

Co je realismus ve fikci (některé koncepce v angloamerické literární vědě)*



Michal Charypar

Ústav pro českou literaturu AV ČR
charypar@ucl.cas.cz

SYNOPSIS

What Is Realism in Fiction? Some Conceptions in Anglo-American Criticism

This study provides analysis and summaries of some of the leading theoretical conceptions of realism in literature in its relation to the 'real world', as formulated by American and English critics 1960 to present, including Lillian R. Furst, Harry E. Shaw, George Levine, Michael Riffaterre, Nelson Goodman, and Hayden White — introducing some of them to the Czech milieu for the first time. While several are formulated in clearly apologetic terms, representing realism as an important poetics on par with others (e.g. modernism), most of the theorists here attempt either to rid realism of its dependence on direct mimesis and highlight its creative potential, or else emphasize the realists' ontological claim to truth in art. In its second half, the study also deals with the main problems of literary history that are linked to, or associated with, these theories, namely, with so-called 'modern' realism from its historical beginnings (Erich Auerbach), with the problematic relation between realism and the historical novel, and with the internal classification of 19th century realism and/or plurality of realist poetics.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Realismus; fikce; angloamerická literární věda; román; modernismus; britská literatura; francouzská literatura / realism; fiction; Anglo-American literary theory; the novel; modernism; British literature; French literature.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2021.1.2>

* Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068). Autorovo poděkování patří pracovním a pracovníkům Knihovny Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kteří trpělivě zajišťovali meziknihovnní výpůjčky, jakož i kolegům Zdeňku Beranovi a Jiřímu Kotenovi, kteří přečetli a komentovali pracovní verzi textu.



Umělecké dílo je vrcholné jen tehdy, když je zároveň symbolem i přesným výrazem skutečnosti (Maupassant 1957, s. 364).

Naším cílem je přiblížit čtenáři vybrané teorie realismu z pohledu aktuální literární vědy v britsko-americkém prostředí.¹ Široká diskuse o realismu zde probíhala převážně od šedesátých do devadesátých let 20. století, a byť nedospěla k jednoznačným závěrům, výzkum tématu se od té doby výrazněji neposunul.

Častěji v této diskusi narážíme na skepsi vůči realistickému umění vůbec. Ještě v reprezentativním sborníku studií o realismu z roku 2010 uvádí nikoli neprávem George Levine, že od šedesátých let dále převládly v části moderní literární vědy radikální argumenty, jež samu představu, že „reprezentace ‚reality‘ uvěřitelným způsobem“ je možná, vnímaly „jako zavrženíhodnou naivnost nebo prostě falešnou víru“ (Levine 2010, s. 13).² Připomíná výrok Northropa Frye z knihy *Fables of Identity*, že „realistický spisovatel záhy zjišťuje, že požadavky literární formy a plauzibilního obsahu si navzájem vždy odporují“ (tamtéž, s. 17), má však jistě na mysli také *Anatomii kritiky*, kde Frye označuje realistickou fikci jako „nízku mimésis“ a sám pojem realismus pokládá za „nevhodný“ (Frye 2003 [1957], s. 161). Podobně i v hojně připomínané studii Reného Welleka nalézáme odmítavý postoj: „Teorie realismu je v konečném důsledku špatnou estetikou, protože veškeré umění je ‚tvorba‘ a svět sám o sobě je tvořen iluzí a symbolickými tvary“ (Wellek 2005 [1960], s. 128). Ostatně už raná studie Romana Jakobsona *O realismu v umění*, v angloamerické literární vědě stereotypně uváděná, vnímá realismus jen jako subjektivní a poměrný a definuje nejméně pět různých významů tohoto slova, jež podle autora není radno směšovat (Jakobson 1995 [1921]). Levine ve vzpomenutém článku zároveň též jistě uvažuje i ve smyslu vlivné stati Rolanda Barthes *Efekt reálného*, která konstatuje snížený symbolický potenciál realistických textů a vnímá je vzhledem k blízkosti označujícího a referentu v zásadě jako neplnohodnotný znak, v němž schází označované („referenční iluze“; Barthes 2006 [1968], s. 80–81). Přesto Levine soudí, že realismus, jestliže jej demystifikujeme a přiznáme jeho epistemologická a ideologická omezení, „zůstává důležitým, dokonce nezbytným modem literárního umění“ (Levine 2010, s. 14).³ Zjevným potvrzením takového soudu je dosud obecně uznávaný kánon klasického románu 19. a 20. století a obrovské množství textových dokladů skutečnosti, že realismus byl dlouhodobě a cíleně promyšlen i propagován.

Skepse k tomu, že by realistická fikce mohla být schopna překlenout ontologickou bariéru a přímo zobrazovat jakousi společenskou, či dokonce subjektivní realitu, za-

1 K některým z těchto teorií u nás odkazuje Bohumil Fořt a konstatuje spíše nepřekvapivě, že „dosavadní (především jiné než literárně teoretické) uchopení realistického umění a literatury je stejnou měrou nesystémové jako málo přehledné a málo konzistentní“ (Fořt 2014, s. 20).

2 Všechny citáty z angličtiny překládáme zde.

3 Pro srovnání uvedme názor Fredrika Jamesona z téhož sborníku. Jameson se k realismu přes jeho silnou levicovou tradici staví ještě skeptičtěji než Levine, avšak i on pokládá za možný jak jeho další vývoj, tak také vědeckou konceptualizaci, a to například v existenciálním ukotvení realismu (Jameson 2010).

sahuje v různé míře většinu novějších prací o realismu.⁴ Zmíněnou skepsi můžeme věcně chápat jako oprávněnou, neboť výrok ztotožňující reálné a fikční ($A = A'$) by byl logicky neplatný. Zároveň však musíme dodat, že jakékoli kopírování vnější skutečnosti nebylo nikdy primárním cílem realistického umění, které v případě fikce staví hlavně na poetických vlastnostech textu a rétorických prostředcích, jež je konstituují. Určování míry „pravdivosti“ fikčního textu je koneckonců vyhrazeno čtenářům,⁵ ovlivněným ve svém smýšlení podmínkami, v jakých žijí. Svoji platnost má však také argument v odborné literatuře o realismu běžně neuváděný. Sama společenská realita prochází proměnami, takže jednání či uvažování literární postavy, nad níž by se čtenář z 19. století zřejmě nepozastavil, se v odstupe času může jevit jako nereálné,⁶ fantastické, a dokonce i potenciálně symbolické. „Psát realisticky dnes,“ uvádí Joseph Peter Stern, „znamená psát tak, abychom tím uznali něco, čím se vymezíme proti realistickému psaní postaru“ (Stern 1973, s. 132).

REALISMUS A REALITA

Realismus ve fikci, založený na historismu a na principu racionální věcnosti, je zjevně především otázkou stylizace, velmi komplikovaně se vážící ke skutečnosti. Realistický mimetismus rozhodně nepodává bezproblémovou reprezentaci reality, jakkoli definované. Umělecký obraz nelze poměřovat skutečností samou⁷ a vztah jednotlivých významových složek literárního textu k externím referenčním polím (*fields of reference*; srov. Harshaw 1984) bývá silně arbitrární. Adjektiva „realistický“ a „reálný“ můžeme dokonce chápat až jako opozitní, neboť fikce ostentativně předvádí jako realistické, i co je fakticky nereálné, co se nestalo (platí to bezesbytku také o historické

4 Některé z nich se výslovně stylizují jako obrany realismu proti jeho odpůrcům, mj. z řad teoretiků postmodernismu (Tallis 1998 [1988]; do jisté míry Shaw 1999; mimo angloamerickou oblast Olsen 2015 aj.).

5 O různých typech čtenářské angažovanosti na pravdivosti vyprávění hovoří mj. Peter J. Rabinowitz (1977).

6 Zřetelně se to projevuje třeba u lékařské diagnostiky literárních postav. Lawrence Rothfield porovnává zmínky z fikce 19. století o nemocích, zraněních a jejich léčení s dostupnými lékařskými příručkami a konstatuje, že tyto zmínky zpravidla nepřesahují obzor dobové vědy (Rothfield 1992). Mohou přitom přímo odporovat novějším poznatkům. Poslužme vlastními příklady. Jestliže Stendhalův Fabrizio po zranění u Waterloo omdlí kvůli masivní ztrátě krve a přivolaný ranhojič jej zachrání tím, že mu pustí žilou (Stendhal 1969 [1839], s. 75), odporuje to veškeré logice; dobovému čtenáři přesto nemuselo takové líčení být nápadné. Jiným příkladem je standardní zdůvodňování tuberkulózy chudobou a podvýživou obyvatelstva v sociálních prózách z doby, kdy se ještě nevědělo o existenci bakterií způsobujících tuto chorobu, respektive o existenci mikroorganismů vůbec. Interpretace podle současných lékařských znalostí by zřejmě takovým prózám snížila realistický kredit.

7 Srov. též apodiktický výrok Pam Morrisové: „[...] realistické romány nám nikdy nepodávají život nebo jeho výsek ani neodrážejí realitu. [...] literární realismus je forma založená na reprezentaci a ta nikdy nemůže být totožná s tím, co reprezentuje“ (Morris 2007 [2003], s. 4, zvýrazněno tam).





próze, kde se dějinné realie zpravidla ocitají v kontextu řady událostí fikční povahy, zkrslujících jejich pravdivostní základ). Protikladem pravdy však není fikce, nýbrž lež. Fikce zpravidla nechce nikoho obelhat a pouze nabízí mentální alternativy k realitě. Integrovaní vlastností fikce vůbec a realistické o to více je snaha vyvolat u příjemce dojem autenticity, ovšem s tím, že příjemce ví, že má co do činění s fikcí. Sám se na hře fikce aktivně podílí a nepůjde například pod dojmem čteného sdělení hledat hrob stařeny zavražděné Raskolnikovem.⁸

Lze říci, že „hra na uvěření“ (*make-believe*) se v realismu prosazuje asertivněji než v jiných oblastech fikce, třebaže její princip zůstává stejný. Harry E. Shaw spatřuje možný zdroj síly domněle ochablého realismu právě v jeho snaze o dosažení pravdy. Ontologická podstata dodává podle něho realismu hloubku a současně je i argumentem proti „většině těch, kdo realismus napadají, a zejména proti těm, kdo se obávají jeho ‚totalizujících‘ tendencí. [...] Literární realismus s sebou vždy nese ontologický nárok. Nepokouší se o ‚přímou‘ reprezentaci světa; nárokuje si [schopnost, M. Ch.] sdělovat nám, jaký je náš svět ve skutečnosti“ (Shaw 1999, s. 94). Vedle zmíněného ontologického nároku se podle Shawa na realistickém budování uvěřitelné fikce podílejí též další základní znaky definující realismus, totiž jeho historické zakotvení a důraz na předmětnost. Podle Lindy Nochlinové, jejíž kniha o realismu se prvotně zabývá malířstvím, zahrnuje však i další výtvarná umění a literaturu, je pravdivost v realismu kategorií zasahující do tří oblastí: „[...] samozřejmě se umělec nestane realistou jen tím, že vyobrazí sedláka s motykou nebo pastýřku s beránkem. Jeho závazek je hlubší — sdělit pravdu, celou pravdu a nic než pravdu. Tento požadavek se stal imperativem jak morálním, tak i poznávacím nebo estetickým“ (Nochlin 1990 [1971], s. 34–35).⁹ Realismus obvykle více vychází z přímého pozorování než z formálních uzancí uměleckého zobrazování (tamtéž, s. 18). Umělec však nekopíruje prostě realitu, ale vyvstávají mu nečekané, ne-li až nepřekonatelné obtíže při snaze obsáhnout uměním prostou pravdu tak, aby byla uvěřitelná a jednoduchá (tamtéž, s. 38–40). Vnímat realismus čistě jako nápodobu vizuální reality by tedy bylo „velké zjednodušení“, neboť zobrazení jevové skutečnosti je v realismu „stejně komplexní a náročné, jako je tomu v romantismu, baroku nebo manýrismu“ (tamtéž, s. 14).

Obecný komunikační aspekt fikce, spočívající v němém dohovoru mezi autorem a čtenářem, kteří předstírají, že napsané je autentické a pravdivé, se v realismu ještě zesiluje. Lilian R. Furstová se ve své knize *All Is True* průběžně odklání od koncepcí realismu, jež ignorují jeho fikční povahu. Výrok v incipitu *Otce Goriota* „[t]oto drama není ani smyšlenkou [= fikcí, M. Ch.], ani románem. *All is true*“ (Balzac 1975, s. 166) podle ní vystihuje klíčový paradox realismu tím, že deklarovaná snaha asertivně předvádět fikci jako „pravdu“ tu v důsledku podvrací sama sebe (Furst 1995, s. 1–4).

8 Performativní účinky *Zločinu a trestu* však bez ironie líčí Josef Svatopluk Machar, který prý jako student pojal po přečtení knihy vážný úmysl zavraždit sekerou trhovkyni v podloubí před Týnským chrámem (Machar 1920 [1901], s. 5–6).

9 V podobném smyslu Nochlinová uvádí též notoricky připomínaná Lewesova slova z jeho recenze soudobé německé prózy: „Umění vždy cílí na reprezentaci Reality, tj. Pravdy; a žádná odchylka od pravdy není omluvitelná [...]. Realismus je tak základem všeho umění a jeho protikladem není idealismus, nýbrž *falsismus*“ (*Falsism*; Lewes 1858, s. 493, zvyrazněno tam).



Tuto snahu Furstová vnímá jako absurdní — literární text, ani realistický, nemůže zrcadlit realitu jinak než v mnohovrstevné filtraci, odráží místo ní jen další zrcadla. Furstová připomíná důležitý výrok Thomase Pavela, že realismus ve fikci není „pouze množinou stylistických a narativních konvencí, nýbrž fundamentálním přístupem ke vztahu mezi aktuálně existujícím světem a pravdou literárních textů“ (Pavel 2012 [1986], s. 72; Furst 1995, s. 30). Různé způsoby realizace tohoto vztahu v konkrétních literárních textech mají proto být hlavní sférou zájmu analytika realismu.

Pokud se jedná o vztah fikce a reality, nachází Furstová v moderní literární vědě dvojí základní přístup k realismu (a současně také k románu, vnímanému konsenzuálně jako klíčový žánr realistické fikce). Jde o *sociohistorické* pojetí spočívající na referencialitě k vnějšímu světu, které Furstová vztahuje k marxistickému zdůraznění společenské úlohy literatury, jak ji formulují například György Lukács nebo po něm Pierre Macherey,¹⁰ a *mytopoetické* pojetí zakládající se na textualitě, jež Furstová v zásadě ztotožňuje se strukturalismem. Připomíná přitom rozšířený názor, že realistický text, bazírující na (nepřímé) reprezentaci mimoliterární reality, se takto už svou povahou vzpírá strukturalistickému popisu. Řečeno s J. P. Sternem, „realismus projevuje velmi hojná spojení s neliterárními, sociálními a historickými aspekty světa, který líčí“ (Stern 1973, s. 184). Jeho snaha postihnout pravdivost vnějšího světa cílí tedy jakoby mimo literaturu. Zatímco zájem strukturalistů se běžně omezuje na literární text, realismus podle George Levina „zahrnuje vždy pokus využít jazyka k tomu, aby pronikl mimo jazykovou sféru, aby tam objevil jakousi nonverbální pravdu“ (Levine 1983 [1981], s. 6).

Furstová odmítá Auerbachovo pojetí „mimeze a reprezentace“ jako „v samé jejich podstatě neproblematických“ (Furst 1995, s. 13), jež se později odráží též ve Wellekově tvrzení, že realismus znamená „objektivní ztvárnění současné společenské reality“ (Wellek 2005 [1960], s. 119 ad.). Welleka vůbec označuje Furstová za jednoho z těch, kteří staví konvenčně realismus do kontrastu s romantismem jakožto poetiku údajně postrádající symbolické dispozice, a protestuje proti výroku, že „určitě [...] hlavním heslem realismu“ (tamtéž, s. 123) je objektivita, flaubertovská *impassibilité*, zakazující vypravěči zasahovat do děje a komentovat jej. (Nutno podotknout, že nad tímto výrokem váhá i sám Wellek, podle něhož by se takto museli z realismu vyřadit i autoři tradičně pokládaní za jeho klíčové představitele, jako jsou Thackeray, Eliotová nebo Tolstoj, kteří se zásadou *impassibilité* neřídili.) Furstová tu naráží s nesouhlasem na tendenci strukturalistů oddělovat realitu co nejúplněji od jejich literárních reprezentací. V konstituování další ze svých centrálních tezí, že literatura není nic jiného než jazyk, a že tedy též otázka pravdivosti literárního textu je nesmyslná, jsou podle ní francouzští strukturalisté jako Barthes nepřiznaně zadluženi Janu Mukařovskému a jeho studii *Jazyk spisovný a jazyk básnický*. V ní se praví, že „vůči tématu básnického díla neplatí, ba nemá vůbec smyslu otázka pravdivosti. [...] neznámá [...] nic pro uměleckou hodnotu díla; může jí být toliko ověřeno, do jaké míry má dílo hodnotu

10 Zvláště Lukáčsovy práce jsou v anglickojazyčném prostředí obecně známé a dočkaly se četných překladů; u teoretiků realismu na odkazy k nim narážíme napořád. K rozšíření Machereye přispěla Furstová, když v antologii textů *Realism* publikovala výtah z jeho studie o Balzakových *Venkovanech* (Furst 1992, s. 110–132).



dokumentární“ (Mukařovský 1982 [1932], s. 39;¹¹ Furst 1995, s. 19). S tím Furstová souhlasí, odmítá ale ty strukturalistické přístupy, jež se odvracejí od referenciality vycházející od textu směrem k vnějšímu světu (taková je i novější koncepce Michaela Riffaterra, o níž pojednáme dále).

Je přinejmenším zajímavé sledovat, jak se Furstová v polovině devadesátých let vymezuje vůči doznívajícímu strukturalismu, a přesto se snaží setrvat v limitách fikčního textu. Kritizuje sice jak mytopoetický, tak i sociohistorický přístup k realismu, ale zásadně tyto dvě tradiční a namnoze protichůdné koncepce neodmítá, naopak se je snaží propojit. Jejím ústředním tématem se stává otázka překračování prahu mezi fikcí (textualitou) a skutečností (referencialitou), respektive prostředků, jakými toho lze dosáhnout. Zaostruje pozornost na průnik mezi oběma oblastmi, na ono „propustné rozhraní“ a na „procesy, jimiž se fikce snaží prokázat postulát, že ‚vše je pravdivé‘“ (Furst 1995, s. 26–27). Realisté překlenují podle Furstové rozpor mezi skutečností a literaturou prostřednictvím různých rétorických strategií, takže „iluze reality je vytvářena pomocí uměleckých prostředků, výběru, soustředění, uspořádání, sítí představ, metaforizace, opakování, stylizace. Tyto prostředky musejí být kombinovány a prezentovány tak, aby čtenář byl ochoten fikci uvěřit“ (tamtéž, s. 42).

Rétorické strategie, zajišťující textu jamesovský „přídech skutečnosti“ (*air of reality*), se přitom ukazují jako velmi sofistikované a náročné. Ironií tohoto postupu je, že kýžené přesvědčivosti má realistická fikce dosáhnout za cenu komplikované artificiality. Nezáleží zde tolik na faktické pravdivosti vyprávěného, jako spíše na umně zkonstruované podobnosti obsahu narativu se známou realitou. Vztah realismu k realitě tak podle Furstové není ploše přímočarý, ale naopak profituje z jemné práce s autorským a čtenářským *předstíráním*, že fikční je reálné. Furstová odmítá prostě mimetický realismus a tradovanou naivitu realistického psaní jakožto kopírování reality vnímá jako zdánlivou. Přezíravé chápání realismu coby neinventivní a nudné četby podané formou suše lineárního vyprávění s naivně vševědoucím vyprávěčem a transparentním, nic neskrývajícím jazykem (Bowlby 2010, s. xiv) tak mizí. Realismus v podání Furstové není zabiják umění; nebývale je zjemňuje a klade na ně vysoké nároky. Stává se z něj intelektuální téma. Autorka upozorňuje na „fluidnost a poréznost všech kategorií“ realismu: „Reálné a fikční se vzájemně prostupují“, a vědci tradované „antitetické polarity“ jsou proto jen „zavádějící dichotomizace. Čtenáři mohou realismu porozumět jedině tak, že se budou ochotně a vědomě podílet na jeho performativním předstírání“ (Furst 1995, s. 115). Realismus ostře kontrastuje s „neúprosnou dekonstrukcí iluze“, jeho základním impulzem naopak je „stabilizovat iluzi, udržet ji nedotčenou a její autentičnost mimo podezření“ (tamtéž, s. 172). Pokus Furstové o syntézu stávajících vědeckých koncepcí realistické fikce, jež směřují na jedné straně k angažovanějšímu mimetismu a na druhé k umnějším předstírání

11 Srov. též Mukařovského vyjádření ve stati *O jazyce básnickém*: „[...] v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu; projev ‚míní‘ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, universum jako celek nebo — přesněji — celou životní zkušenost autora, po případě vnímatele. Nesrovnatelnost estetického ‚zaměření na výraz‘ s logickým je tak prokázána dvojité: netoliko vzhledem k pojmu jazyka, ale i vzhledem k samému pojmu ‚zaměření‘“ (Mukařovský 1940, s. 115).

„pravdivosti“ a filigránské hře s realitou, lze přirovnat ke snaze sevřít mocně se rozvírající nůžky. Místy její podvojný způsob uvažování (fikční současně je, i není „pravdivé“) může až připomínat Orwellův *doublethink*.

Furstová nesouhlasí s Jakobsonovou úvahou o podobnosti určitých literárních poetik s trópy, vyslovenou v závěru jeho studie *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. Jakobson rozlišuje *metaforický* způsob řazení slovních jednotek v textu, založený na principu ekvivalence, jež vztahuje primárně k romantismu a symbolismu, a způsob *metonymický*, jehož prostě kombinační princip odpovídá realismu (Jakobson 1995 [1971], s. 69–70). Podle Furstové, analyzující i vyjádření dalších autorit k této myšlence (Furst 1995, s. 160n), tu však Jakobson zároveň v porovnání s romantismem nebo symbolismem nepřímou snižuje realismus jako umění. V polemice s tím Furstová znovu poukazuje k sofistickým strategiím, jichž realisté užívají, aby vyvolali iluzi pravdivosti.¹² Realismus proto přesahuje úzké limity mimetismu a díky své osobité textualitě nabývá i symbolické váhy. Pokus segregovat jej od metaforicky disponovaných poetik pro jeho prostě kombinační, metonymický charakter tak podle ní „nefunguje dobře v praxi. [...] jakmile v plauzibilitě shledáváme jen jednu záminku realismu, můžeme realistický text emancipovat od mimeze a přiznat mu nezávislost jakožto svéprávnému estetickému, lingvistickému konstrukt, třebaže je podmíněn konvencemi lišícími se od konvencí romantického/symbolického/mytického konstruktů“ (tamtéž, s. 163).¹³

V chápání Furstové je to především prostupnost hranice mezi „světem“ a „slovem“, mezi faktem a fikcí, jež dává realistickému obrazu světa *uměleckou* plauzibilitu. Úspěch realistického psaní nespočívá v tom, nakolik je autor věrný skutečnosti, ale jak zručně dokáže pomocí technických prostředků evokovat zdání této skutečnosti. Právě „nepřetržitý dialog mezi referencí k aktuálnímu světu a textovým tvořením uměle konstruovaných říší je určujícím znakem realistického románu“ (tamtéž, s. 12). Analytik realismu, jak autorka uvádí s odkazem na Horsta Steinmetze, by se měl zejména tázat, jak je možné, že některá díla jsou údajně „reálnější“ než jiná, jestliže vše je fikce a iluze, a zda se tedy v takzvaném realistickém psaní nesetkáváme se zvláštním druhem fikce (tamtéž, s. 50). Možné odpovědi na tyto otázky Furstová hledá hlavně v konkrétních způsobech figurace realistického předstírání. Rétorická výstavba realistického textu se podle ní zakládá na tom, že realita ve fikci zahrnuje jak složku faktografickou, tak i složku mytopoetickou, a obě se v ní prolínají. V důsledku toho „jsou čtenáři otevřeni pojímat realistickou fikci ne jako mimezi, ale jako literární artefakt“ (tamtéž, s. 147). Důrazem na jemnou fikční hru s realitou, ze které plyne persvazivní estetický účín, koncepce Furstové zřejmě překonává pojetí, jež realismus vnímají jako bezelstnou nápodobu skutečnosti a mechanicky jej kontrastují s romantismem. Jako jisté omezení lze vnímat fakt, že se Furstová zaměřuje takřka

12 Naproti tomu Harry E. Shaw se snaží aktualizovat Jakobsonovu myšlenku tvrzením, že realistické zpracování skutečnosti funguje na principu *dynamické* metonymie, zasahující do sféry ontologické i historické, a že právě tato dynamičnost přináší aditivnímu způsobu realistického psaní nový život (Shaw 1999, s. 95, 102–104).

13 Poměr těchto složek převrací dekonstruktivistu Joseph Hillis Miller ve své interpretaci *Bozových črt* a *Olivera Twista*, kde hovoří o převaze mytických rysů Dickensových textů nad realistickými (Furst 1992, s. 287–318).



výhradně na román a přehlízí žánry směřující mimo fikci (paměti, cestopis,¹⁴ feje-ton aj.), jejichž základ je nepochybně realistický a studium přechodů mezi fakticitou a fikcí by tu mohlo poskytnout zeň dalších poznatků.

Pojetí realismu u Furstové je však přes výše řečené méně radikální než třeba koncepce podaná v knize *Jazyky umění* Nelsona Goodmana, zahrnující oblasti výtvarných umění, hudby i literatury. Podle Goodmana se realismus nezakládá ani na věrné imitaci skutečnosti, ani na informačním potenciálu zobrazeného, ale prostě na konvenci:

Realismus je relativní, určený systémem zobrazení, který je pro danou kulturu či osobu v dané době standardní. [...] realistický, doslovný či naturalistický systém zobrazení je prostě ten, na který jsme si zvykli. ¶ Realistické zobrazení zkrátka nezávisí na imitaci, iluzi či informaci, nýbrž na indoktrinaci. [...] Je-li zobrazení otázkou volby a věrohodnost závisí na informaci, realismus je věcí zvyku (Goodman 2007 [1981],¹⁵ s. 44–45).

S ohledem na tuto habituální proměnlivost realismu Goodman též odmítá možnou logickou konstrukci, že výtvarné dílo zobrazující Pickwicka ve skutečnosti nezobrazuje nic, protože sám Pickwick neexistuje (tamtéž, s. 33). Chápe-li totiž čtenář Pickwicka, ať v knize či v ilustraci, právě jako fikční postavu a nalézá-li ve způsobu jeho zobrazení podobnosti s tím, jak sám vnímá realitu vnějšího světa, může i reprezentaci neexistující entity přijmout jako realistickou. Je to možné tím spíše, že Goodman nevnímá realismus jako absolutní kategorii, ale hovoří o jeho proměnlivé míře. Ta závisí na pohybu systémových standardů vnímání,¹⁶ přičemž „[v]ětšinou je samozřejmě za standardní považován systém tradiční“ (tamtéž, s. 44). Ani ten však nemusí znamenat bezpečné ukotvení, neboť „[k]e změnám standardů může docházet poměrně rychle“ (tamtéž), a celá soustava standardů vnímání je tak nestabilní. Zvyk, jenž určuje naši percepci reálného, sám ale vrtošivě podléhá měnícím se okolnostem

14 Otázkami realismu ve viktoriánském cestopisu a cestovatelské metaforice se nověji zabývá Alison Byerlyová (2013). Ta už dříve představila koncepci, v níž si všímá překvapivě vysoké četnosti reprezentace nejrůznějších umění, ať už přímým tematizováním, nebo pomocí metafor, ve viktoriánském románu. Tuto četnost označuje za překvapivou, neboť odporuje konvenčnímu chápání, podle něž má realistický román „vykloučovat, ne-li přímo zavrhnout vše umělé a zrcadlit nejobyčejnější a nejpřirozenější lidskou zkušenost“ (Byerly 1997, s. 2). Následně se Byerlyová pokouší o charakteristiku žánru románu i realismu vůbec právě na základě jejich vztahu k umění.

15 Původní verze knihy *Languages of Art* vyšla už v roce 1967, roku 1981 došlo k její revizi.

16 Ilustrativním dokladem tu může být srovnání způsobů zobrazování smrti v realistickém umění a ve stylech se symbolickou či alegorickou složkou, jež uvádí Linda Nochlinová: „[...] realisté — spisovatelé stejně jako malíři a sochaři — opustili zcela vědomě a záměrně všechnu tu nabubřelou a nadnesenou obraznost (*imagery*), která se při líčení smrti stala tradiční, aby stvořili novou a náležitější obraznost pro prostou, empirickou, pragmatickou skutečnost umírání. Pokročilí umělci a literáti poloviny 19. století intenzivně vnímali enormní změnu v přístupu ke smrti, k níž došlo v průběhu jejich životů. Pokoušeli se ve svých dílech uchopit a vyjádřit všední pravdivost umírání — nahou pravdu, vysvlečenou ze všech transcendentních významů a metafyzických implikací, avšak bohatou, pokud jde o psychologický, fyzický a sociální detail“ (Nochlin 1990 [1971], s. 58–60).

časovým, prostorovým i subjektivním, tak zjevně podřívá tradovaný mimetický či pravdivostní základ realismu. Zde je zrelativnění vztahu mezi realismem a realitou dovedeno asi nejdále.

Jako neméně radikální než Goodmanovo pojetí realismu, avšak v odlišném smyslu, se jeví koncepce Michaela Riffatterra, francouzského vědce naturalizovaného ve Spojených státech, vycházejícího důsledně z metod strukturalismu. V knize *Fictional Truth* deklaruje Riffatterre, že pravdivost vyprávění nemá žádný přímý vztah k vnější realitě, ale je cele utvářena jazykem, rodí se z tautologie (Riffatterre 1993 [1990], s. 7 aj.). Při interpretování pravdivosti fikčního textu Riffatterre navrhuje nahradit tradiční mimetický přístup, který bazíruje na věrojatnosti (*verisimilitude*) a na předpokladu, že smysl slov odkazuje mimo text „k věcem, neboli k nonverbálním entitám“ (tamtéž, s. 3), přístupem konsekutivním, který funguje na bázi vztahů příčin a následků. Také tento přístup vytváří řetězec označujících, jímž lze „generovat narativní a deskriptivní sekvence příběhu“, zůstává však „zcela uvnitř hranic textu“ (tamtéž, s. 2, 3). Věrojatnost fikčního textu takto čtenář může ověřovat na základě kauzálně logických a časových kritérií a uplatňovat přitom sémiotické postupy. Podle Riffatterra každý literární text obsahuje dlouhou řadu různých prvků naznačujících jeho fikčnost, počínaje samotnou narativní perspektivou, zmnožením vypravěčů, ironií a konče třeba realistickým zvýrazňováním podružných detailů (tamtéž, s. 29–30). Fikce, včetně té realistické, se proto podle něho více jeví jako diegetická než jako mimetická. I realistický text údajně takto svému čtenáři spíše sugeruje, že je fikční, než že je zcela a bez výhrad pravdivý. To se Riffatterre pokouší dotvrdit pomocí dokladů z anglické a francouzské klasické prózy. Analýzy následně zobecňuje: „Různé příklady fikční pravdy [...] se od věrojatnosti [tzn. mimetické, M. Ch.] buď odlišují, nebo ji zcela vylučují, neboť jsou všechny kompatibilní s indikátory fikčnosti. [...] fikční pravda spočívá zcela na samotném textu, tak jako by byl soběstačný. Pravda je modalitou generování textu“ (tamtéž, s. 84).

Výše zmíněná Furstová se vůči Riffatterrově koncepci vymezuje a pokládá jeho důraz na antireferencialitu za ještě extrémnější, než jaký dříve postuloval Barthes. Strukturalistický „nezájem o realismus“ (Furst 1995, s. 21) je podle ní dokladem ideologie srovnatelné s ideologií marxistů, která naopak vedla k přehnanému zájmu o něj. Přesto nelze nepostřehnout, že se koncepce Furstové v některých klíčových bodech Riffatterrova pojetí blíží. Furstová alespoň obdobně u realismu odmítá *přímou* mimezi a zdůrazňuje tvůrčí práci autora s textem.

PŮVOD A POLE PŮSOBNOSTI (MODERNÍHO) REALISMU

Nedílnou druhou stránkou problému je literárněhistorické domyšlení a dopracování teoretických koncepcí realismu. Příslušným diskusím proto věnujeme větší část zbývajících výkladu. Literárněhistorické vymezení počátků realismu stejně jako okruhu realistických spisovatelů a děl je dlouhodobě předmětem sporů. V knize Ericha Auerbacha *Mimesis*, již také angloamerická literární a historická věda přikládá mimořádný význam (Herman 1996; Shaw 1999; White 1999 aj.), je realismus detekován mimeticky dle způsobu nápodoby vnější reality, jenž se mění v závislosti na tom, jak se vyvíjelo lidské vnímání světa i sama slovesnost, a realismus tak může být nalezen v kterékoli





době, druhu a oblasti literatury.¹⁷ Auerbach však specifikuje i „moderní tragický, dobově historicky podložený realismus“ (Auerbach 1998 [1946], s. 386), jež charakterizuje „[v]ážné pojednávání všední skutečnosti, fakt, že stále širší a sociálně níže stojící lidské skupiny se stávají předmětem problémově existencionálního zobrazení na jedné straně — a zasazování všech možných všedních postav a událostí do celkového proudu soudobých dějin, dějinně pohyblivého pozadí na druhé straně“ (tamtéž, s. 416). Moderní realismus dle Auerbacha vznikl jako jeden z důsledků francouzské revoluce a nejlépe jej vystihuje román 19. století, opět zejména francouzské provenience. Angloamerická literární věda se k tomuto náhledu často přiklání, jindy však hledá původ moderního realismu už v 18. či na počátku 19. století v britské románové produkci (opírající se o renesanční vzory Shakespeara a Cervantesa).

V klasické práci Iana Watta *The Rise of the Novel* se jako klíčoví autoři uvádějí Defoe, Richardson a Fielding v první polovině 18. století a vznik moderního realistického románu se klade do přímého vztahu k etablování měšťanstva v Británii. Michael McKeon však v díle na obdobné téma soudí jinak: anglická buržoazie nevznikla v 18., ale už ve 13. století, a zároveň v Defoeově době dosud nebyla dominantní složkou společnosti; není tedy přímý důvod s ní spojovat soudobý boom románu (McKeon 1987, s. 3). Důsažná je zde McKeonova kritika tradičního chápání postavy Defoeova Robinsona. Ten podle něho není vzorový představitel *middle class*, který si v izolaci za nepříznivých podmínek na ostrově dokázal vytvořit pozici, v níž opanoval přírodu a vnesl do ní civilizaci a křesťanství, jak jej v zásadě vnímá Watt, ale patrně ani odraz vnitřních „freudovských“ strachů, nutících jej k neustálé činnosti, jak jej už dříve v polemice s Ianem Watem popsal Frederick R. Karl, podle něhož zoufalé emocionální projevy trosečníka (třeba ve scéně nalezení stopy v písku) neukazují na realistické smýšlení *homo economicus*, ale spíše předznamenávají sentimentalismus v románu (Karl 1975 [1974], s. 73, 76n). McKeon nalézá v Crusoeovi odraz niterné krize, jež jej vede k náboženské konverzi, ale dodává mu též schopnost zdůvodňovat a ospravedlňovat své jednání cílící k sociálnímu úspěchu. Metafyzika ducha se tak u něho propojuje na jedné straně s psychologíí mysli (o tom uvažuje i Karl, který hovoří o zrodu psychologie postavy u Defoea) a na druhé s materialitou světa (McKeon 1987, s. 315n, 336).

Watt rozlišuje u románu realismus dle posouzení (*of assessment*), klasifikovaný takto zvnějšku jako prosté hodnocení, a realismus formální (*formal*), jenž „neodkazuje ke zvláštní literární doktríně nebo záměru, ale pouze k souboru narativních postupů“ (Watt 1968 [1957], s. 33), a vychází tedy zevnitř textu, z jeho formy. Právě druhý typ, naplňující podle Watta čtenářova „přání těsné podobnosti mezi životem a uměním“ (tamtéž), bývá v literární vědě hojně diskutován jako vyjádření umělecké podstaty realismu. Watt jej spojuje s odvratem od konvenčních literárních schémat

¹⁷ Ve východním bloku se tzv. panrealismus (termín Auerbachem neužívaný), trvající už od antiky a starověku, odmítal ve jménu marxistického pojetí vývoje společnosti. Na konferenci konané v Moskvě roku 1957 údajně většina diskutérů zastávala názor, že původ realismu je třeba hledat až v renesanci (Fischer 1979, s. 62), kdy se zrodila buržoazie. Právě na Východě se však stal ideologicky propagovaný realismus měřítkem kvality písemnictví každé doby: literatura je pouze tehdy dobrá, je-li (v třídním smyslu) „realistická“, ostatní možnosti se potlačují.



a příklonem k psaní podle „skutečného života“ včetně zvýšení důrazu na kauzálně časovou provázanost zápletky a další vlastnosti zvyšující plauzibilitu textu. McKeon ve své knize reviduje jinou Wattovu tezi, že anglický realistický román vznikl postupně ze staršího žánru romance. Jeho kritika se týká především Henryho Fieldinga, autora pro Watta v mnoha směrech zásadního. Podle McKeona nevykazují Fieldingovy romány takřka žádné znaky romance a nadto zachycují spíše život upadající *gentry* než formující se střední třídy. Pokud by tedy Wattova pozorování byla správná, znamenalo by to, tvrdí McKeon, „že naše pojetí jak střední třídy, tak románu bylo vážně znejasněno“ (McKeon 1987, s. 4). Žánrová úvaha, jež je hlavním tématem pro Wattovu i McKeonovu knihu, tedy maže onu zdánlivě nepochybnou spojnicí mezi vývojem novověké společnosti a souběžnou přeměnou romance v román.

Některá respektovaná pojednání o realismu proto začínají až Jane Austenovou a Walterem Scottem (Levine 1983; Shaw 1999).¹⁸ George Levine v uvedené práci řadí k ranému realismu možná překvapivě též text předcházející hororovou vědeckou fikci, *Frankenstein* Mary Shelleyové. Jako vrcholy jsou pak všeobecně uznávána díla George Eliotové a Henryho Jamese. Neméně zajímavá jsou však i jména, jimiž zkoumatelé zakončují klasické období britského realismu. Levine takto jako reakci stále související s románovou tradicí 19. století pojednává i díla modernistů Josepha Conrada nebo D. H. Lawrence (Levine 1983), druhým z nich zakončuje svoji knihu o viktoriánském románu Raymond Williams (1971 [1970]). Už Auerbach ostatně svůj výklad o realismu završil Woolfovou, Joycem a Proustem (Auerbach 1998 [1946], s. 443n). Lze snad připustit, že technika tzv. proudu vědomí vystihuje přesněji a podrobněji realitu myslí postavy než starší popisné způsoby zobrazování psychologických pochodů.¹⁹ Obdobně jako zmínění si však vedli též badatelé, kteří zrod moderního realismu ve fikci hledali spolu s Auerbachem ve francouzském románu. Tak Harry Levin v knize *The Gates of Horn*, jež ovlivnila generace literárních vědců, na základě široké argumentace určuje jako zakladatele realismu Stendhala a Balzaka a jako jeho završitele ve Francii Prousta. Mezi realismem a modernismem tím vystávají styčné body a domnělá opozice mezi nimi se stírá. Levin upozorňuje, že svůj výběr francouzských autorů trvale přežívajících v kulturním povědomí, jenž v jeho knize spočívá na jménech velikánů realismu, by nutně musel měnit podle nasazených měřítek:

Kdyby naším kritériem byla popularita, museli bychom hovořit o Eugènu Sueovi a Georgesu Ohnetovi. Kdyby každý autor žil ve shodě se svými literárními aspiracemi, nikdo by nestál výše než Edmond de Goncourt a Anatole France. Pokud bychom chtěli dovedně vypravěče a nežádali od nich o moc více, našli bychom je v Alexanderu Dumasovi a Guyovi de Maupassant. Kdybychom cenili autory spíše podle jejich

18 Odhlížíme tu od prací pojednávajících o realismu ve Spojených státech, neboť tam o něm lze hovořit až v druhé polovině 19. století, počínaje nejspíše Howellsem (Bell 1993 aj.).

19 Podle Martina Hilského lze spor realistů a modernistů v Británii „vidět jako spor vnějšího a vnitřního náhledu na člověka a svět“ (Hilský 2017 [1995], s. 20). Lubomír Doležel však v polemické reakci vnímá tento rozdíl spíše jako kvantitativní než kvalitativní a dodává: „Předním domácím i světovým realistům nelze upřít velké zásluhy o zobrazení vnitřního světa fikčních osob, na něž mohli modernisté s prospěchem navázat“ (Doležel 2018, s. 13).



humanitářských zálib než podle jejich schopnosti porozumět lidským bytostem, museli bychom nad autory v našem seznamu zařadit Victora Huga a George Sandovou (Levin 1966 [1963], s. 82).

Sám pojem realismus je ve spojitosti s fikcí zaznamenán údajně poprvé roku 1826 právě ve Francii (Wellek 2005 [1960], s. 110), avšak teprve roku 1855 se zde prezentuje jako programní umělecké heslo, a to v malířství v Courbetově *pavillon du réalisme*, kde vzbudilo pozornost jeho pojetí *art concret* (Nochlin 1990 [1971], s. 24–25 aj.; Herman 1996, s. 9n). Vzápětí se vrací do diskuse i v literatuře²⁰ a už z ní nemizí. Rozšířil se tedy až po smrti obou svých francouzských otců zakladatelů, Stendhala a Balzaka, pojmenoval však úzus, který v literatuře existoval desetiletí. Naopak o „konci“ realismu nelze vlastně hovořit. V zásadě o něm i dnes můžeme uvažovat jako o produktivní složce slovesného umění, jejíž hájemství se rozkládá od magického realismu až po literaturu faktu. A nemusíme mluvit jen o vysoké literatuře. Třeba pozdní romány Jiřího Svetožara Kupky, vznikající ještě po roce 2010, nebo „pozitivní“ ideologií nasáklé prózy Vlastimila Vondrušky nepochybně stále navazují na letité techniky realismu. Připomeňme znovu slova Ericha Auerbacha: „[...] jsem totiž přesvědčen, že ony základní motivy dějin zobrazování skutečnosti — jestliže je vidím správně — se nutně dají prokázat na kterémkoli realistickém textu“ (Auerbach 1998 [1946], s. 463).

REALISMUS A HISTORIE

Mimetická věrnost při ztvárňování látky z minulosti, jež se nachází mimo okruh možné osobní zkušenosti autora, představuje z hlediska realismu ve fikci zvláštní problém. Ačkoli realismus bez historické prózy si literární historik dovede sotva představit (v Čechách Jirásek a Winter, na Slovensku *Adam Šangala Nádašiho-Jégého*, takřka celé Sienkiewiczovo pozitivistické dílo v Polsku, Fontaneův *Schach von Wuthenow* v Německu, Jókai nebo pozdní Mikszáthovy romány v Maďarsku, abychom uvedli jen to nejznámější z geograficky blízké střední Evropy), prohlašuje už Edmond Duranty v programní stati o realismu z prosince 1856 zcela nesmlouvavě na prvním místě mezi svými postuláty:

že realismus zakazuje historicitu v malbě, románu i na divadle, aby se do díla nemohla vloudit žádná lež a umělec aby si nemohl vypůjčovat znalosti od druhých; ¶ že realismus požaduje, aby se umělci zabývali jen svým vlastním obdobím; ¶ že v rámci studia svého vlastního období od nich [realismus, M. Ch.] vyžaduje, aby nic nepřekrcovali, ale zachovávali vše v přesných proporcích (Furst 1992, s. 31, zvýrazněno tam).

²⁰ Po Durantyho a Champfleuryho programních statích v pařížských časopisech následoval roku 1856 článek Juliana Schmidta, který uvedl aktuální úvahy o realismu do německého prostředí (Hrdina 2015, s. 120, 161–162). V Čechách o tomto článku hned následujícího roku v časopisu *Kritische Blätter für Literatur und Kunst* rozsáhle pojednal Eduard Schmidt-Weissenfels (Urválková 2019), v letech 1858 a 1859 se pak objevují první české zmínky o realismu u Nerudy či Sabiny. Do britského prostředí pronikly obdobné myšlenky rozsáhlou recenzí německé prózy od partnera George Eliotové G. H. Lewese (Lewes 1858).



Durantym proklamované omezení realismu na tematiku aktuálního období lze vnímat jako protest proti romantické tradici, jež třeba v literatuře nejen v padesátých letech, ale částečně i poté dominantně ovlivňovala modus zobrazování historických témat, takže realismus v historickém románu mohl plně převážit až v širokém období okolo roku 1900. Skutečně vzdor enormní oblibě románového žánru jako takového přinesl realistický historický román krátce po polovině století jen pár jednotlivých děl, jejichž kvalita přetrvala (Thackerayův *Henry Esmond*, Dickensův *Příběh dvou měst*, v šedesátých letech Flaubertova *Salambo*, Eliotové *Romola*, Tolstého *Vojna a mír*), zatímco kvantitativně se zdaleka nejvíce uplatňoval v oblasti solidní dobrodružné až populární literatury, těžící dosud z romantického tematického rejstříku a vyprávěcích postupů (pokračování Dumasova díla, Féval, Blackmore ad.). Avšak i mimo realistickou poetiku se nadčasově významný historický román v období let 1850 až 1869 objevuje vcelku výjimečně (Hawthorneovo *Šarlatové písmeno*, Gautierův *Kapitán Fracasse*, Hugův *Muž, který se směje*), což naznačuje, že obecná obliba tohoto žánru tehdy byla spíše masově konvenční než umělecky výlučná. Připomeňme, že zvláště levicoví teoretikové realismu, těžící tradičně z Lukácese, požadují od každého díla realistické fikce, aby bylo zasazeno do konkrétní historické kulisy, a určují tuto vlastnost přímo jako distinktivní rys realismu.²¹ Nejde však jen o implicitnost historismu v realistické fikci, ale také o reálnou možnost pravdivého zobrazení historické situace uměleckými prostředky. Fredric Jameson si proto zcela vážně pokládá otázku, zda je v současnosti vůbec možný historický román, který bychom mohli vnímat bez výhrad jako realistický (Jameson 2015 [2013], s. 259n).

Durantého nekompromisní postulát, že realismus se nesnáší s historicitou, významně zasáhl též pozdější naturalismus (Furst — Skrine 1971, s. 52). Požadavek „pravdivé“ historie ve fikci se v samém svém principu může jevit až jako paradoxní (čímž se také zřejmě vysvětluje nápadná setrvalost romantických technik a schémat v historické fikci 19. století). Domníváme se, že historická či historizující fikce (klasifikovaná takto podle stupně historicity) ve srovnání s fikcí zasazenou do současnosti nebo nedávné minulosti poněkud oslabuje mimetické vlastnosti textu, a vytváří tak umělejší podobu realismu. S minulostí, jež překračuje možnou autopsii tvůrce, totiž neoddiskutovatelně do fikčního rámce vstupuje vyšší stupeň abstrakce založený na historické konstrukci a spekulaci.

Druhou stranou téže mince je proto prolínání postupů fikce do historiografického narativu, o němž na základě Fryeova modelu čtyř trópů hovoří Hayden White. Činí tak v dobře známé *Metahistorii* (2011 [1973]),²² svoji koncepci však dále rozvádí

21 Takto charakterizuje marxistické pojetí realismu Hayden White: „[...] realismus klasického románu 19. století byl výsledkem objevu, že společenská realita má historickou povahu“. Byl to „objev, že společnost neznamená pouze, dokonce ani ne primárně, tradici, konsenzus a kontinuitu, ale též konflikt, revoluci a změnu. Realistický román byl nezbytným vyjádřením tohoto objevu v literatuře“ (White 1999, s. 22–23).

22 Proti myšlence analogie mezi narativitou v historiografii a ve fikci lze vznést výhrady. Prvky příběhovitosti v dějepisném díle zkrátka netvoří beletrii; dějepisec usiluje o historickou rekonstrukci, domýšlení kauzálně časových vztahů v určitém historickém ději, který se tím však ještě nestává dějem literárním. Při psaní může využívat postupů literáta, ale sleduje jiné cíle, hodlá oslovit jiné publikum a nedopřává si (tj. neměl by si dopřávat) prostor pro básnickou licenci.



např. v dosud nepřeložené knize esejů *Figural Realism*. Zde přiznaně využívá Auerbachův pojem figurální realismus (White 1999, s. vii), jež opět vztahuje k fryeovské tropologii. Tradiční historiografie podle Whitea vyslovuje pravdy „dvojího druhu: faktické a figurativní“ (tamtéž, s. 10). Mimo doslovnost fakt se totiž v historickém psaní setkáváme s nadřazenými interpretačními rámci, jež podobně jako poetické či rétorické trópy ve fikci (de)formují specifickým způsobem smysl přisuzovaný dějinným událostem. Tato podobnost má dalekosáhlé důsledky:

[...] nejenže jsou minulé podoby (forms) lidského života nadány tímž druhem významu jako podoby fikce vytvářené danou kulturou, ale lze též měřit stupeň pravdivosti a realismu těchto podob fikce vzhledem k faktům historické reality a k naší znalosti těchto fakt (tamtéž, s. 18–19).

Průběžně (tamtéž, s. 22, 26, 40–41, 66n aj.) se White vyjadřuje ke vztahu mezi modernismem (a moderní historiografií 20. století) a realismem (a historiografií 19. století). Podle něho tento vztah zasahuje i modernismus a realismus v literatuře:

Jak se v literární vědě zcela běžně uvádí, modernistická literatura a potažmo i modernistické umění obecně ruší trojici události, postavy a zápletky, která tvořila jádro jak pro realistický román 19. století, tak pro historiografii, z níž literatura 19. století odvozovala svůj model realismu (tamtéž, s. 66).

Rozdíl mezi realistickou a modernistickou poetikou tím indikuje také posun v převládajícím způsobu zobrazování historických témat.²³ Podle Whitea jde o jednu ze zásadních otázek moderní literární historie.

Vraťme se však zpět ke sporné otázce historicity v realistickém umění. Nochlinová dokládá, že realismu je vlastní tendence ke kontemporaneitě (Nochlin 1990 [1971], s. 103n). Připomíná ale zároveň, že důraz na přítomnost a modernost byl důležitý už pro romantiky, mj. v tzv. sporu s klasicisty ve Francii dvacátých let 19. století (tamtéž, s. 104–105). Nochlinová nato pojmenovává trojici způsobů, jak realistické umění může apelovat na přítomnost na všech třech základních úrovních temporality — v zásadě se jedná o stále platnou tradici (minulost či předpřítomnost), aktuálnost (přítomnost) a inovaci (čáka pro budoucnost):

Zaprve se umělec může pokoušet vyjádřit ideály, cíle a aspirace své doby symbolickou či alegorickou rétorikou tradičního umění nebo literatury. Zadruhé může trvat na tom, že kontemporaneita zahrnuje konfrontaci se skutečností a vážně, neidealizovaně ztělesňuje konkrétní zkušenosti, události, zvyky a projevy charakteristické pro jeho vlastní dobu, ať už s příděchem morální naléhavosti, nebo s fenomenologickou lhostejností k příslušným společenským a lidským hodnotám. Konečně může mít za to, že být umělecky na výši své doby fakticky znamená být vůči ní v předstihu, což je postoj, kterým se podmiňovala hermetická koncepce kontemporaneity, převažující v avantgardních hnutích přinejmenším od začátku 20. století (tamtéž, s. 105–106).

²³ Ambivalentním vztahem historismu a modernistické literatury v Čechách se zabývá Lenka Řezníková (2004).

Požadavek aktuálnosti v realismu, jež lze vyjádřit slovy „il faut être de son temps“, uvádí do umění a literatury 19. století jevy, které v těchto oblastech dříve často nefigurovaly, jako je prostředí města nebo nové typy postav, mj. dělník, rodina či padlá žena (tamtéž, s. 111n, 193n). Jinde u Nochlinové realistické prvky v umění (zde v architektuře) odkazují k současnosti, kdežto nerealistické jsou klasifikovány jako historizující a eklektické (tamtéž, s. 211).

Též Furstová se dotýká fundamentálního vztahu mezi realismem a historicitou (Furst 1995, s. 73n). Podle ní se tento vztah může projevit naplno tam, kde má autor s tematizovanou minulostí osobní nebo alespoň úzce zprostředkovanou zkušenost. Realistickému románu je proto vlastní nedávná minulost (čas *not so long ago*), zajišťující „blízkost realistické fikce k současné skutečnosti, jež je v dosahu“ (tamtéž, s. 77), zatímco čas *long ago* odpovídá podle Furstové spíše žánru romance a romantické únikovosti. Přesto však i v případech textů zasazených do nedávné minulosti realistické „představě kontemporaneity“ obvykle brání určitý odstup mezi dobou psaní a tematizovaným časem. Historický čas bývá v textech fikce 19. století uzuálně registrován, a příslušný interval mezi psaním a psaným tak lze „celkem snadno změřit“ (tamtéž, s. 78). Jde nejčastěji o několik let až desetiletí. Z hlediska autora se tedy nejedná o aktuální přítomnost, ale ani o vzdálenou historii. Situování děje do nedávné minulosti se vhodně kombinuje s epickým préteritem jako standardním narativním časem. Vyprávěně se díky tomu odehrává jakoby před očima čtenáře, aniž by dojmu přítomnění čteného bránila nepřeklenutelná časová distance. Můžeme však doplnit, že zvláštní situace vzniká s nárůstem časového odstupů, který vůči románu z 19. století zaujímá dnešní čtenář. Ten bývá na jednu stranu méně citlivý k rozdílům mezi dobou spisovatele a jí blízkou dobou děje, čímž se může paradoxně zvýšit jeho přesvědčení o realističnosti textu (možnost kontroly pravdivosti sdělení čtenářem se snižuje). Zároveň se však zintenzivňuje i čtenářův dojem umělosti daného fikčního prostředí a jeho odlišnosti od aktuálního světa 21. století.

Realistický román 19. století bývá někdy čten jako historický dokument, poskytlující „významný vhled do společenských zvyklostí na různých úrovních třídního spektra“ (tamtéž, s. 81). Větší výzvou však je podle Furstové číst takový román jako fikci a vnímat jeho záměrnou hru s realitou. V románu „jsou historická fakta vnášena do fikce předně proto, aby podpořila zdání pravdivosti“ a stala se „zárukou autenticity“ (tamtéž, s. 82). Mezi fikčními a historickými prvky v narativu přitom vzniká dialog, takže „se do hry dostávají mytopoetické i faktické aspekty historicity“ (tamtéž, s. 86). Historická dimenze textu tedy nabízí další možnosti čtení a celkově ozvláštňuje interpretaci. Čelní realisté, jak říká Furstová, „mazaně směřují historii s fikcí a zpravují čtenáře o historické situaci nepřímou skrze zkušenost protagonistů“ (tamtéž, s. 90). Odkazování k historii tak v realistickém románu přispívá k naplňování balzakovského „all is true“, a protože ve čtenářském vnímání „skutečnost nedávné minulosti přechází v přítomnost vyprávění“, fikce se v konečném důsledku „legitimizuje jako historie“ (tamtéž, s. 94). Toto tvrzení, které autorka už nijak dále neosvětluje, má v celku její koncepci patrně opět fungovat ve smyslu rétorických strategií, s jejichž pomocí fikce odkazuje k realitě.

Sotva by bylo možné upírat platnost myšlenky, že realistická fikce těží časově především z nedávné minulosti (a to spíše než z přítomnosti *en progression*, která svou neukončeností klade překážky plauzibilní umělecké reprezentaci). Přesto však nelze





tvrdit, že dávná minulost je zcela mimo zorné pole realismu — množství existujících historických románů a dalších próz, tradičně pokládaných za realistické, svědčí jasně o opaku. Paradox „současné historicity“ neboli kontemporaneita zkrátka nejsou pro umělce jediná možnost. Realismus dokáže být přesvědčivý také při líčení témat a dějů ze vzdálenější historie, a to díky funkčnímu využití specifických literárních prostředků a tematizování nadčasově platných vzorců lidské zkušenosti a jednání v kombinaci s obezřetně a poučeně uplatněnými historickými reáliemi.

REALISMUS A REALISMY

Pluralita realisticky orientovaných poetik ve fikci, popřípadě i obecněji v literatuře se ukazuje jako zřejmá jak vzhledem k existujícímu množství různých koncepcí realismu, jež tu lze jen v náznaku představit, tak zejména vzhledem k šíří samého literárního materiálu, který se váže k realismu nesčetnými pouty a rozšiřuje tím zpětně i jeho vlastní obzor. Pokusů o vnitřní rozčlenění realismu literární věda obecně registruje řadu a lze souhlasit s názorem, že jsou vcelku spíše důkazem „komplexnosti tohoto pojmu než toho, že by postrádal smysl“ (Brown 1981, s. 224). Výše vzpomenutá Jakobsonova studie *O realismu v umění* ukazuje, jak snadno lze věrojatnost textu vnímat jinak podle odlišné osobní zkušenosti a perspektivy. Týž konkrétní text se může jako pravděpodobný či nepravděpodobný jevit různě autorovi, čtenáři (čtenářské vnímání se výrazně mění podle individuality i v časovém průběhu), literárnímu historikovi, který v něm hledá souhrn jevů charakteristických pro určitou poetiku; realismus může být shodně hledán v konzervativním zachovávaní známé umělecké optiky i v tendenci k deformaci a opravě zastaralých kánonů (Jakobson 1995 [1921]; Herman 1996, s. 1, 51n).

Arbitrárnost tohoto pojmu naznačuje, že všechny projevy realismu nelze shrnout do jednoho pytle. Angloamerická literární věda výslovně mluví o „realismech“ ve smyslu jejich typologického či jiného členění, plurálový tvar ale vystihuje také různost přístupů k realismu v literatuře a v jednotlivých uměních — v malířství, fotografii, filmu — i v odvislých vědních oborech. Polysémie realismu/ů se ukazuje jako překvapivě široká. Furstová hovoří o „úplné škále významů zahrnutých v samém pojmu realismus“ (Furst 1992, s. 22). Mnohost koncepcí, jež představila ve své antologii, stejně jako různorodost autorů tradičně řazených k realismu pro ni znamená „uvědomit si fluidnost tohoto pojmu jako historické kategorie“ i jeho četné lokální a individuální varianty, díky nimž lze realismus vnímat jako „mnohem obecnější techniku, jež různými způsoby sehrává roli ve většině narativů“ (tamtéž). Dané zkoumání je tedy úkolem budoucnosti, v níž podle očekávání Furstové bude literární věda „upínat více pozornosti k realismům než k realismu“ (tamtéž). Z uvedeného může nicméně také vyplývat, že kardinální otázce plurality realismů dosud angloamerická literární věda zřejmě nevěnovala dostatečné úsilí. Uvedme proto jen dvě takové koncepce.

Pokus o specifikaci konkrétní skupiny realistických próz, a tedy potenciálně i jisté vykročení směrem k vnitřní typologizaci realismu jako takového podnikl mj. Donald Fanger ve své knize o tzv. romantickém realismu. Pojímá jej výslovně jako „fúzi“ obou poetik zahrnutých v tomto pojmu a vychází přitom z tradičního předpokladu, že „realismus 19. století se vyvinul z romantismu. Hybridní termín tak naznačuje zvláštní



etapu tohoto vývoje“ (Fanger 1967 [1965], s. vii). Romantický realismus sice napohled stírá „historický vztah“ (tamtéž) mezi oběma zdrojovými poetikami, nicméně myšlenka následnosti je tu stále jasným základem uvažování. Fangerova koncepce vychází z několika míst vzpomenuté knihy Harryho Levina *The Gates of Horn*, kde čteme:

Ve své dychtivosti zachytit lokální zbarvení, vypořádat se s odpudivými náměty a dosáhnout rozpadu klasických žánrů romantikové anticipovali realisty, zatímco realisté, což musíme mít na zřeteli, převzali významné pozůstatky romantiky. Toto směřování se nápadně projevuje v romantickém realismu Dickensově, „fantastickém“ realismu Dostojevského a „poetickém“ realismu Ottona Ludwiga a Adalberta Stiftera (Levin 1966 [1963], s. 67).

V jedné ze shrnujících pasáží pak Levin uvažuje o četných rysech uměleckého ozvláštňování reality u Balzaka a uzavírá:

[...] můžeme jej klasifikovat spolu s Dickensem a Gogolem jako romantického realistu. Šlo o běžnou přechodnou etapu mezi romantismem s jeho smyslem pro fantazii a tím, co lze přesně nazvat každodenním realismem, zaznamenávajícím všední jevy. Za romantiky leží [...] věcnější pojetí reality, na jehož doznívající roh nezapomenutelně zadul Stendhal (tamtéž, s. 455).

Fanger tuto myšlenku dále rozvádí a hlavní osobu své knihy, Dostojevského s jeho realismem „ve vyšším smyslu“, spojuje s romantickými realisty Balzakiem, Dickensem a Gogolem. Hned v první kapitole však uvádí zcela odlišnou alternativu k proklamované „evoluci“ realismu ze staršího romantismu, když vztahuje původ realismu ke komedii, která se zanáší „nízkými (každodenními) tématy a líčí je nízkým (kolokviálním, referenčním, dokonce až skurilním) stylem“, a vyvozuje z toho: „Tak se realismus vyvinul nejprve jako tendence komiky, neboť jen v této oblasti mohly být jemu vlastní tendence legitimizovány“ (Fanger 1967 [1965], s. 4). Hledané spojení komického a nízkého nachází Fanger třeba v Murgerově próze *Ze života pařížské bohémy* (tamtéž, s. 5). Romantický realismus má však odlišný charakter — dosud se v něm uplatňuje romantická koncepce osobního titanismu (např. Balzakův Vautrin), jednání postav neupadá do všednosti, ale stále využívá prvků senzačnosti, poprvé zde figuruje město v moderním smyslu, tedy jako tajemné a fantaskní prostředí ladící s dějem a prožitky postav. Tyto tendence byly dále transformovány a povýšeny v díle Dostojevského, jehož realismus překračuje a prohlubuje holá fakta, která jsou konečkonců povrchní, a spěje k realitě „za“ vnější realitou, k fantastice a grotesknu (tamtéž, s. 125–126, 215n, 258). Fanger pak naznačuje široký rejstřík možností koncipování romantického realismu. Svoji otázku „Je opravdu jenom jediný realismus?“ (tamtéž, s. 242) rozvíjí další úvahou:

Sám fakt, že jsou literární vědci schopni argumentovat pro pluralitu romantismů i pluralitu realismů, činí jakékoli omezování hybridního pojmu [romantický realismus, M. Ch.] dvojnásob nemožným. Romantický realismus je možný v nesčetných variantách, v nekonečně proměnných proporcích (tamtéž).



Slabinou Fangerovy koncepce je nicméně to, že ji autor formuluje pouze jako „fúzi“ dvou autonomních poetik, a ne jako nový, svébytný celek. Jedině ten by totiž plnohodnotně odůvodnil ideu plurality a současně by také rozbíjel nefunkční představu literárního vývoje jako přímé a jednosměrné sukcesivity poetik.

Jako nosnější se jeví koncepce George Levina, který v práci *The Realistic Imagination* široce popisuje postupnou typologickou přeměnu realismu ve viktoriánské fikci. Levine píše: „To, jaký je realismus v kterékoli době, závisí jednak na tom, jaký byl dotud, a jednak na tom, jaký kultura očekává, že bude“ (Levine 1983 [1981], s. 40). Vyslovuje názor, že „realismus je sám důvěrně a autoritativně spjat s modernistickou pozicí“ (tamtéž, s. 3), jde však o spojení ambivalentní. Levine dále dovozuje, že pozdní realisté Gissing, Hardy či Bennett, často mladší současníci modernistů Patera, Wilda či Moora, odmítali i některé ze stěžejních prvků konstituujících realistickou tradici, jako byl mj. Zolův experimentální román. Pozdní realismus „konce století“ (*late-century realism*) proto Levine odlišuje od staršího, viktoriánského realismu. Postuluje, že „vznik realismu konce století značí důležitou etapu“ pro úpadek viktoriánského realismu, což „dále komplikuje i pojem *realismus*, neboť jej to činí ještě nebezpečněji polyvalentním“ (tamtéž, s. 6, zvýrazněno tam). Idea vývojové plurality realismů se zakládá na skutečnosti, že realistický spisovatel tvoří vždy podle požadavků své vlastní doby, a musí tedy „protismyslně zavrhnout předchozí konvence reprezentace a zavést v důsledku toho nové“ (tamtéž, s. 8). Realismu je vlastní objektivnost, nikoli kopismus. Pouze díky tomu se mohl stát „historickým impulzem, jenž se manifestoval jako literární metoda a prosadil se bezmála v každém žánru narativní prózy. Tato metoda souzněla s empirickou vědou tím, že byla spíše explanační než prostě určující“ (tamtéž, s. 11).

Exemplifkacím rozdílů mezi oběma typy realismu věnuje Levine většinu své knihy. Výtečnými příklady jsou postoje Gissinga nebo Hardyho. Levine cituje Gissingovu polemiku se starším, viktoriánským územ, jež současně vymezuje pozici realismu konce století. Ten prý takto „kontrastuje s ustáleným názorem, jenž předpokládá, že romány jsou psány ‚k potěše lidí‘, že nelibé fakty musejí vždy zůstat skryté, že je nutno systematicky podkuřovat lidské přirozenosti, že kniha musí mít ‚zápletku‘, že příběh má končit radostně, a tak podobně“ (tamtéž, s. 7). V podobném duchu Hardy odmítá psát konvenčně o idylickém soužití s přírodou a pojmá realismus naopak jako zápas s ní ve smyslu darwinistického učení. Levine přímo píše: „Hardyho svět je světem Huxleyovy knihy *Evoluce a etika*, kde klíčem k přežití není následování přírody, ale budování lidských systémů proti ní“ (tamtéž, s. 235). Levinova hypotéza o dvojmí rozdílném pojetí anglického realismu (idealizujícím vs. analyticky věcném, deziluzivním), přesvědčivě doložená díky bohatému výzkumu literárního materiálu, ladí též s vývojovým pohybem v soudobé literární kritice, jež už před Levinem popsal Kenneth Graham. Podle něho se kritici od šedesátých let zhruba po rok 1880 soustředili převážně na obsahovou, morální otázku románu a jeho přímý vliv na čtenáře, zatímco později se už více zabývali tím, jak je román napsán, jeho kvalitou jako díla samotného. V tomto návazném období figurovaly nicméně obě dané tendence paralelně, a kritika mohla tedy prosazovat jak realismus s moralistním aspektem, jež Graham nazývá přímočarým, naivním nebo prostým, tak realismus částečně oprostěný od mravního a sociálního kontextu a zaměřený k otázkám umění (Graham 1967 [1965], s. 5, 28n). Na myšlence plurality realistických poetik lze jistě dále stavět a s prospechem ji rozvíjet.



Zabývali jsme se zde angloamerickými koncepcemi realismu v literatuře a umění, které česká literární věda ke své škodě dosud soustavněji nesledovala. Četnost pojetí, ale i škála hodnotících postojů, sahající od takřka naprosté skepse až téměř po adraci, činí popsanou diskusi nesmírně bohatou a vnitřně členitou. Pokoušet se z ní vyvodit jednoznačný závěr by se v této situaci rovnalo bezmála šarlatánství. Měli jsme však možnost sledovat některé opakující se náměty či postoje, které zřejmě zakládají obecnější tendence. Jednou z nich je bohužel poměrně rozšířené přesvědčení, že realismus je třeba bránit proti napadání od zastánců ryzího umění. Nejenže realismus nic takového nepotřebuje, ale především tu přichází k úhoně nezaujaté vědecké zkoumání. Přesto se i „obranářské“ koncepce podílely na možných řešeních toho, jak dosavadní chápání realismu prohloubit a ozvláštnit. Jednou z cest, jak se zdá, je zbavit realismus závislosti na přímé mizezi (a v krajním případě až na mizezi vůbec, jako to dělá Riffaterre). Jinou je zvýraznění ontologického nároku realismu a jeho úsilí o pravdivost — nejen mimeticky věcnou, ale také vnitřní, uměleckou. Ona pověstná „pravda“ nabývá v realismu až mytického obsahu, stává se sama symbolem. Ani ona však není stabilní, ale vyvíjí se. Unikavost světa v pohybu a nemožnost jej jednou provždy přesně, autenticky, pravdivě zachytit koneckonců zakládá až bezmeznou proměnlivost a dynamiku realistického psaní. To se tak stává trvalou výzvou k výzkumu, k uměleckému následování či polemice: „Spisovatelé i badatelé se z generace na generaci vracejí k ‚realismu‘, protože vnímání skutečnosti se v každé kultuře mění a protože literatura si žádá vždy nové prostředky k jejímu vyjádření“ (Levine 1983 [1981], s. 7).

PRAMENY

Balzac, Honoré de: *Evženie Grandetová. Otec Goriot*, přel. Josef Heyduk a Božena Zimová. Odeon, Praha 1975.

Lewes, George Henry: Realism in Art: Recent German Fiction. *Westminster Review* 14, 1858, č. 2–3, s. 488–518
<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112042291432&view=1up&seq=10>> [29. 3. 2021].

Machar, Josef Svatopluk: *Konfese literáta 2. Psáno v letech 1900–1901* [1901]. Gustav Dubský, Praha 1920.

Maupassant, Guy de: *Spisy Guy de Maupassanta 1. Petr a Jan. Studie, črty a korespondence*, přel. Břetislav Štorm. SNKLHU, Praha 1957.

Stendhal: *Spisy Stendhalovy 2. Kartouza parmská* [1839], přel. Miloslav Jirda. Odeon, Praha 1969.

LITERATURA

Auerbach, Erich: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* [1946], přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner a Vladimír Kafka. Mladá fronta, Praha 1998.

Barthes, Roland: *Efekt reálného* [1968], přel. Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 78–81.

Bell, Michael Davitt: *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of*

a Literary Idea. The University of Chicago Press, Chicago — London 1993.

Bowlby, Rachel: Foreword. In: Matthew Beaumont (ed.): *A Concise Companion to Realism*. Wiley-Blackwell, Malden — Oxford — Chichester 2010, s. xiv–xxi.



- Brown, Marshall:** *The Logic of Realism: A Hegelian Approach*. *PMLA* 96, 1981, č. 2, s. 224–241.
- Byerly, Alison:** *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Byerly, Alison:** *Are We There Yet? Virtual Travel and Victorian Realism*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.
- Doležel, Lubomír:** *Heterocosmica III. Fikční světy protomoderní české prózy*. Karolinum, Praha 2018.
- Fanger, Donald:** *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol* [1965]. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1967.
- Fischer, Jan Otokar:** *Kritický realismus. Balzac, Stendhal a základní otázky realismu*. Svoboda, Praha 1979.
- Fořt, Bohumil:** *Fikční světy české realistické prózy*. Akropolis, Praha 2014.
- Frye, Northrop:** *Anatomie kritiky* [1957], přel. Sylva Ficová. Host, Brno 2003.
- Furst, Lilian Renée:** *All Is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham, NC — London, Duke University Press 1995.
- Furst, Lilian Renée (ed.):** *Realism*. Longman, London — New York 1992.
- Furst, Lilian Renée — Skrine, Peter N.:** *Naturalism*. Methuen & Co., London 1971.
- Goodman, Nelson:** *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů* [1981], přel. Tomáš Kulka a kol. Academia, Praha 2007.
- Graham, Kenneth:** *English Criticism of the Novel 1865–1900* [1965]. Oxford University Press, London ad. 1967.
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin:** *Fictionality and Fields of Reference*. *Poetics Today* 5, 1984, č. 2, s. 227–251.
- Herman, Luc:** *Concepts of Realism*. Camden House, Columbia, SC, 1996.
- Hilský, Martin:** *Modernisté* [1995]. 2., uprav. vyd. Argo, Praha 2017.
- Hrdina, Martin:** *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891*. Academia, Praha 2015.
- Jakobson, Roman:** *O realismu v umění* [1921]. In *týž: Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná. H&H, Jinočany 1995, s. 138–144.
- Jakobson, Roman:** *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch* [1971]. In *týž: Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná. H&H, Jinočany 1995, s. 55–73.
- Jameson, Fredric:** *Afterword: A Note on Literary Realism*. In: Matthew Beaumont (ed.): *A Concise Companion to Realism*. Wiley-Blackwell, Malden — Oxford — Chichester 2010, s. 279–289.
- Jameson, Fredric:** *The Antinomies of Realism* [2013]. Verso, London — New York 2015.
- Karl, Frederick R.:** *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century* [1974]. Thames and Hudson, London 1975.
- Levin, Harry:** *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* [1963]. Oxford University Press, New York 1966.
- Levine, George:** *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley* [1981]. The University of Chicago Press, Chicago — London 1983.
- Levine, George:** *Literary Realism Reconsidered: 'The World in Its Length and Breadth'*. In: Matthew Beaumont (ed.): *A Concise Companion to Realism*. Wiley-Blackwell, Malden — Oxford — Chichester 2010, s. 13–32.
- McKeon, Michael:** *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- Morris, Pam:** *Realism* [2003]. Routledge, New York 2007.
- Mukařovský, Jan:** *O jazyce básnickém. Slovo a slovesnost* 6, 1940, č. 3, s. 113–145.
- Mukařovský, Jan:** *Jazyk spisovný a jazyk básnický* [1932]. In *týž: Studie z poetiky*, eds. Rudolf Havel a Hana Mukařovská. Odeon, Praha 1982, s. 34–54.
- Nochlin, Linda:** *Realism* [1971]. Penguin, London ad. 1990.
- Olsen, Stein Haugom:** *The Concept of Literary Realism*. In: J. Alexander Bareis — Lene Nordrum (eds.): *How to Make-Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*. Walter de Gruyter, Berlin 2015, s. 15–39.

- Pavel, Thomas G.:** *Fikční světy* [1986], přel. Hynek Zykmond. Academia — Host, Praha — Brno 2012.
- Rabinowitz, Peter J.:** *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences*. *Critical Inquiry* 4, 1977, č. 1, s. 121–141.
- Riffaterre, Michael:** *Fictional Truth* [1990]. Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1993.
- Rothfield, Lawrence:** *Vital Signs: Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*. Princeton, Princeton University Press 1992.
- Řezníková, Lenka:** *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Libri, Praha 2004.
- Shaw, Harry E.:** *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot*. Cornell University Press, Ithaca, NY — London 1999.
- Stern, Joseph Peter:** *On Realism*. Routledge & Kegan Paul Ltd., London — Boston 1973.
- Tallis, Raymond:** *In Defence of Realism* [1988]. University of Nebraska Press, Lincoln 1998.
- Urválková, Zuzana:** *Časopis Kritische Blätter für Literatur und Kunst v kontextu soudobých literárněkritických debat o realismu*. *Bohemica litteraria* 22, 2019, č. 2, s. 58–80.
- Watt, Ian:** *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* [1957]. Penguin Books Ltd., Harmondsworth 1968.
- Wellek, René:** *Pojetí realismu v literární vědě* [1960]. In týž: *Koncepty literární vědy*, ed. Vladimír Papoušek, přel. Jiřina Johanisová a Vladimír Papoušek. H&H, Jinočany 2005, s. 107–128.
- White, Hayden:** *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1999.
- White, Hayden:** *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století* [1973], přel. Miroslav Kotásek. Host, Brno 2011.
- Williams, Raymond:** *The English Novel: From Dickens to Lawrence* [1970]. Chatto & Windus, London 1971.