustálená trajektorie slunce, obměňovaná série panoramat, ukázka tradičních chalup zvenčí i zevnitř, dodržování tradic a místních zvyklostí, náboženské rity, vztah k vlastní půdě a ke svým sousedům – to vše tu existuje téměř jako soustrojí. S trochou představivosti stačí jen nadzdvihnout střechu fary a téměř se účastníme popisovaného děje, stávají se z nás svědci Kalousova každodenního života uprostřed pokoje pokrytého břečťanem. Kromě zřetelného politického apelu a etnografického záměru bychom však neměli zapomínat na etické hodnoty, které v sobě takové vyobrazení obsahuje. I Rais se aktivně zajímal o kulturně-literární dění a stejně jako Mrštík měl pochyby o

¹²⁸ Tamtéž, s. 198.

¹²⁹ Tamtéž, s. 200.

¹³⁰ Tamtéž, s. 160.

¹³¹ Tamtéž, s. 161.

procesu modernizace¹³² spojeném s nástupem nového století, proto také v románu nalezneme místa, kde kritizoval prostřednictvím faráře současné poměry: „Jenomže se [...] stále myslí pouze na dělníky velikých měst [...] A přece Praha nejsou Čechy!“¹³³ *Západ* by mohl v tomto kontextu vyzývat jednak k celkovému zpomalení, zklidnění doby, jednak k úctě ke stáří a uchováním původních hodnot, včetně lásky ke druhým.

Na závěr se opět přiblížíme Šidákově studii, která se vyjadřuje k folklorní intertextovosti Raisovy prózy (citace písní a říkadel, popisy pověr).¹³⁴ V *Západu* nacházíme svět, skrze nějž mohou živí lidé komunikovat jistými způsoby s mrtvými a naopak. „Primární funkce folklorní látky [...] není estetická [...], ale informační [...] Věrohodnost, ba spíše věrojatnost je jedna z charakteristik, které lidovou slovesnost odlišují od slovesnosti umělecké.“¹³⁵ Ztratí-li folklorní příběhy nárok na pravdivost, ztratí leckdy svůj smysl. V Raisově případě, kdy se autor „pouze“ inspiruje reáliemi, přechází tato podmínka z recipientů na postavy fikčního světa, čímž se celý proces nápadně zjednoduší. Existuje totiž málo věcí, pro něž mají obyvatelé románu takový cit, jako právě na smrt. „Bože na nebi, což nezbyvá v tom stáří nic jiného než loučení?“¹³⁶ Vždyť i Antonín Slaviček, uchvácen prostředím Kameniček, psal při svém pobytu Raisovi: „Pamatuji se na ten pohřeb, jejž jsem tam viděl na podzim předloňského roku. To bylo, co mnou otřásl nadobro...“¹³⁷ nebo: „Jednou jsem maloval a v stodolách mlátili, když uslyšel jsem náhle zděšené mluvení s výkřiky hrůzy. To se ten chudák oběsil.“¹³⁸ V Raisově příběhu se opakovaně setkáváme se sny, v nichž se objevují zemřelé osoby či pokusy o navázání kontaktu s „druhou stranou“. Nutno však dodat, že je-li zde přítomen strach, pak ne z vlastní smrti, která bývá naopak až netrpělivě vyhlížena, ale ze smrti blízkých osob: „Stařec nad hrobem nesmí kvůli sobě zničit mladý život...“¹³⁹ Farář si už oprávněně připadá ve světě cizí a stále více myslí na své místo na hřbitově vedle Kristinky. Kostel se hřbitovem pro něj představuje poslední spojení s rodným Oujezdem a zesnulými blízkými, všechno ostatní si od něj už Studenec vzal: „Závěje jsou ohromné, po našem plotě vzadu za zahradou není památky, hřbitovní zeď a pole za ní jsou jediná rozčeřená hladina.“¹⁴⁰

¹³² Viz: ŠTAIF, Jiří. *Modernizace na pokračování. Společnost v českých zemích (1770-1918)*. Praha: Argo, 2020.

¹³³ Tamtéž, s. 166.

¹³⁴ ŠIDÁK, Pavel. *Transformace folklorní látky v umělecké literatuře*, in *Česká literatura* 5, 2015, s. 718.

¹³⁵ Tamtéž, s. 708.

¹³⁶ RAIS, Karel Václav. *Západ: pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 239.

¹³⁷ RAIS, Karel Václav. *Ze vzpomínek. Díl druhý*. Praha: Česká grafická Unie, 1927, s. 274.

¹³⁸ Tamtéž, s. 275.

¹³⁹ RAIS, Karel Václav. *Západ: pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899, s. 325.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 176-177.

DOBOVÁ RECEPCE

A) FANKLUB STUDENECKÉHO FARÁŘE

„Vesnické povídky, nejoblíbenější naše pole literární, ale také nejzpuštěnější. Právě možnost shromážditi kolem sebe nejširší a nejvděčnější čtenářstvo sváděla mnohé povrchní pisatele...“¹⁴¹

Anonym ozývající se po vydání povídkového souboru *Výminkáři* nepatřil ani k prvním, ani posledním, kteří Raise podezřívají z rafinovaného cílení na čtenářské masy; nejnakladatelství se *Zapadlými vlastenci* či právě se *Západem*. Po prvním (1899) a druhém knižním vydání (1901) v Šimáčkově nakladatelství se s edicemi této prózy inspirovanou okolím Hlinska takřka „roztrhl pytel“. V rámci akciové společnosti Česká grafická Unie, složené z několika významných pražských nakladatelství a tiskáren (Otto, Šimáček, Vilímek), vyšel *Západ* do roku 1949 hned v patnácti vydáních. Přáno mu bylo i za socialismu: „Z našich spisovatelů z konce XIX. století četl náš pracující člověk Raise po Jiráskovi snad nejraději...“¹⁴² Běžně se objevoval ve školní četbě a zhruba ob pět let se románu vždy „nově“ ujímala státní nakladatelství (Odeon, SNKLÚ, Vyšehrad, Orbis, atd.). Po roce 1989 se už k Raisově knize vrátilo pouze nakladatelství Akropolis roku 2004 a najdeme-li dnes autorovo jméno v seznamech povinné četby pro základní a střední školy, s velkou pravděpodobností to bude spíše v souvislosti se *Zapadlými vlastenci* či *Výminkáři*. To však nemění nic na faktu, že v době svého knižního vydání představoval *Západ* mimořádně úspěšný titul.¹⁴³

F. V. Krejčí se k adoraci románu ze strany kulturní veřejnosti stavěl spíše záporně kvůli postoji samotného autora, který se (alespoň podle něj) „...snaží až zbytečně vnikati místy do duší svých lidiček a na úkor naprosté životní pravdy okresluje je pod vlivem svých sympatií [...] To jest sice moment, kterému děkují knihy jeho za veliké své úspěchy v obecnstvu [...], ale on to jest na druhé straně, který nejvíce vadí vzniku dojmu opravdu uměleckého.“¹⁴⁴ Kromě hrozící ztráty objektivit, které se při ztotožňování se svými postavami vystavuje, vytýká se dále autorovi v *Rozhledech* přílišná poctivost a mravní nezkaženost postav a manipulace s emocemi čtenářů

¹⁴¹ x. *Výminkáři*, in *Čas* 5, č. 33, 1891, s. 522–523.

¹⁴² ŠTEFÁNEK, Josef. *Doslov*, in *Západ. Pohorský obraz*. Praha: Orbis, 1951, s. 310.

¹⁴³ „Ze strany čtenářstva přicházely dotazy, kdy že práce ta vyjde již o sobě...“ (KURZ, Vilém. *Předběžné oznámení*, in *Z říše vědy a práce* 7, 1899, č. 10, 27. 1. 1899, s. 145b.)

¹⁴⁴ KREJČÍ, František Václav. *Západ. Pohorský obraz...*, in *Literatura*, in *Rozhledy po literatuře, umění a vědě*, č. 12, Praha, 15. 3. 1899, s. 540.

(vyjma umírající Ančky, jejíž scéna asociuje Krejčímu prózu Dostojevského).¹⁴⁵ Podobných „jevů“ si u Raisa všimne také F. X. Šalda, Arne Novák nebo Bazarov z *České revue*. Zatímco poslední dva smířlivě popisují zdroje Krejčího kritiky („srdečnost a citovost“)¹⁴⁶ jako součást „nejindividuálnějšího rysu Raisovy tvorby,“¹⁴⁷ Šalda v nich spatřuje umělecké pochybení, které je v jeho optice společné pro většinu generačně starších literátů hlásících se k realismu: „...p. Rais má ve svých pracích pravdu zevnějšku, ale nemá pravdu nitra, nemá pravdu duševní, psychologickou.“¹⁴⁸ Na druhou stranu tak ovšem hovoří o *Zapadlých vlastencích* – sbírku *Pulpáni*, která je vydávána ve stejné době jako *Západ*, hodnotí mnohem kladněji a k *Západu* samotnému se Šalda nikde přímo nevyjadřuje.

V názorové opozici vůči výše jmenovaným kritikům autorova pojetí literárních postav vystupují recenze katolické *Obrany víry* a staročesky orientované *Národní politiky*: „Psychologická bohatost a bohatá drobnomalba až do nejmenších detailů provedená [...]“¹⁴⁹ nebo „Není postavy v celém románě, která by se vám pro vždy nezaryla v paměť svojí překvapující pravdivostí životní. To nejsou pouhé výtvořiny [...], ale postavy z masa a krve...“¹⁵⁰ Také Jan Máchal později ve svých přednáškách oceňuje Raisovu práci s protagonisty příběhu, postupuje však mnohem obezřetněji: „Plasticky uměl Rais kreslit horácké postavy, tvrdé součky a ramenaté skrčky. Nepřestával jen na zevnějším popise jejich, pokoušel se i vniknouti do duše předvedených osob a zachytiti trpělivou analýzou významné duševní, citové a mravní znaky pohorského lidu.“¹⁵¹ Navíc se spolu s historikem Václavem Dreslerem domnívali, že víc než postavy či sentimentalita jistých scén láká čtenáře vesnické téma a přístupnost Raisových próz, která bývá charakterizována z více hledisek. Jednoduchost a srozumitelnost látky, důraz na grafickou úpravu,¹⁵² lehce představitelný fikční svět a postavy (s nimiž je pro čtenáře nejen možné, ale i příjemné se ztotožnit), chronologická kompozice bez „slepých“ dějových odboček, prosté vyprávění o každodennosti podporované prostým jazykem (někdy se snahou zachycovat dialektismy) a hlavně exkluzivní kombinací popisných pasáží s dialogy protagonistů příběhu. „V dialogu je Rais rutinovaným mistrem a v něm teprve pravý život kraje i lidu vynikne.“¹⁵³

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 540.

¹⁴⁶ BAZAROV, R. *Nová poesie*, in *Česká revue* 2, 1899, č. 7, Praha: Edvard Beaufort, s. 1484.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 1484.

¹⁴⁸ Cit. dle: BURIÁNEK, František. *Kritik F. X. Šalda*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 122.

¹⁴⁹ x. *Západ, pohorský obraz od K. Raisa*, in *Různé zprávy*, in *Obrana víry* 13, č. 3, 5. 2. 1897, s. 80.

¹⁵⁰ KAMPER, Josef. *Feuilleton*, in *Z říše vědy a práce: volné rozhledy na poli průmyslu, obchodu a řemesel* 7, č. 10, Praha: F. Šimáček, 27. 1. 1899, s. 160a.

¹⁵¹ MÁCHAL, Jan. *O českém románu novodobém*. Praha: Josef Springer, 1930, s. 157.

¹⁵² Viz s. 30-31.

¹⁵³ DRESLER, Václav. *K. V. Rais*. Praha: K. Ločák, 1911, s. 5.

Podobného názoru se též dočkáme u dříve zmíněného Josefa V. Bečky,¹⁵⁴ který zdůrazňuje důležité atributy přímé řeči (spád, intonace, elipsy, hovorovost) a autorovu tendenci k úspornosti a „účinné zkratce v dialozích.“¹⁵⁵ Tímto svým zaměřením se však Bečka více vzdaluje od popisu, jemuž obecně přikládá jen funkce doplňující vlastní vyprávění,¹⁵⁶ pokládá ho za téměř nesvébytný slohový postup, který čtenáři hůře přijímají: „Popis není u čtenářů příliš oblíben. Klade dosti značné nároky na obrazotvornost čtenářovu a přitom vystihuje jen stav, který mnohem méně upoutává pozornost než děj.“¹⁵⁷ U Raisa se však paradoxně s tímto problémem nesetkáme. Jestli existuje v poetice autora *Západu* něco, co se takřka nikdy nestávalo předmětem negativního hodnocení, tak je to právě popis krajiny. „Raisova galerie poetických krajin patří k tomu nejlepšímu, co v tomto žánru vytvořila česká próza 19. století,“¹⁵⁸ hlásá nověji i Lubomír Doležel v *Narativních způsobech v české literatuře*, čímž i potvrzuje názor, který dobová literární kritika zastávala.

„...všechno plá [...] teskným a přece tak krásným svitem pozdního kouzelného západu. Všechno jest zladěno na jediný tón, někdy snad i víc než by si bylo přáti [...]. Stačil sebemenší přehmat [...] a všechno bylo by se zvrhlo ve fádně-sentimentální historii. Ale tomu dovedl se autor šťastně vyhnouti a tak ukázal nanovo, jak jemným uměleckým citem jest nadán.“¹⁵⁹

Také Krejčí nakonec přes všechny výhrady shledává Raisův styl povoláný jak pro uchopení látky starosvětského vesnického života, tak pro popis krajiny: „Ani jeho suchost a stručná věcnost v kresbě přírody mne nezaráží [...], každý skvělejší deskriptivní passus á la Mrštík by náladu knihy jen rušil, neboť by nasazoval čtenáři brejle s daleko ostřejšími skly, než jakých k účinku dané zde látky jest třeba.“¹⁶⁰ Navzdory progresivnějšímu, politicky vyhocenému pohledu a dostatečné obeznamenosti s psychologicko-analytickou beletrií nakonec skládá Raisovým knihám nemalou poklonu pro jejich „elementární [...] dech venkova a přírody, pro jejich sytou vůni země,“¹⁶¹

¹⁵⁴ Viz s. 21.

¹⁵⁵ BEČKA, Josef Václav. *Raisův sloh*, in *Karel V. Rais: studie, vzpomínky, dokumenty*. Lázně Bělohrad: MNV, 1959, s. 97.

¹⁵⁶ Jedná o triádu funkcí: expoziční, kompoziční, vyvolávající určitou náladu/ličení. (Viz: FEDROVÁ, Stanislava a JEDLIČKOVÁ, Alice. *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016, s. 42.)

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 27.

¹⁵⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Objektivní vypravěč: Kalibův zločin Karla V. Raisa*, in *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, s. 89.

¹⁵⁹ BAZAROV, R. *Nová poesie*, in *Česká revue* 2, 1899, č. 7, Praha: Edvard Beaufort, s. 1484.

¹⁶⁰ KREJČÍ, František Václav. *Západ. Pohorský obraz...*, in *Literatura*, in *Rozhledy po literatuře, umění a vědě*, č. 12, Praha, 15. 3. 1899, s. 540.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 540.

B) Z GALERIE MRŠTÍKOVÝCH OBRAZŮ

„V Brožíkově Ruchu a Ladeckého České Thalii skládal své dynamitové patrony, které vybuchovaly k hrůze všech počestných lidí a aristarchů literárních. Psal o Francouzích, Rusech, překládal – bouřil jako orkán – až se jednou ty články seberou a vydají, uvidí se, jak veliký byl podíl jeho na zevropštění našeho dosud plachého písemnictví.“¹⁶²

Druhá polovina osmdesátých let otevřela mladému Mrštíkovi cestu do Prahy a jejího (nejen) literárního života. Jeho průbojnost odjakživa imponovala řadě přátel – Hladík například ve sbírce próz pozitivně vzpomíná na Vilémovu iniciativu přihlásit ke studiu na malířskou akademii svým prostřednictvím jistého Lichtáka, který by se „podobnému kroku nikdy neodhodlal [...]“.¹⁶³ Taktéž Šalda, byť byl později s Mrštíkem v osobním nepřátelství, si vybavuje, čím ho bývalý přítel před plánovaným *Vpádem barbarů* zaujal: „svou sčtetlostí, opravdovou, nepovolující odvahou, s jakou se vrhal na různé formy tehdejší literární hlouposti [...] a ne naposledy i svou jarou útočnou myslí [...]: byla to osobnost svého druhu a měla své mocné kouzlo.“¹⁶⁴ Rozsahem zájmů a vybroušenými komunikačními schopnostmi přesahoval horizont svých literárních přátel, nebylo možné o něm neslyšet, obzvlášť poté, co jej proslavilo časopisecké vydání *Pohádky máje* (1891 – 1892) a román *Santa Lucia* (1893). Upozornil-li kdo, že „obratný stylist“¹⁶⁵ chystá sbírku drobných próz, očekávání byla přirozeně vysoká; navzdory polemikám, které vyvolala dobově provokativní próza z pražského prostředí, se pokládalo za téměř jisté, že svou příští tvorbou Mrštík na tento úspěch přinejmenším naváže. Vydání obou povídkových kompletů, *Stínů* (1893) v nakladatelství Jana Otty a o rok zpožděných *Obrázků* (1894) v Šimáčkově Kabinetní knihovně, každopádně výrazně ovlivnilo pohled čtenářů na další autorův literární vývoj.

Skutečnost, že próza *Když slunce zapadá* spolu s dalšími do *Obrázků* začleněnými povídkami pochází z nejrůznějších časopisů z let 1890 – 1892 (*Národní listy*, *Hlas národa*, *Světozor*, *Květy*,...), reflektovala většina kritiků již prvními odstavci: „*Obrázky* přišly souborně do rukou čtenářstva po větších dílech autorových, ačkoli vznik jejich jest asi starší.“¹⁶⁶ Do popředí byla pak často vyzdvihována *Santa Lucia*, označovaná částí kritiky za vrchol autorovy tvorby,

¹⁶² Cit. dle: PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 41.

¹⁶³ HLADÍK, Václav. *Ze samoty a ze společnosti*. Praha: F. Topič, 1899, s. 79.

¹⁶⁴ ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy XIII. (1925-1928)*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 278.

¹⁶⁵ Z. (LAICHTER, Jan) *Santa Lucia*, in *Úvahy a kritiky*, in *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální* 1, Praha: Jan Laichter, 1894, s. 73.

¹⁶⁶ VIGLIC, Otomar. *Obrázky*, in *Niva* 4, č. 10, Brno: Fr. Roháček, 15. 3. 1894, s. 160.

kterému se už Mrštík sotva kdy vyrovná.¹⁶⁷ Nejvíce vypovídající je v tomto směru recenze Jiřího Karáska ze Lvovic, vyjadřujícím se tak současně i o *Stínech*, že „nejsou než opuštěnými plány, nedokončenými troskami znechucených staveb“,¹⁶⁸ jichž se naštěstí moravský spisovatel na své literární cestě vzdal. Co vedlo spoluzakladatele *Moderní revue* k takovému jednoznačnému odsudku? Radko Pytlík zmiňuje Mrštíkovu snahu překonat prostřednictvím *Obrázků* „hranice žánrového zobrazení.“¹⁶⁹ Ta se však podle Karáska nenaplnila, spíš právě naopak. Kromě lehce nadprůměrných částí se podle něj nejedná o nic výjimečného, poutavého či originálního. Navzdory umně zhotoveným popisným pasážím, autorovu výběru jazykových prostředků a přiznání *Obrázkům* umělecké snahy se jeho hodnocení dá shrnout několika slovy. Mdlost, sentimentálnost, povrchnost, prostá fabulace, podsouvání své perspektivy postavám a hlavně překonanost, jíž by byl schopen „fejetonista, který ví, že pozejtří se o jeho práci, která dnes zajímá, nikdo nebude starat [...]“.¹⁷⁰

Výtkou kritiky Otomara Viglice byla (kromě četných kladů) vlastní práce Mrštíka s literární látkou, konkrétně zapojování (nadbytečných) informací nad potřeby popisu krajiny a pocitů z ní¹⁷¹ a nestandardní představení popisovaného: „...vystupuje tu vada Mrštíkových líčení, že neorientuje čtenáře hlavním rozvrhem, základními liniemi. Snad chce reprodukovati věrně vše, jak víří a jde jeho hlavou v divé směsici [...]“.¹⁷² *Hlídku literární* tento dojem z *Obrázků* rozvádí, vidí v něm dokonce problém pro percepci nekritických lidových čtenářů, což je na první pohled výrazně v rozporu s autorovým „poukazem na venkovské čtenáře, kteří žijíce uprostřed přírody znají krásu, ale nemají pro své dojmy slov a čekají, až jim o ní někdo něco poví.“¹⁷³ Obecným nevýhodám přílišné popisnosti jsme se již částečně věnovali u Raise (s. 46). Gennetova „služka vyprávění“ se však v *Obrázcích* ještě více osamostatňuje, už se ani nesnaží o kompromisy popsané J. V. Bečkou: „...autoři se snaží popisy co možno zjednodušovat nebo rozličnými prostředky oživovat.“¹⁷⁴ Rozvláčné deskripce silně podbarvené lyrismem text

¹⁶⁷ Výrazně opoziční názor zastával například F. V. Krejčí, který ve své studii o Mrštíkovi v *Rozhledech* staví *Obrázky* vedle autorových nejzdařilejších prací. (viz: KREJČÍ, František Václav. *Vilém Mrštík*, in *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální* 6, č. 16, Praha: s. n., 15. 5. 1897, s. 728).

¹⁶⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *V. Mrštík: Stíny [...] V. Mrštík: Obrázky [...]*, in *Literární listy* 15, č. 17-18, Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1. 9. 1894, s. 306.

¹⁶⁹ : PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989, s. 30.

¹⁷⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *V. Mrštík: Stíny [...] V. Mrštík: Obrázky [...]*, in *Literární listy* 15, č. 17-18, Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1. 9. 1894, s. 304.

¹⁷¹ Později v recenzi podotkl, že se Mrštík nejspíš inspiroval Zolou. (viz: VIGLIC, Otomar. *Obrázky*, in *Niva* 4, č. 10, Brno: Fr. Roháček, 15. 3. 1894, s. 160).

¹⁷² Tamtéž, s. 160.

¹⁷³ Cit. dle: TOMÁŠEK, Martin. *Galerii literárních krajin Viléma Mrštíka*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořan, 2016, s. 250.

¹⁷⁴ Cit. dle: FEDROVÁ, Stanislava a JEDLIČKOVÁ, Alice. *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016, s. 26.

významně proměňují a můžou jej činit hůře čitelným. Karásek ze Lvovic shledává v „popisu pro nitro, pro duši, vždy vzhledem k ní [...] v tom a tom okamžiku“ následování Ěmila Zoly;¹⁷⁵ sám však dodává, konkrétně na příkladu námi vybrané povídky *Když slunce zapadá*, že pohled, který je nám předkládán, zůstává pohledem vypravěčovým, nikoliv prezentované postavy faráře.¹⁷⁶ Stylistické schopnosti, které v prózách většího rozsahu bývají hodnoceny velmi kladně, se v recenzích *Obrázků* dočkaly kladného i záporného přijetí.¹⁷⁷ Takto vyzněla např. recenze M. Zavorala, na jedné straně chválící líčení přírody, na straně druhé upozorňující, že je „místy nanešeno barev, až oči oslňují“ a že ve snaze nejlépe uchopit pojmenování nálady autor svým záměrem často „přestřelí“.¹⁷⁸

Projevili-li recenzenti *Obrázků* nadšení, pak především nad Mrštíkovou komplexitou, nad jeho schopností integrovat a zároveň bránit zdroje ruského a francouzského realismu, perspektivu divadelní i výtvarnou i hluboké znalosti přírody samotné. Hledisko malířské se ostatně nabízelo takřka samo od sebe: „Přirovnávám tyto obrázky ke skicám malířovým snad neprávem, neboť některé jsou provedeny až k plnosti malby; nicméně název knihy mě k tomu svedl a zajisté to byl úmysl spisovatelův, ukázati se v umění svém co nejvíce po stránce malířské [...]“.¹⁷⁹ Podobné výroky lze nalézt téměř ve všech námi představených kritikách v odstavcích po boku jiných předností autorova stylu, např.: básnického jazyka, pozorovatelské perspektivy, citlivé diferenciaci barevných tónů, apod.: „Takovým malířem krajinářem, a to malířem impresionistou, jeví se nám také Mrštík v této knize. Sestavil zde jakousi galerii obrazů, v nichž maluje svůj rodný kraj.“¹⁸⁰ Vykoukal při psaní své recenze ani nemusel příliš používat metafor. Konec-konců, málokteré verbum by lépe vystihovalo proces, jímž Mrštík vědomě postupuje při konstruování svých světů, než výraz „maluje“. Svědčí o tom i zmínka v jeho stati *O naturalismu v literatuře* (1888): „Vzduch má svou barvu. Barvu tu musí malíř podati se všemi ostatními barvami, chce-li, aby obraz jeho byl věrný a dokonalý.“¹⁸¹

¹⁷⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *V. Mrštík: Stíny [...] V. Mrštík: Obrázky [...]*, in *Literární listy* 15, č. 17-18, Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1. 9. 1894, s. 305.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 305.

¹⁷⁷ Toho si lze všimnout i na proměnlivosti Šaldova názoru o Mrštíkově poetice, která se ze vzoru naturalismu roku 1893 stala za pár let „samoúčelnou deskriptivní manýrou, samoúčelným chytáním každého stínu a každého světla [...], postrádající hlubší ideu.“ (cit. dle: TOMÁŠEK, Martin. *F. X. Šalda, umění a příroda/krajina*, in *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016, s. 310.

¹⁷⁸ ZAVORAL, M. *Kabinetní knihovna. Č. 70. V. Mrštík: „Obrázky“ ...*, in *Hlídky literární* 11, č. 9, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1894, s. 337.

¹⁷⁹ VIGLIC, Otomar. *Obrázky*, in *Niva* 4, č. 10, Brno: Fr. Roháček, 15. 3. 1894, s. 160.

¹⁸⁰ F. V. V. *Obrázky*, in *Světlozor* 28, Praha: František Skrejšovský, 1893/94, s. 204.

¹⁸¹ Cit. dle: HRDINA, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015, s. 312.

ZÁVĚR

„Pravda života, příroda, svět, člověk – to je předmětem uměleckých snah moderní literatury [...]“¹⁸²

Se snahou o komplexní pohled se v duchu Mrštíkovy výroky nesla i tato práce. Jejím záměrem bylo jednak připomenout, co již bylo o zvolených autorských dílech (*Západ, Když slunce zapadá*) řečeno odborníky, jednak prostřednictvím vlastní interpretace navrhnout nová východiska k jejich uchopení. S ohledem na rozsah bakalářské práce není brán v potaz kompletní seznam odborné literatury zabývající se Raisem a/nebo Mrštíkem, lze však mluvit o snaze zachytit jisté tendence v ní panující.

V prvním oddílu s názvem „O realismus?“ jsme prezentovali vybrané momenty realistické tradice. Počínaje Havlíčkovou dokumentární publicistikou čtyřicátých let a konče vyostřenými boji o realismus na přelomu 19. a 20. století, představuje tento stručný exkurz výchozí bod pro další práci. Především však odkazuje k době, v níž vznikaly prózy sledovaných autorů a v jejímž kontextu byla díla následně přijímána dobovou recepcí.

Nejrozsáhlejší částí bakalářské práce („Dva Západy“) je komparací obou sledovaných autorských děl. Její rozdělení na kapitoly, věnované zvláště postavám a zvláště krajinám, vyplývá z praktické potřeby snazší a účinnější orientace v textu. Jak v románu *Západ*, tak v povídce *Když slunce zapadá* se totiž obě literární kategorie projevují koexistencí. V případě postav se práce zaměřila na ne/přímou charakteristiku hlavních a vedlejších aktérů a na jejich místo v přírodní a sociální krajině s důrazem na schopnost fokalizátorů tuto pozici ve fikčním světě zpětně reflektovat.

V Raisově románu se lze setkat s celou řadou hlavních a vedlejších postav, které dotvářejí kolorit jeho fikčního světa. Většina místních obyvatel (až na jednotlivce s výrazným charakterem či postavením ve vesnici) se vyprávěním pouze mihne, představují spíše atributy podhorské krajiny; nejvíce pozornosti absorbuje přistěhovalá inteligence, učitelé a duchovní. Mrštík oproti tomu (doslova) manipuluje toliko s postavou jedinou, čímž podtrhuje subjektivní ráz povídky. V obou prózách se stávají ústředními aktéry stárnoucí faráři s ambivalentním vztahem k prostorům, v nichž svědomitě vykonávají své poslání. S obdivem vzhlíží ke krajině stvořené Bohem, která jim poskytuje útočiště a sílu k životu; zároveň jsou jí vydáni všanc.

¹⁸² Cit. dle: HRDINA, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015, s. 305.

Odpovědnost za farnost a okolí je však nakonec, aspoň v případě Raisova Kalouse, silnější než vlastní sebezáchova. Z hlediska formálního je pak nejdůležitějším atributem obou duchovních schopnost fokalizace. Vyjma příležitostných obrazů produkovaných nadosobním vypravěčem (např. pohřeb zachycený z ptačí perspektivy) jsou tito fokalizátoři dominantními nositeli výpovědi o prezentovaných fikčních světech. V románu *Západ* lze objevit ještě několik schopných vnímatelů z řad duchovních a učitelů, díky nimž se mohou (kromě popisů) uplatňovat jako nástroje fokalizace i četné dialogické pasáže. Mrštíkova kněze v tomto ohledu limituje nedostatek komunikačních partnerů a absence vlastní iniciativy; převážnou část povídky *Když slunce zapadá* tudíž tvoří autentická panoramata jižní Moravy. Podstatným rozdílem mezi oběma prózami je i vlastní podoba farářů. Realistický popis vzhledu Antonína Kalouse je v kontrastu se zřetelnou manifestací jeho obětavosti a dalších příkladných vlastností evokujících spíše postavu z biblických mýtů. Mrštíkův farář oproti tomu představuje fokalizátora par excellence, jehož extrémně pasivní existenci dokazuje pouze individuální optika reprezentovaná v povídce. Snaha zachytit privátním zrakem duchovního co nejvíce z pozorované krajiny tak kontrastuje s Raisovou prezentací „člověka občanského ideálu.“¹⁸³

Při komparaci fikčních světů a jejich krajin byla pozornost práce soustředěna jak na „fyzicko-geografickou“ podobu popisovaných prostředí, tak na jejich symboliku. Svět povídky *Když slunce zapadá* se dá i dnes poměrně dobře rekonstruovat a zasadit na cestu z Divák do Šitbořic, odkud se rozbíhá až k Brnu. Ve hře s perspektivou a impresionisticky laděnou scénérií, v níž se zrak duchovního pohybuje po elipsách, na vybraných místech se ro/zostří (Rajhrad) či se ke konci zcela obrací k obloze, můžeme registrovat snahu autora navodit přirozený dojem krajinou kochajícího se, vnitřně rozrušeného subjektu. Také Rais pracuje s realitou; namísto jejího úplného převzetí se jí však inspiruje a vytváří „nový“ svět, což dokládá již přejmenování vesnic v příběhu (Hlinsko → Skalsko, Kameničky → Studenec, atd.). Efektu vizualizace konkrétního prostředí to však, jak jsme se pokusili v práci ukázat, na přesvědčivosti neubírá. Vytvořením jejího vícevrstvého modelu, může totiž autor s krajinou lépe pracovat. S využitím kopcovitého terénu Železných hor se snaží (navzdory očividnému zaujetí církevními a školními budovami) zachytit charakter celého regionu v průběhu jednoho roku, včetně drobných vesnic, prací na poli či uspořádání vybraných domácností. Netřeba upozorňovat, že nejvíce Raisovy pozornosti na sebe strhává Studenec, který představuje nejen střed kolatury, ale i celého takto stvořeného fikčního světa.

¹⁸³ JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Román mezi modernami*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 77.

V Mrštíkově povídce se duchovní vydává do přírody poznávat Boha. Výsek světa, pozorovaný ze šitbořického kopce, je ale tvořen rozmanitými protiklady (blízkost x vzdálenost, obloha x země, tradice x pokrok, atd.), jejichž prostřednictvím se nabízí více perspektiv, jak panorama jižní Moravy vnímat. Promítá se do něj pomocí alegorických bojů mraků se sluncem nejen „západ“ farářova života, ale i obecná nejistota z budoucnosti zapříčiněná technickým pokrokem, hrozbou konfliktů a ohrožením dosavadních hodnot či ideálů. Celkový dojem prózy *Když slunce zapadá* navíc umocňuje Mrštíkův komplexní přístup. Na základě zkušeností s výtvarným uměním a divadlem vnáší do textu kromě perspektivy také detailní vnímání světla, bohaté spektrum barev, deskriptivní gradaci a kulisové zobrazení jistých objektů (fara) či předmětů (klobouk). Raisův *Západ* oproti tomu neskrývá svého tvůrce-učitele, který jej sestrojil se zručností pátera Voříška.¹⁸⁴ Právě na fikčním modelu světa spisovatel demonstruje sociálně-kulturní problémy okolí dobového Hlinska a Kameniček, přičemž zároveň s nimi nabízí i jejich ideální řešení – získat pomoc od veřejného světa (Prahy). Krajina Studence je však nepřístupná a uzavírá se do sebe, stejně jako její staromilší obyvatelé smiřující se s vlastní smrtí jako s odchodem na lepší místo. Ve světě bez křtů a svateb, kde jedinou větší slavností je pohřeb, a nepřístupnou, monumentalizovanou přírodou, tak nabývá na významu vztah lidí mezi sebou provázený projevy křesťanské naděje a lásky.

Třetí oddíl nakonec uzavřel celou práci exkurzem do dobové recepce, skrze niž lze rekonstruovat osobnosti sledovaných autorů a jejich díla z perspektivy současníků. Raisův *Západ* byl řazen do tehdy oblíbeného (místy až zprofanovaného) žánru venkovských románů. Ve spojitosti se snahou konzervovat v charakterech podhorských obyvatel mravní hodnoty a ideály byl autor mnohými progresivnějšími kritiky označen za povrchního spisovatele pro masu nevzdělané veřejnosti. Na druhé straně však byl chválen jeho vyprávěcí styl, věcný a úsporný jazyk, srozumitelná zápletka a střídání dialogů s realistickým vypořádáním krajiny. Mrštíkova povídka *Když slunce zapadá* představovala pro dobové čtenáře spíše šok – od spisovatele se očekávala návaznost na úspěšný román *Santa Lucia*, místo toho se však soubor *Obrázky* vracel k drobným prózám a skicám. Povídkovému kompletu byla dále vytýkána povrchnost, překonanost, sentimentálnost a podsouvání vlastní perspektivy postavám. Jako problematičtější jevy se jevily i délka či neustálená kompozice popisů, které spolu s nadměrným množstvím zobrazených smyslových počitků činily recepci textu náročnější. Příčinou pozitivního ohlasu se stalo až vyzvednutí Mrštíkovy komplexity, což v případě *Obrázků* například znamenalo

¹⁸⁴ Jmenovaný kaplan s pomocí soustruhu vyrobil pohyblivý betlém, který po spuštění evokoval návštěvníkům fary svou dynamikou a jistou cykličností jejich vlastní svět.

hlubokou znalost přírody, akceptování impresionistického vidění, individuální pozorovatelský talent, básnický jazyk a schopnost citlivé diferenciaci barevných tónů.

--

Jak dokazuje dobová recepcce a vlastní rozbor, představovaly obě prózy v devadesátých letech 19. století díla již zkušených a uznávaných autorů. Zmiňovali jsme se, jakým způsobem reagovali na fin de siècle, na proměňující se společnost a životní poměry, na světové i domácí konflikty, na rozvoj průmyslu nebo na měnící se (urychlované) vnímání času. Mohou tím však zaujmout i dnešního, nekritického čtenáře? V práci Alice Jedličkové a Stanislavy Fedrové *Viditelné popisy* lze číst následující komentář k Raisovu románu:

„Současný pokles čtenářského zájmu [...] pak nejspíš není zapříčiněn jen „popisností“ románů, ale rovným dílem také tím, že téma tichého spění stáří k smrti a obezřetného hledání souladu s blízkým okolím za současné drobné práce pro společný ideál ztratilo na atraktivnosti jako životní postoj (postoj ke smrti současný člověk hledá velmi obtížně a o obnovu „přirozeného“ vztahu ke stáří se společnost štvaná ideálem věčného mládí pokouší například pomocí mediálních kampaní).“¹⁸⁵

Ani Mrštíkovy *Obrázky* by podle Jedličkové a Fedrové pravděpodobně příliš neobstály – zmíněná „popisnost“, absentující děj či přežitost žánru „obrázku“ se mohou jevit v dnešní komunikaci nesrozumitelné, obzvlášť v konkurenci se světem lehce přístupných digitálních médií. Přesto se lze domnívat, že i dnes existují oblasti, pro které by mohly mít zmíněné prózy svou neobyčejnou hodnotu. Zůstaneme-li u povídky *Když slunce zapadá*, mohl by být zajímavý rozbor z perspektivy filmového kritika (autorova práce s „vizuálem“) či estetika výtvarného umění (autorova reakce na impresionismus). Román *Západ* by zase mohl být podnětný pro etnografický (popis vnější/vnitřní architektury, regionálních tradic a způsobu myšlení) či ekologický výzkum (krajinný ráz, vztah člověka s přírodou). Inspirativní pro literární historii by potom mohla být tematizace vztahu Karla V. Raise k Vilému Mrštíkovi. V neposlední řadě stojí za zmínku také důvod, který oba texty spojuje a o němž hovoří i Jedličková s Fedrovou – vztah ke (krajině) smrti. Vydělením se od víry v posmrtný život a přírody jako takové dbá současný většinový lidský život pouze na užívání přítomnosti bez připomínek a příprav na

¹⁸⁵ FEDROVÁ, Stanislava a JEDLIČKOVÁ, Alice. *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016, s. 250.

(vlastní) odchod z tohoto světa. Čtení próz (nejen) 19. století s podobným tématem by nás mělo, přinejmenším, aspoň přimět k zamyšlení v tomto směru.

PRAMENY

MRŠTÍK, Vilém. *Obrázky*. Praha: F. Šimáček, 1894.

MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje*. Praha: Tisk a náklad J. Otty, 1897.

MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia. Román*. Praha: Matice lidu 27, č. 4, 1893.

MRŠTÍK, Vilém. *Stíny. Sbíрка beletristických prací*. Praha: Tisk a náklad J. Otty, 1894.

RAIS, Karel Václav. *Západ. Pohorský obraz*. Praha: F. Šimáček, 1899.

RAIS, Karel Václav. *Zapadlí vlastenci*. Praha: F. Šimáček, 1894.

RAIS, Karel Václav. *Ze vzpomínek. Díl druhý*. Praha: Česká grafická Unie, 1927.

RECENZE

an. *Výminkáři*, in *Čas* 5, č. 33, 1891, s. 522-523.

BAZAROV. (KADLEC, Jan). *Nová poesie*, in *Česká revue* 2, 1899, č. 7, Praha: Edvard Beaufort, s. 1483-1485.

F. V. V. (VYKOUKAL, František Vladimír). *Obrázky*, in *Světazor* 28, Praha: František Skrejšovský, 1893/94, s. 204.

KAMPER, Josef. *Feuilleton*, in *Z říše vědy a práce: volné rozhledy na poli průmyslu, obchodu a řemesel* 7, č. 10, Praha: F. Šimáček, 27. 1. 1899, s. 160a.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *V. Mrštík: Stíny [...] V. Mrštík: Obrázky [...]*, in *Literární listy* 15, č. 17-18, Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1. 9. 1894, s. 304-306.

KREJČÍ, František Václav. *Vilém Mrštík*, in *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální* 6, č. 16, Praha: s. n., 15. 5. 1897, s. 725-733.

KREJČÍ, František Václav. *Západ. Pohorský obraz...*, in *Literatura*, in *Rozhledy po literatuře, umění a vědě*, č. 12, Praha, 15. 3. 1899. s. 539-540.

- KUFFNER, Josef. *Feuilleton*, in *Národní listy* 36, 1896, č. 354, 24. 12. 1896, s. 1.
- KURZ, Vilém. *Předběžné oznámení*, in *Z říše vědy a práce* 7, 1899, č. 10, 27. 1. 1899, s. 145b.
- VIGLIC, Otomar. *Obrázky*, in *Niva* 4, č. 10, Brno: Fr. Roháček, 15. 3. 1894, s. 160.
- x. *Západ, pohorský obraz od K. Raisa*, in *Různé zprávy*, in *Obrana víry* 13, č. 3, 5. 2. 1897, s. 80.
- Z. (LAICHTER, Jan) *Santa Lucia*, in *Úvahy a kritiky*, in *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální* 1, Praha: Jan Laichter, 1894, s. 68-73.
- ZAVORAL, M. (ZAVORAL, Metoděj Jan) *Kabinetní knihovna. Č. 70. V. Mrštík: „Obrázky“...*, in *Hlídka literární* 11, č. 9, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1894, s. 336-337.

ODBORNÁ LITERATURA

- BEČKA, Josef Václav. *Raisův sloh*, in *Karel V. Rais: studie, vzpomínky, dokumenty*. Lázně Bělohrad: MNV, 1959.
- BURIÁNEK, František. *Kritik F. X. Šalda*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 122–123.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Objektivní vypravěč: Kalibův zločin Karla V. Raise*, in *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014.
- DRESLER, Václav. *K. V. Rais*. Praha: K. Ločák, 1911.
- FEDROVÁ, Stanislava a JEDLIČKOVÁ, Alice. *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016.
- FRENCL, Innocenc Antonín. *Úvod*, in *Liturgika, čili, Vysvětlení služeb Božích a obřadů svaté katolické církve*. Praha: Karel Bellmann, 1857, s. 1-12.
- HLADÍK, Václav. *Ze samoty a ze společnosti*. Praha: F. Topič, 1899, s. 78-79.

HRDINA, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015.

CHARYPAR, Michal. *Co je realismus ve fikci*, in *Slovo a smysl* 18, 2021, č. 36, s. 43-63.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Karel V. Rais (1859-1926)*, in *Karel V. Rais: studie, vzpomínky, dokumenty*. Lázně Bělohrad: MNV, 1959.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Raisovo úsilí o realistickou prózu*, in *Česká literatura* 6, 1958, č. 3, s. 317-340.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Román mezi modernami*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Narativní způsoby v české próze 19. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2023.

Kolektiv autorů. *Tvář naší země – krajina domova. 4. Umělecká reflexe krajiny*. Lomnice nad Popelkou: Jaroslav Bárta, 2001.

KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

MACHÁČKOVÁ, Romana a PROCHÁZKOVÁ Andrea. *Alois a Vilém Mrštikové. Drama jihomoravské vesnice*, in *Věstník asociace muzeí a galerií České republiky* 12, č. 5, s. 26-27.

MÁCHAL, Jan. *O českém románu novodobém*. Praha: Josef Springer, 1930, s. 152-157.

MATUŠKA, Jan. *Větrák*, in *Štengaráček. Zpravodaj obce Šitbořice* 10, č. 2004/2 (červen 2004), s. 7.

PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989.

RIMMON-KENAN, Shlomith a PICKETTOVÁ, Vanda. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019.

ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy XIII. (1925-1928)*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 275-284.

ŠIDÁK, Pavel. *Transformace folklorní látky v umělecké literatuře*, in *Česká literatura* 5, 2015.

ŠTAIF, Jiří. *Modernizace na pokračování. Společnost v českých zemích (1770–1918)*. Praha: Argo, 2020.

ŠTEFÁNEK, Josef. *Doslov*, in *Západ. Pohorský obraz*. Praha: Orbis, 1951, s. 310.

TOMÁŠEK, Martin. *Krajiny tvořené slovy. K topologii literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán, 2016.

VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008.

CITOVANÉ WEBOVÉ STRÁNKY

O obci. Online. Oficiální stránky obce Kameničky. Dostupné z: <https://www.obec-kamenicky.cz/nase-obec/o-obci/>. [cit. 2024-07-11]

Spisovatel Karel Václav Rais a ilustrátoři jeho děl. Online. Jičínský deník. Dostupné z: <https://jicinsky.denik.cz/volny-cas/spisovatel-karel-vaclav-rais-a-ilustratori-jeho-del-20140709.html>. [cit. 2024-07-11]

Větrák (větrný mlýn beraního typu). Online. Vše o Šitbořicích. Dostupné z: <https://vse-o-sitboricich.webnode.cz/historie-obce/vetrak/>. [cit. 2024-07-11]