



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Flaubertův realismus a Zolův naturalismus - komparativní studie

Vypracoval: Ondřej Dokulil

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

České Budějovice 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracoval samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce doc. PhDr. Danielu Bínovi, Ph.D. za vstřícné jednání a cenné rady, připomínky a doporučení.

Děkuji Šárce, Monice, Honzovi, Janovi, Evě a panu Č.

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl porovnání realismu a naturalismu v dílech dvou vybraných francouzských autorů; Gustava Flauberta a Émila Zoly. V teoretické části je věnována pozornost jednotlivým směrům; je nastíněna jejich genese a využívání v umění obecně, dále jsou popsány společné a odlišující znaky realismu a naturalismu a prolínání s ostatními směry. Ve výkladové části jsou představena dvě díla od obou autorů, na kterých budou aplikovány poznatky z teoretické části. Metodou pro posouzení děl je komparace. Díla jsou srovnávána nejprve v rámci tvorby jednoho autora a následně jsou autoři porovnáváni mezi sebou. Akcent je kladen na typické prvky pro jimi zastávané směry.

Abstract

The main goal of this bachelor thesis is to compare realism and naturalism in work of two chosen French writers; Gustave Flaubert and Émile Zola. Theoretical part focuses on these two literary trends; their genesis, influence on art in general. Consequently, both common and different tendencies are described and also their penetration into other trends in literature. In the interpretative part, two works from each of selected authors are presented and they are considered in the view of the facts described in the theoretical part, for which the comparative method was used. Two works of the author are compared firstly in their relation to each other and afterwards selected works of both authors are compared. Emphasis is given to typical tendencies of literary trends they represent.

Klíčová slova

komparace - realismus - kritický realismus - naturalismus - Francie - francouzská literatura - 19. století - Gustave Flaubert - Émile Zola

Key words

comparison – realism – critical realism – naturalism – France – french literature – 19th century – Gustave Flaubert – Émile Zola

OBSAH

ÚVOD	7
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 PERIODIZACE.....	9
2 REALISMUS	11
2.1 <i>Definice realismu</i>	11
2.1.1 Realismus umělecký.....	11
2.1.2 Mimesis	11
2.2 <i>Realismus v malířství</i>	13
2.3 <i>Realismus v divadle</i>	14
2.4 <i>Literární realismus v románu</i>	16
2.4.1 Kritický realismus.....	16
2.4.2 Balzac a Stendhal.....	17
2.4.3 Znaky	17
2.4.4 Umělecký a dokumentární realismus	18
3 NATURALISMUS	20
3.1 <i>Definice naturalismu</i>	20
3.2 <i>Naturalismus v malířství</i>	21
3.3 <i>Naturalismus v divadle</i>	22
3.4 <i>Pozitivní filosofie</i>	23
3.5 <i>Literární naturalismus v románu</i>	24
3.5.1 Osobnost Zoly.....	24
3.5.2 Znaky	25
3.5.3 Další naturalisté	26
3.5.4 Médanská skupina	27
VÝKLAD VYBRANÝCH LITERÁRNÍCH DĚL	28
4 PANÍ BOVARYOVÁ A BOUVARD A PÉCUCHEZ	29
4.1 <i>Kritika měšťáctví</i>	29
4.2 <i>Umělecké směry</i>	31
5 TEREZA RAQUINOVÁ A ZABIJÁK	36
5.1 <i>Fyziologická determinace</i>	36
5.2 <i>Umělecké směry</i>	39
6 KOMPARACE FLAUBERT VS. ZOLA.....	44
6.1 <i>Věrohodnost vyjádření</i>	44
6.2 <i>Vypravěč</i>	45
6.2.1 Dialog	47
6.3 <i>Realismus a naturalismus – popis prostředí</i>	50
6.3.1 Shrnutí	52
ZÁVĚR.....	53
ZDROJE.....	55

Úvod

Cílem bakalářské práce je porovnat realismus a naturalismus prostřednictvím dvou významných autorů, Gustava Flauberta a Émila Zoly. Tradice francouzského románu je dlouhá již několik století. Od publikování děl zmíněných autorů uplynulo víc než 150 let, přesto jsou témata, jež jsou předkládána čtenáři, stále aktuální. Nadčasové téma morální bídy, v současnosti zdůrazňovaná sociální nerovnost, zájem o vědu, genetiku – to jsou oblasti často debatované i v dnešním světě.

Výběr tématu byl ovlivněn několika subjektivními faktory. Tím nejdůležitějším je prohloubení znalostí o francouzském realistickém a naturalistickém románu, především bližší zájem o Flauberta a Zolu. Dalším aspektem je samotné ujasnění vztahu mezi realismem a naturalismem, který se zdá být problematický.

Práce je rozdělena na dvě části – teoretickou a praktickou (výkladovou) část.

V první části je věnována pozornost jednotlivým směrům – realismu, příp. kritickému realismu a naturalismu. Předkládaná fakta jsou soustředěna zejména na francouzský román, vzhledem k dílům srovnávaným v praktické části. Všechny směry jsou uvedeny nejprve odbornými definicemi, je upřesněna datace a nastíněn jejich vznik. Realismus, v rámci něhož hovoříme o kritickém realismu, a naturalismus nejsou směry výhradně literární, proto jsou představeny i další obory umění. Malířství a divadlo bezprostředně souvisí s literaturou. Aplikování výtvarných koncepcí do literatury není ojedinělé, což platí i ve vztahu opačném, když se malíři inspirovali v literatuře. Divadelní scéna je následkem tvůrčí literární činnosti. V některých případech se spisovatelé snažili proniknout na jeviště s dramaturgií svých románů, např. Zola nebo Maupassant.

Výkladová část je rozdělena na tři kapitoly. V první kapitole jsou srovnávána díla Gustava Flauberta *Paní Bovaryová* a *Bouvard a Pécuchet*, v druhé kapitole jsou to romány od Émila Zoly *Tereza Raquinová* a *Zabiják*. Důvodem, proč jsou porovnávána díla v rámci autorovy tvorby, je zachycení určitého literárního vývoje. Jednotlivá díla jsou psána s jistým časovým odstupem. V obou kapitolách je kladen důraz na umělecké směry a na jeden aspekt, který je typický pro daného autora; u Flauberta se jedná o kritiku buržoazie, u Zoly o ovlivnění fyziologickým determinismem. Komparativní metodou je zacíleno především na popis prostředí, interiéru nebo okolí domu a rovněž

na výrazové prostředky, jež autoři užívají. Třetí kapitola staví do protikladu *Paní Bovaryovou* a *Zabijáka*. Knihy jsou srovnávány z hlediska vypravěčského pojetí, s čímž souvisí využívání dialogu. Rovněž je v ní rozebrán problém věrohodnosti vyjádření obou autorů, je poukázáno na přirozenost nebo umělost jazykového vyjádření. Na konci této kapitoly jsou shrnuty poznatky a výsledky srovnávání.

Teoretická část

Cílem této části je vymežit vztahy mezi jednotlivými tendencemi, proudy či směry ve francouzském prostředí v krátkém souhrnu. Z důvodu prolínání literatury s jinými obory umění, bude nejprve nastíněn vývoj jednotlivých tendencí v malířství a divadle. Posléze bude představen realismus a naturalismus v literatuře, jejich geneze a typické znaky. Součástí je rovněž uvedení několika vybraných autorů.

1 Periodizace

Thibaudet (1938) nabízí vcelku jednoduché rozdělení z hlediska tendencí, které se vyskytovaly v 19. století ve Francii. Literární pole dělí na generaci roku 1820, 1850, 1860 a 1885. Do generace 1820 řadí Honoré de Balzaca, který je ovlivněn romantismem, ale svá díla píše již v realistickém stylu. V dílech generace 1850 jsou již realistické tendence příznačné. Rok 1860 přináší mnoho nových autorů, kteří navazují na mistry realistického románu Flauberta, Goncourty - např. Daudet, Zola, Maupassant. Do poslední dekády je řazen Anatole France.

Nabízí se i strohá periodizace 19. století, kdy první polovina představuje romantismus v jakýchkoliv obměnách. Zlom roku 1850 až po začátek 20. století se nese v duchu realismu a od 70. let naturalismu. Ke konci 19. století se dá hovořit o nástupu nových moderních směrů, např. symbolismu.

Realismus jako tendence k napodobování skutečnosti ve Francii 19. století není bezprecedentní. Lze hovořit o opětovném se navracení k touze zobrazit skutečnost. V průběhu literárních dějin nebylo mimetické zobrazení vždy dominantní, křivka se různě měnila (např. ambivalence romantismus, symbolismus vs. realismus). Francouzský literární realismus byl silně ovlivněn aristotelovskou poetikou. Snaha o postižení celé skutečnosti, o věrnost popisu, je zřejmá v dílech romanopisců Balzaca, Stendhala, Sandové, Flauberta a dalších.

Situaci dále ztěžuje vymezení kritického realismu. Názory na jeho zařazení se mívají. Lagarde s Michardem (2008) se o kritickém realismu nezmiňují. Naopak Fischer věnoval této problematice značnou pozornost (*srov.* Kritický realismus, 1979). Tento směr přináší kritické vidění společnosti. V jeho zájmu je společnost v celé šíři (u Balzaca) nebo zacílení na kritiku buržoazní společnosti (u Flauberta). Podle Fischera

(1966) a Miličky (2012) přináší živnou půdu pro vývoj daného směru porevoluční změny v Evropě, zejména situace ve Francii kolem třicátých let. Autoři mají snahu ostře komentovat nastalou situaci. Zasadit kritický realismus jen do doby třicátých let by bylo nesprávné. Je to tendence proměnlivá a tíhnutí ke kritice společnosti se vyskytuje i ke konci 19. století (např. u Flauberta).

Kontroverzně pojal mizezi naturalismus. Jeho zástupci (zejm. Zola, ale i další) se vyslovují o krizi realismu. Autoři píšící v duchu naturalismu se neostýchají popisu tabu tehdejší úpadkové společnosti. Úpadek transponují do postav chudáků, opilců, nevěrníků. Zola zachází do té krajnosti, že vytváří sociologickou studii, v jejímž středu stojí biologicky determinovaná osobnost. (*srov.* Fischer, 1966)

Je otázkou, zda pomyslná hranice mezi jednotlivými směry, resp. mezi realismem a naturalismem, příp. kritickým realismem, existuje. S lehkou nadsázkou se lze ptát, jestli je možné uvažovat o periodizaci. Zda pouze neexistují díla, která jsou spojena určitými prvky (detailnost realistických popisů, romantická vášeň aj.).

Další problém spočívá v otevřenosti a uzavřenosti nebo samostatnosti a nesamostatnosti tří jmenovaných směrů. Schematicky je možné si realismus představit jako množinu, ve které se nachází kritický realismus a naturalismus. Oba dva směry vychází z realismu; naturalismus ani kritický realismus by bez něj těžko mohly vzniknout. Je však pravdou, že každý z nich přidává určitou složku (krit. realismus kritiku společnosti, naturalismus krajnost), a proto je lze nazývat kritickým realismem nebo naturalismem. Avšak žádný ostrý předěl, který by jistě vymezoval, že jeden prvek patří tam a druhý ne, zřejmě není.

Při bližší konfrontaci děl je evidentní, že vývoj jednoho směru se nezastavuje v určitém bodě, ale jeden směr postupně odeznívá a na jeho místo se dostává jiný, se kterým se prolíná. Příkladem může být prostupování romantických znaků do realismu nebo vnoření naturalismu do realismu.

2 Realismus

2.1 Definice realismu

Akademický slovník cizích slov (Petráčková a Kraus, 2001, s. 549) vymezuje realismus jako „*mysl pro skutečnost, věcnost; způsob myšlení a jednání založený na kritickém poznávání skutečnosti.*“

2.1.1 Realismus umělecký

Petráčková s Krausem (2001, s. 549) dále definují realismus v užším smyslu jako „*umělecký tvůrčí princip vycházející z konkrétní poznávané skutečnosti v jejích typických rysech.*“ Autoři dodávají, že je tento princip využíván především v literatuře a výtvarném umění v 19. století.

V Lexikonu teorie literatury a kultury vnímají autoři realismus z hlediska literární teorie „*jako historicky a sociologicky proměnlivý efekt významu*“ (Herman, Trávníček in Nünning, 2006, s. 658). Dále zde tvrdí, že autor tvoří umělecké dílo, příp. literární text, tak, jak si myslí, že publikum chápe realitu. Literární vědci však upozorňují na to, že pojetí realismu a nahlížení na jeho koncepci se v průběhu let měnilo. Ukázkou může být negativní realismus ve Francii či vliv marxistického učení na utváření socialistického realismu.

Pavelka s Pospíšilem (1993) říkají, že počátky realismu v literatuře se nachází v renesančním umění a u tzv. pikareskního románu. Podle nich se rozvoj a plný nástup realismu jako uměleckého směru, který vychází z odrazu společnosti, objevuje v 19. století jako protiklad romantismu a avantgardy.

2.1.2 Mimesis

Již od dob antiky je důležitým pojmem v estetice mimese. V překladu z řečtiny znamená mimesis nápodobu. K nápodobě skutečnosti se vyjádřil Platon v jednom z dílů Ústavy. (*srov.* Slovník antické kultury, 1974) Platonem byla nápodoba vnímána jako pouhý obraz světa smyslových jevů. V souvislosti s tím se vyjádřil o poezii jako o něčem, co je podle něj zbytečné, protože poezie je jen kopií kopie.

Aristoteles svou tezi o mimesis rozvedl a už nebyl tak negativistický jako jeho předchůdce. Podle něj „*objektem mimese je svět lidského jednání, které zpřítomňuje imaginativní prostředky jazyka*“ (Zapf in Nünning, 2006, s. 515). Aristoteles tedy říká, že člověk má objektivní potřebu napodobovat a výsledkem je různorodý způsob vystihnutí reality. Aristotelova koncepce je signifikantní pro literaturu a obecně umění v období realismu a naturalismu 19. a 20. století, neboť slouží k interpretaci děl (např. dílo *Mimesis* od Auerbacha).

2.2 Realismus v malířství

Velmi zjednodušenou, avšak výstižnou definici poskytuje Slovník světového malířství (1991, s. 773), kde se říká, že realismus spočívá „v zachycení viditelné fyzické reality“.

Provázanost literatury a výtvarného umění je zřejmá v postulátu objektivnosti, reálnosti a věčnosti. Dalším výrazným znakem je soustředění se na přítomnost, zejména co se týče zobrazení přírody a současného života. Realističtí malíři nahradili romantickou imaginaci konkrétností a vymezili se proti abstraktnosti.

Realismus není ve výtvarném umění ničím novým. Objevuje se třeba v 15. století v italské renesanci nebo v holandském malířství ve století sedmnáctém. Proto je nesprávné označovat realistické umění ve Francii 19. století za něco zcela nového. Přesto jsou francouzští výtvarníci, zejména malíři, specifičtí a přinášejí nové postupy.

Zobrazování venkova a jeho přírody bylo devizou tzv. barbizonské školy. Tito malíři - krajináři, mezi které patřil Jean-François Millet (1814-1875) a Charles-François Daubigny (1817-1878), se stali předchůdci francouzského realismu a naturalismu v malířství. (srov. Mráz, 2003)

Nejvýznamnějšími malíři doby se stali Honoré Daumier (1808-1879) a Gustave Courbet (1819-1877).

Daumier se do povědomí dostává díky politickým karikaturám a satirám, kvůli kterým byl postižen zákazem publikování. Právě zde se opět objevuje stejný motiv jako v literatuře – obrazem vyjádřená kritika francouzského městského života. Bazin (in Pijoan, 1981) popisuje Daumiera jako malíře, jenž se dostal k jádru věci, zaměřil se na to nejnutenější a dále jako toho, který zachycoval společnost v typech svojí doby. Náměty pro své obrazy často nacházel v literatuře (např. v díle Molièra).

Courbet byl v jistém smyslu kontroverzním malířem. Prezentoval obrazy s tematikou všedního života, prostým vyjádřením bez alegoričnosti a symboliky, což by nebylo nic pobuřujícího. Avšak svým obrazem s názvem Pohřeb v Ornans z roku 1850 upadl do nelibosti u veřejnosti. Zobrazoval v něm „sebeuspokojené neúčastné výrazy měšťanů na pohřbu“ (Fischer, Kvapil in Fischer, 1966, s. 532), což bylo pro tehdejší buržoazii nepřijatelné; brali to jako výsměch. Dalšími jeho díly jsou Štěrkař (1849), skandální Koupající se dívky (1853). Courbetovy obrazy obhajoval Champfleury. Dá se

řící, že v ten moment začíná ve francouzské literatuře boj o realismus. (srov. Fischer, 1966)

2.3 Realismus v divadle

Ve francouzské dramatické tvorbě se v 19. století objevuje několik autorů, kteří svá díla píšou v realistickém duchu. Patří k nim Eugène Scribe, Eugène Labiche, Alexandre Dumas mladší, Émile Augier a další.¹

Období, ve kterém tito autoři tvořili svá dramatická díla, bylo ve znamení techniky, zábavy a nového publika, což napomohlo tomu, že divadlo dosáhlo rozmachu jako dosud nikoliv. (srov. Thibaudet, 1938) Tito autoři psali díla paralelně se svými slavnějšími současníky (např. Flaubert, Balzac), proto jejich situace z hlediska prosazení nebyla jednoduchá. Po stránce projevu herců na jevišti bylo složité odlišit, co je vlastně realismus, v čem spočívá, co je reálné a co již ne.

Podle datace byl nejstarším dramatikem z výše uvedeného výčtu, Eugène Scribe (1791-1861). Prošel vývojem od romantických her po vážná díla, kde se vyskytuje dobře propracovaná zápleтка. Známým dílem je konverzační komedie Sklenice vody (1840), která se věnuje intrikářství.

Victorien Sardou (1831-1908) se stal přímým pokračovatelem Scriba a rozvíjel jeho zápletkovou konverzační komedii. Známým se stává hra Čmáranice (1859) a komedií Mnoho přátel naše škoda (1861). V jeho repertoáru jsou dále historické hry (Tosca, 1887), vaudeville či politická satira (Rabagas, 1972).

Na Scriba tematicky navázal Alexandre Dumas mladší (1824-1895), a to především teozostí a kompozicí. Jeho tezí byl například boj proti nevěře či rozvodu. Tyto názory hojně prosazoval do svých her. Román Dáma s kaméliemi převedl do dramatu a tím v roce 1848 vytvořil svoje nejslavnější dílo, které se zabývá životem pařížské kurtizány. Dalšími komediemi jsou Polosvět (1855), Nemanželský syn (1858), Marnotratný otec (1859).

Dalším autorem komedií byl Eugène Labiche (1815-1888). Do popředí jeho zájmu se dostal vaudevill; podle výkladu Uhlířové jde o „činoherní komedii s libovolně

¹ Uvádím pouze vybranou část dramatiků. Šrámek ve své publikaci Panorama francouzské literatury od počátku po současnost (2012) uvádí mnohem více autorů členěných do několika skupin.

vkládánymi hudebními čísly“ (in Fischer, 1966, s. 610). Nejznámějším dílem jsou Slaměný klobouk (1851) či Cesta pana Perrichona (1860). V obou ukazuje maloměšťáctví a přízemní chování lidí, jež maloměstským životem žijí. Hry uvádí do pohybu vtipnými situacemi, nedorozuměním nebo záměnou postav.

Uhlířová (*tamtéž*) považuje za nejvýznamnějšího a nejserioznějšího dramatika druhého císařství Émila Augiera (1820-1889). Jeho díla mají moralizující nebo mravoličný charakter. Nevyhýbá se sociálním či politickým otázkám, např. ve hře Nestoudní (1862). Rodinných vztahů se týkají dramata Zeť p. Poiriera (1854), Madame Caverlet (1876). Jeho záběr je široký a pro pozdější vývoj divadla důležitý.

V 60. letech 19. století vzniká opereta, o což se zasloužili Hector Crémieux (1828-1892), Henri Meilhac (1831-1897) a Ludovic Halévy (1834-1908). První operetou se stal Orfeus v podsvětí (1858) podle předlohy Jacquese Offenbacha, k níž libreto napsali Crémieux a Halévy.

2.4 Literární realismus v románu

Za přímého předchůdce realismu lze považovat romantismus. Časové vymezení je velmi obtížné. Je možné ho datovat přibližně v rozmezí od posledního desetiletí 18. století do 30. let 19. století. V době, kdy se ještě hovoří o romantické literatuře, se vyskytují autoři, kteří tvoří přechod mezi tímto uměním a realismem.

Realismus se jako pojem vžívá do francouzského povědomí ve 30. letech 19. století; toto období je tedy možné nazývat jako realistické. Fischer (1966) se zmiňuje o zlomovém bodu, kterým má být rok 1848. Tento revoluční rok připravuje půdu pro vznik kritického realismu, jehož hlavním zástupcem má být, po vzoru Balzakově i Stendhalově, Gustave Flaubert. Je však velice složité posuzovat výsek tvorby jednoho autora a implementovat ho na celé období.

2.4.1 Kritický realismus

Jak již bylo uvedeno v Periodizaci (kap. 1), specifičnost kritického realismu spočívá v tom, že do popředí zájmu autorů se dostávají společenské vztahy. Kritice nejvíce podrobená vrstva je buržoazie, resp. měšťanstvo. To je výhradní odlišující znak, který tvoří hranici mezi realismem a kritickým realismem, jinak jsou znaky podobné, ne-li téměř shodné.

Realismus, který hodnotí právě buržoazní třídu, se příznačně nazývá realismem měšťáka. (*srov.* Thibaudet, 1938) Vidění buržoazie autorovými očima není náhodné. Vzniká dlouhodobě a počátky sahají do třicátých let 19. let, resp. do roku 1830, kdy právě probíhá buržoazní revoluce. Lidé dosáhli změny, kterou žádali a moc svěřili do rukou buržoazie, která nastolila nové liberální zásady. (*srov.* Fischer, 1966)

Obyčejný člověk se nacházel na scestí, protože morální hodnoty byly na ústupu stejně jako ty životní. Prohloubil se rozdíl mezi těmi, kteří vládou a těmi, kteří je poslouchají. Když v roce 1848 proběhla další revoluce, buržoazie dostala možnost projevit svou pravou tvář. Autoři, kteří svými díly formovali kritický realismus, se snažili na tuto situaci reagovat skrze umělecké dílo, jež mělo ambici změny a charakter nápravy společnosti. (*srov.* Fischer, 1966) Jedním z nich byl právě Flaubert, jehož situace byla odlišná od té Balzakovy a Stendhalovy, jak je popsáno v další kapitole.

2.4.2 Balzac a Stendhal

Honoré de Balzac (1799-1850) svým rozsáhlým cyklem *Lidská komedie* vytvořil obraz soudobé společnosti. Šrámek (2012) tvrdí, že chtěl vytvořit její dějiny. Názory na zařazení Balzaca k literárnímu směru se různí. Fischer (1979) pojí s osobou Balzaka vznik kritického realismu, kterým reagoval na stav ve společnosti. S jiným tvrzením přichází Šrámek (2012), který považuje Balzaka za toho, kdo nasměroval francouzskou literaturu k realistickému románu. Zajímavá by jistě byla konfrontace balzakovského a flaubertovského kritického realismu.

Osobnost Stendhala (1783-1842) je zajímavá z pohledu prolínání literárních tendencí. Inspiroval se italskými umělci, přijal „*romanticismus*“ (Šrámek, 2012, s. 306). Ovlivnil ho senzualismus; za hlavní smysl života považoval štěstí, které zastává důležitou roli v počínání hrdinů jeho románů (např. Julian Sorel). Realistická tendence se projevila v objektivním zkoumání daných faktů. Rovněž je Stendhal považován za kritického realistu. (srov. Fischer, 1966) Je možné ho tedy vnímat za autora přechodu mezi romantismem a realismem, což opětovně ukazuje na prolínání směrů.

2.4.3 Znaky

Hlavním prozaickým žánrem byl román; stejně jako u klasicistních autorů nebo dále romantiků. Odlišnost spočívá v tom, že realistický hrdina, pokud je možné ho nazývat hrdinou, není výjimečný. Je to obyčejný člověk z lidu, který je dobově i společensky podmíněn; vztahy ostatních ho ovlivňují. (srov. Fischer, 1966)

Společnými znaky realismu a kritického realismu ve Francii jsou objektivnost autora, vytvoření dobových typů, pochopení člověka jako bytosti společensky podmíněné.

Ambicí autora je být objektivní ve všech směrech, přesto není tato představa zcela naplněna². Volnost ve výběru postav funguje v realismu jinak než v naturalismu. Tvůrce si vybírá z velkého množství postav a rozhoduje, kterou do díla zařadit a která se do jeho konceptu nehodí. Důležitý je záměr, s jakým je dílo psáno.

Společenské vztahy vychází z toho, že lidské vlastnosti nejsou jasně dány, ale v průběhu let se různě varíují a tím právě dochází ke změnám. (srov. Fischer, 1966)

² Postavu Homaise z *Paní Bovayrové* od Gustava Flauberta lze jen velmi těžko považovat za objektivní postavu.

S tím souvisí společenská podmíněnost. Člověk je bytost společenská, která se mění ve vztahu ke společnosti, nikoliv jako v případě naturalismu, kde se člověk těžko může vymanit ze své fyziologické determinace.

V realistických dílech je velmi vidět pesimismus. Ten čtenář vnímá tak, že vychází z úst aktérů v knize. Mnohdy to jsou však myšlenky autora, které implicitně podsouvá čtenáři. Autoři jsou stále ještě ovlivněni romantismem, který je založen na pesimistickém vidění světa. (*srov.* Kopal, 1949)

Postulát, že autor nemá být v díle nikterak účasten, se snaží být naplněn, avšak u velké části literátů přetrvává touha komentovat děj a přímo do něj zasahovat; je to pozůstatek romantismu, který je skryt v nitru autora zejména proto, že valná většina autorů zažila ještě období romantického programu.

Šrámek (2012) míní, že společným znakem většiny realistických děl ve Francii byl zájem o soudobou společnost, v případě kritického realismu o tu buržoazní, a snaha jí co nejpřesněji zobrazit.

2.4.4 Umělecký a dokumentární realismus

Možností, jak rozdělit literární realismus ve francouzském románu, je více. Různí literární historikové (Thibaudet, Kopal, Šrámek aj.) vnímají tento proud jinak. Podstatné je rozlišení realismu dokumentárního a uměleckého. (*srov.* Šrámek, 2012)

Champfleury, zástupce dokumentárního realismu, vytvořil doktrínu, ve které se vyjadřoval o tom, jak by měl vypadat román. V této doktríně požadoval přesnou reprodukci skutečnosti, šlo mu zejména o dokumentaci a námět. (*srov.* Šrámek, 1977) Knihám, které měly vzniknout na základě Champfleuryho požadavku, však chyběla umělecká hodnota, což ostatně tvrdil jeho spisovatelský kolega Flaubert. Ten stál v opozici k dokumentárnímu realismu - chtěl skloubit přesné ztvárnění skutečnosti s vysokou uměleckou hodnotou (s krásou věty). Uvnitř realismu tedy došlo k rozštěpení, když jeden odmítal druhého; například *Paní Bovaryová* od Flauberta byla Champfleuryem striktně odmítnuta.

Flaubert je považován za vrcholného autora realismu, příp. kritického realismu.³ (srov. Šrámek, 2012; Lagarde a Michard, 2008) Fischer (1979) však tvrdí, že s Flaubertovým dílem přichází krize realistického románu.

Flaubert a Champfleury pojali literární dílo odlišně, ale ve výsledku jim šlo o objektivnost. Každé realistické dílo je založeno především na objektivitě, z níž plyne komplexní ztvárnění skutečnosti. A v tom spočívá zřejmě největší problém, protože určit, co je objektivní a co již ne, je ve výsledku naprosto subjektivní. V realismu je viditelná snaha autora psát dílo tak, jak si myslí, že společnost vnímá svět. To ovšem není postulát pouze realismu, ale i ostatních směrů v minulých dobách. Není nic, co by bylo doslovně objektivního, jedná se pouze o dočasný stereotyp. Objektivnost realismu spočívala v reálnosti popisu, ve věrném zobrazení, ale u naturalismu už je vidět odklon. Skutečnost, že autoři selektují postavy a dosazují je do románu podle záměru tak, aby objektivní pravda byla zřetelná, se zdá být subjektivní.

³ Thibaudet (1938) říká, že Flaubert neuznával přiřazování k jakýmkoliv –ismům. Ale považuje ho za nejrepresentativnějšího autora realistického románu. Flaubertův názor na realismus je zřetelný z jeho korespondence.

3 Naturalismus

Naturalismus je proud, který vstupuje na literární pole v průběhu poloviny 19. století, je pokračovatelem realismu, ale obohacuje ho o další prvky. Co se týče geneze, tak není stejná jako v případě realismu, který je v proměnách přítomný téměř v každé době. Signifikantní pro vývoj naturalismu byly myšlenky filozofů narozených v druhé dekádě 19. století (Renan, Taine, Bernard), jež se staly východiskem pro literáty, a dále také velký rozmach v oblasti přírodních věd. Pro samotná umělecká díla byl velkým vzorem román Gustava Flauberta *Paní Bovaryová*, který je rozhraní několika literárních směrů.

Naturalismus procházel různými obměnami; jako tomu bylo i v období realismu. V rámci tohoto proudu dochází k rozbíhání názorů mezi literárními autory. Pojetí bratří Goncourtů je odlišné od Zolova a to je opět jiné než uchopení Daudetovo.

3.1 Definice naturalismu

Tvůrci Akademického slovníku cizích slov (Petráčková, Kraus a kol., 2001, s. 520) za naturalismus pokládají „*v etickém smyslu požadavek žít ve shodě s přírodou, odvozovat mravní pojmy z přirozených zájmů, potřeb, pudů*“. Pro literární zkoumání je podstatný výklad naturalismu z pohledu sociologického, znamená „*výklad společenských a dějinných fenoménů z faktorů přírodních, zejména biologických*“ (tamtéž). Neznamená to, že by filozofický pohled byl méně důležitý; úvahy Taina, Renana a dalších výrazně ovlivnily literáty druhé poloviny 19. století.

Jiná publikace říká, že „*naturalismus označuje umělecké směry, které povyšují exaktní zobrazení předmětu na normu bez ohledu na subjektivní podmínky zkušenosti a odmítají stylizaci*“ (Schneider, Holý in Nünning, 2006, s. 541).

Émile Littré se o naturalismu vyjádřil jako „*teorii, podle níž umění nesmí být ničím jiným než reprodukcí přírody*“ (Šrámek, 2012, s. 336).

3.2 Naturalismus v malířství

Nový pojem naturalismus razil v roce 1865 v rámci impresionistického malířství francouzský kritik Jules-Antoine Castagnary. Umění se podle něj má stát „*výrazem života a jeho cílem je podat obraz přírody v plné síle a pronikavosti*“ (Mráz, 2003, s. 14).

Slovník světového malířství (1991, s. 751) hovoří o naturalismu jako „*snaze o nemilosrdně přesné zobrazení skutečnosti, bez idealizace a jakékoliv licence*“. Dále se podle nich liší od realismu v tom smyslu, že jeho ambicí je „*dojem o dokonalou kopii*“ (tamtéž, s. 773). Zmíněná definice je lehce aplikovatelná a přenosná na literární umění.

Ve Francii se naturalistické malířství příliš neprojevalo. Naturalismus je v této zemi spojován zejména s literaturou. Své místo však v dějinách umění jistě má, ať už jako součást impresionismu nebo metodicky jako nazírání na přírodu.

Francouzské naturalistické malířství je tedy spojováno s impresionismem, který je považován za vrchol vývoje realistického a naturalistického umění. Mráz (2003) řadí naturalismus přímo do množiny impresionistického umění.

Za jakési předchůdce je možné považovat autory patřící do barbizonské školy, kteří byli zmíněni v souvislosti s realistickým malířstvím. Dalšími krajináři, kteří se projeví svými malbami na konci 60. let a výrazně ovlivnili další vývoj malířství, byli Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro a Alfred Sisley. Důležitá je jejich rozprava o problému světla v díle; ve středu jejich zájmu byl právě tento prvek, prostřednictvím něhož chtěli postihnout celou přírodu a její zákonitosti. (srov. Mráz, 1984)

Větší ohlas získal naturalismus v holandském, belgickém a anglickém malířství. Výrazný rozvoj zaznamenal v Německu na konci 19. století. Zde je naturalismus spojován s idealismem.

3.3 Naturalismus v divadle

Když pomineme pokusy tvůrců naturalistických románů (Goncourtové, Zola, Daudet), kteří se snažili proniknout svými zdramatizovanými romány na jeviště, za zmínku stojí dílo Henryho Becqueho (1837-1899), který byl na pomezí naturalismu a realismu a hry Françoise de Curela (1854-1928).

Becqueho nejznámějším dílem jsou Krkavci (1882). Dílo se od realismu lišilo pochmurným až smutečným laděním. Dalším dílem, které má odlišnou strukturu, byla Pařížanka (1885); hra, která vypráví o milostném trojúhelníku.

Curel napsal pod vlivem naturalismu dílo Zkameněliny (1892) nebo Pozvaná (1893). Do svých her zařazuje i psychologii, proto je srovnáván s Ibsenem.

Příležitostí pro autory dramatické tvorby bylo vznikuvší divadlo Théâtre Libre (1887-1896), které později neslo název Théâtre Antoine (1896-1906) podle svého zakladatele André Antoina⁴. Stalo se výrazným počinem v historii francouzského divadla. Antoine se svými ochotníky odehrál v roce 1887 první hru – Jacques Damour⁵, jež znamenala odklon od moralizujících her Dumase nebo Augiera.

Antoine se snažil naplnit myšlenky vědeckosti a determinace podle vzoru Zoly a Taina, což je první snahou v historii francouzského divadla. Antoine usiloval o přirozenost přednesu a projevu nebo reálnost rekvizit.

⁴ André Antoine (1858-1943) – pracoval jako úředník. S průnikem na divadelní scénu mu pomohl Zola tím, že ho přivedl do médanské skupiny. Zolovými názory byl silně ovlivněn, což se odrazilo v dramaturgii jeho divadla.

⁵ Původně novela od Émila Zoly, kterou dramaticky přepracoval Léon Hennique.

3.4 Pozitivní filosofie

Výrazně se na rozvoji literárního naturalismu podílely myšlenky Augusta Comta, zakladatele sociologie. Comte postavil svoji doktrínu na důrazu smyslového vnímání a odmítnutí metafyziky. Pozitivismus pro něj byl třetí stádium vývojového poznání, ve kterém zjišťujeme, že jediné co má smysl, je hledání příčin mezi fakty. (srov. Šrámek, 2012)

Paralelně vytvářel svá filozofická díla Herbert Spencer, který se na základě pozitivismu dobral toho, že společnost a všechno s ní spojené, se vyvíjí samovolně v závislosti na přirozeném prostředí. (srov. Milička, 2002)

Vcelku ojedinělým filozofem poloviny 19. století byl Ernest Renan. Pojal umění z filologicko-historického hlediska, kdy znalost historie je pro něj velice důležitá, jako např. pro bratry Goncourty. Jako bývalý kněz se rozešel s církevními názory či obecně s náboženstvím a vykročil na cestu vědeckého poznání skutečnosti. V jeho případě se hovoří o scientismu. (srov. Šrámek, 1997)

Tzv. literární naturalismus definoval Hippolyte Taine. Známa je jeho teorie prostředí, ve které tvrdí, že člověk je determinován (předurčován) rasou, prostředím a dobou. Na tuto myšlenku navázal v literárním díle zejména Emilé Zola. Taine požadoval vědeckost, a to nejen v literární kritice, ale zejména v literárním díle, které mělo být „*velkým zkoumáním člověka, všech jeho rozmanitých vlastností, situací, všech odrůd lidské přirozenosti*“ (Fischer, 1976, s. 33). Problémem celé jeho teze je generalizace člověka na pudového tvora a omezení pouze na fyziologickou stránku; nevšímá si např. emocí. Je však potřeba říci, že to byl teoretik, který se do povědomí dostává jako kritik a ne jako romanopisec. Jeho ambicí bylo spíš vytvořit podmínky pro literární umělce. Nejvýznamnější je jeho názor, že umělecké dílo je produktem autora, jehož osobnost je určena interakcí s výše zmíněnými faktory: rasou, prostředím a dobou. (srov. Šrámek, 1997)

Fakt, že tři významní teoretikové - Comte a jeho žáci Taine a Renan - pocházejí z Francie, dává určitý předpoklad, aby se naturalismus nejrychleji vyvíjel především v této zemi.

3.5 Literární naturalismus v románu

3.5.1 Osobnost Zoly

Naturalismus v literatuře je spjat, a to nejen ve Francii, především se jménem Émila Zoly, jenž se o naturalismu vyjádřil jako o „*formuli moderní vědy, aplikovanou na literaturu*“ (Kopal, 1949, s. 365). Proto je velmi těžké se odpoutat od osobnosti Émila Zoly. Zola je reprezentantem naturalismu zejména proto, že vytvořil model naturalistického umění, aplikoval myšlenky filozofů, zejm. vědců a vymezil požadavky pro naturalistický román.

Do jisté míry je možné souhlasit se Šaldovým tvrzením, že Zola je více fatalistou než deterministou: „*Člověk jest mu klubkem bolavých nervů, zatížených příšerným břemenem děsivé minulosti, trpnou výslednicí fyzických zákonů a vnějších vlivů, obětí pudů, hnanou slepě do tmy a zmaru*“ (Šalda, 1973, s. 424). Je pravdou, že Zola své hrdiny často až příliš trestá za jejich geny; nedává prostor ani čas k vymanění se ze situace, ani nenechává hrdiny jednat podle citu, ale jen podle vášně či jiných pohnutek. Otázkou zůstává, zda se v Zolově tvorbě fatalismus a determinismus nekryjí. Hyperbolicky je možné říct, že biologická determinace je Gervaise, Naně a dalším osudem.

Podobný názor mají autoři Dějin francouzské literatury (Fischer, 1976). Umělecká hodnota je podle jejich soudu příliš ovlivněna vědeckými poznatky. Postava je předem určena k jasnému osudu, je zasazena do určitého prostředí a do jistých situací; literární proces je tímto deformován.

Zolův názor na pojetí osobnosti v románu ovlivnili dva vědci – lékaři. První z nich, Claude Bernard, považoval lékařství za experimentální vědu, protože práce lékaře je založena především na intuici, inteligenci a zkušenosti; úplně stejně pak pojal Zola literární umění. U druhého lékaře, Prospera Lucase, se Zola inspiroval jeho poznatky v oblasti dědičnosti. Lucas zkoumal různé anomálie, které podle něj vznikají dědičně. (srov. Šrámek, 2012) Právě dědičnost je v Zolově díle určujícím kritériem, v tomto pojetí vykročil z pozitivismu a inspiroval se darwinismem. (srov. Schneider in Nünning, 2006)

V Zolovi se mísí mnoho filozofických a vědeckých myšlenek. Svým vědeckým pozorováním Zolu ovlivnili pozitivisté Comte, Taine a Renan a z hlediska lékařského

Lucas a Bernard a jejich výsledky z lékařské oblasti. Ze všech těchto teorií vytváří Zola teorii sepsanou v Experimentálním románu z roku 1880.

V naturalismu viděl jinou perspektivu, která se v dokumentárnosti podobala Champfleuryho realismu, ale Zola vytvořil odlišnou estetiku. V duchu Tainových myšlenek napsal své první významné dílo Tereza Raquinová, kde vytvořil postavu člověka ovládaného jenom jeho pudy.

Román má být podle Zoly dokumentární, analytický a objektivní. Staví se proti romantismu, který sahá až k Rousseauovi a jeho vzorem je Diderotův scientismus, který se vyvíjel přes Balzaka a Flauberta k bratrům Goncourtovým až k naturalismu. (srov. Šrámek, 2012)

Předním naturalistickým autorem se stává Zola po napsání románu Zabiják, sedmého v pořadí z dvacetidílného cyklu Rougon-Macquart. Tři roky po jeho vydání (1880) vytvořil neoficiální naturalistický manifest s názvem Experimentální román, jehož vydání podnítily právě Bernardovy poznatky. Zde vyjádřil touhu po spojení literatury a vědy.

3.5.2 Znaky

Hlavní znak je stejný jako u realismu, vůle k objektivitě. (srov. Kopal, 1949) Obecně je možné brát v úvahu tvrzení, že naturalismus je realismem, jehož zobrazování je hnáno do krajností, bez ohledu na krásu věty (ta je v jejich podání vyjádřena výraznou expresivitou).

Co se týče vyjádření skutečnosti, snažili se naturalisté používat objektivní, nehodnotící jazyk s výraznou četností užívání expresivních výrazů. Jejich popisy jsou syrové a bez přikrášlování. Zola se v tomto smyslu vyjádřil, že moderní literatura je „pravdivé zobrazení soudobé skutečnosti“ (Šrámek, 2012, s. 336), k čemuž si dopomohl interakcí s vědeckými metodami – pozorováním a následnou analýzou.

Jak již bylo nastíněno, dalším znakem je biologický (fyziologický) determinismus, jehož myšlenku vnáší do literatury Émile Zola.

V čem jsou naturalisté velmi odlišní od jiných tendencí, je otevírání problematických témat, která zůstávala dlouho pod povrchem francouzské společnosti, např. tabuizované téma prostituce, jemuž se věnuje Zola i Maupassant. Kromě morální bídy, kterou popisují bratři Goncourtové (v díle Germinie Lacerteuxová) se vyskytuje

i bída sociální (dělníci v *Germinalu*, lidé na předměstí v *Zabijákovi*). Nevěra Emy z *Paní Bovaryové*, později rozšířená o další nevěrnice, je věc vyvolávající v lidech údiv nebo zděšení. Naturalismus se okrajově dotýká politických otázek. Vzpouru dělníků v *Zolově Germinalu* je možné vnímat jako útok na sociální poměry ve Francii, které jsou zapříčiněné stavem politiky.

Do popředí zájmu autorů se dostávají nejnižší vrstvy společnosti - prostitutky, opilci, chudáci, vyšinutí lidé a podobné patologické případy.

Odlišnost je možné nalézt ve volbě postavy hlavního hrdiny. V realismu to byl dobový typ (poctivý muž, oddaná žena, lékař...), ale v naturalistickém pojetí je to obyčejný člověk (dělník) nebo osoba, která něčím vybočuje z řady obyčejnosti - právě prostitutka, alkoholik nebo to může být dítě, které koná skutky, jež nejsou v konvenčním rámci. Ne všichni autoři však potrestali své hrdiny prostředím a biologickou determinací jako Zola.

3.5.3 Další naturalisté

Je naprosto zavádějící považovat Émila Zolu za výhradního a jediného autora naturalistického literárního umění. Ve francouzském prostředí se objevuje několik dalších literátů, kteří píšou pod vlivem naturalistických myšlenek, ať už po vzoru Émila Zoly, či uchopili text jiným způsobem.

Bratři Goncourtové, které Kopal (1949) označuje za spojovací článek mezi naturalismem a realismem, zobrazovali skutečnost za pomoci historie. Jejich stanovisko znělo: „*Historie je román, který byl, zatímco román je historie, která by mohla být*“ (Zatloukal in Fischer, 1976, s. 54). Vymanili se z teoretických úvah filozofických myslitelů a předmluva k románu *Germinie Lacerteuxová* z roku 1864 jim sloužila jako programové prohlášení naturalismu, ve kterém požadovali zobrazování skutečnosti ve formě sociální studie. (srov. Milička, 2002) Snaha nevyhýbat se popisu drsných podmínek života podřízených nebo chudáků je leitmotivem v jejich dílech.

Zolův současník Alphonse Daudet bývá řazen k naturalistickému hnutí, ačkoliv nenaplnil postulát nestrannosti a přesnosti v zachycení reálných situací. Podle Thibadueta (1938) není ani tím, kdo by na někoho navázal či něco nového přinesl do literatury, proto je jeho zařazení velmi problematické. Jeho prózy se výrazně lišily od naturalistické poetiky, když se snažil v problematice velkoměstské společnosti hledat

dobré stránky, např. v románech Fromont mladý a Risler starší (1874), Nabob (1877) či v satirické próze Králové ve vyhnanství (1879).

3.5.4 Médanská skupina

Nezanedbatelnou stopu zanechali členové Médanské skupiny, o jejíž zformování se zasloužil Émile Zola. V souvislosti s tím je možné uvažovat o Zolově neformální literární škole. Před setkáním se Zolou tito autoři nepublikovali nebo se na knižním trhu neuchytili žádným výrazným dílem. Je tedy možné se domnívat, že Zolův vliv na autory měl za následek i vyšší zájem o jejich knihy.

Thibaudet (1938) hovoří o Pětici, Šrámek (2012) o médanské skupině a nezávislých. Skupinu tvoří Maupassant, Céard, Huysmans, Hennique a Alexis. Při pravidelných schůzkách od roku 1875 vytvářeli zmíněný autoři sborník, který vyšel roku 1880. Nazvali ho podle míst setkávání Médanu *Les Soirées de Médan* (přel. Médanské večery).

Výklad vybraných literárních děl

Pro praktickou část jsem zvolil dva autory, jejichž význam sahá za hranice Francie – Gustava Flauberta a Émila Zolu.

Cílem této části je poukázat na proměnu obou autorů v rámci jejich tvorby za pomoci komparace jednotlivých ukázek. Komparativním rozbořením vybraných děl bude poukázáno na znaky v jednotlivých dílech, jejich odlišnosti i společné prvky. Dalším bodem bude porovnání mezi samotnými autory. Na citovaných pasážích budou poukázány postupně realistické prvky, následně naturalistické a nakonec vzájemné propojení obou tendencí.

Aby byl ukázán realismus, resp. naturalismus, k tomuto záměru poslouží úryvky týkající se popisu prostředí, interiéru domu či bytu. V každé kapitole je dále uveden jeden hlavní motiv, který je příznačný pro jednotlivé autory, v případě Flauberta je to kritika buržoazie, u Zoly biologická (fyziologická) determinace. Text bude v jednotlivých kapitolách analyzován z hlediska stylistického, obsahového a ve vybraných úryvcích poznamenávám i další rysy, které se objevují v tvorbě Flauberta, resp. Zoly (např. důležitost osobního života uměleckého subjektu, který vystupuje jako vypravěč).

Z pestré nabídky literárních počinů jsem zvolil knihy Paní Bovaryová a Bouvard a Pécuchet od Gustava Flaubert a od Émila Zoly jsou to díla Tereza Raquinová a Zabiják. Paní Bovaryová bývá označována za vrcholné dílo Gustava Flauberta. Kontrast tvoří Bouvard a Pécuchet; dílo dlouho opomíjené a odlišné v pojetí a námětu. V Zolových dílech byla volba jednodušší. Tereza Raquinová je raným dílem a stojí mimo cyklus Rougon-Macquart. Na druhé straně Zabiják je reprezentativním dílem naturalismu a je v onom zmíněném cyklu.

Důvodem, proč právě tyto knihy, je především časového rozmezí mezi nimi, které poslouží k zachycení literárního vývoje obou autorů. Domnělá, subjektivní kvalita děl byla podpořena statěmi z literárních dějin (Fischer, Kopal, Šrámek, Thibaudet aj.), která díla popisují. Hodnocení literárních historiků se taktéž stalo měřítkem při volbě děl. Dále Šaldova kritika (1973) na adresu Émila Zoly měla rovněž velkou váhu při výběru knihy (Zabiják).

4 Paní Bovaryová a Bouvard a Pécuchet

Paní Bovaryová, dílo dopsané v roce 1857, je svým pojetím diametrálně odlišné od posledního a nedokončeného díla Bouvard a Pécuchét z roku 1880. Jsou však dvě okolnosti, v nichž jsou si díla podobná. Jednak ve vypravěčské práci samotného Flauberta, který obě díla vybrušoval k dokonalosti, a také v námětu kritiky měšťáckého života. První faktor souvisí se snahou Flauberta o vytříbené, uhlazené a téměř bezchybné dílo, co se týče stavby textu a užití metafor.⁶ Druhý, týkající se buržoazie, prochází každým dílem v jiné formě.

Již bylo nastíněno, že nelze zcela vyloučit přítomnost postojů uměleckého subjektu v díle. Flauberta výrazně ovlivnily společenské a rodinné záležitosti a rovněž i literární klima, v němž vyrůstal a později psal svá díla. Zmíněné okolnosti se výrazně odrážejí v jeho tvorbě.

4.1 Kritika měšťáctví

Ukázkou společenské podmíněnosti autora může být např. jeho postoj k měšťanstvu. Flaubert vyrůstal v době protkané revolucemi. V roce 1848 byl účastníkem únorové revoluce, která nepřinesla očekávané výsledky, což se projevilo až v následujících letech. Vliv měšťanstva sílil, což Flaubert těžko nesl.

Symbolem typického měšťáka je Homais v Paní Bovaryové a Bouvard s Pécuchetem ve stejnojmenném díle.

Paní Bovaryová

Každý autor, a tím i jeho dílo, se dá posuzovat posmrtně, což dovoluje říct, že Homais je představen jako opravdový blbec, jehož omezenost nemá meze. Flaubert v podstatě transponoval svoji nespokojenost se stavem věcí právě do postavy lékárníka Homaise.⁷ Šalda (1973, s. 439) o Flaubertovi říká, že „*průměrné lidství jest cosi, co jej odpuzuje svou spokojenou blbostí.*“

⁶ O Flaubertovi je známé, že byl pedant, který než vytvořil určitou pasáž, tak dokázal popsat několik listů papírů, různě upravoval a hledal správné vyjádření, než došel ke konečné verzi. Vyjadřuje se o tom např. ve své korespondenci přátelům.

⁷ Míňena nespokojenost s událostmi roku 1848, která připravila možnost pro počínání právě takovým lidem, jako byl Homais.

Postoj autora k postavě lékárníka Homaise vyznívá ironicky, např. v tom smyslu, že ho nazývá „*pan Homais*“. Dále působí agresivně a v některých momentech až nepřátelsky, příkladem může být ukázka:

„Jakýsi muž v trepkách ze zelené kůže, poněkud pod'obaný od neštovic a v sametové čepičce se zlatým třapcem si hrál u krbu záda. Jeho tvář nevyjadřovala nic jiného než vnitřní uspokojení a vypadal stejně poklidně jako stehlík v proutěné kleci, zavěšené nad jeho hlavou. Byl to lékárník.“ (Flaubert, 2008, s. 75)

Poslední úryvek celé knihy je zobrazen jako triumfální vítězství buržoazie. Nelze s jistotou prohlásit, že se za následujícími řádky skrývá opravdu názor samotného autora. Domnívám se, že čtenář, který zná Flaubertovu tvorbu a jeho názory na společnost, by za textem autora viděl. Pokud je recipient nováčkem v četbě Flaubertových děl, nápomocná mu může být právě kontrastnost romantické Emy a bezcharakterního a bezpáteřního Homaise. Dalším vodítkem pro domněnku, že se umělecký subjekt ztotožňuje s tímto tvrzením, mohou být jeho dopisy či příp. další jeho díla (např. Bouvard a Pécuchet):

„Po Bovaryho smrti se v Yonville vystřídali tři lékaři, ale neměli úspěch; pan Homais jim hned vzal vítr z plachet. Jeho klientela se ohromně rozrostla; úřady přimhuřují oči a veřejné mínění nad ním drží ochrannou ruku. Právě obdržel záslužný kříž.“ (Flaubert, 2008, s. 326)

Bouvard a Pecuchét

Oproti tomu v Bouvardovi je situace odlišná. Ačkoliv patří oba hrdinové do třídy buržoazie, tak jejich životní osud je zaznamenám spíš jako smutná groteska. (srov. Šalda, 1973) Je možné v díle hledat paralelu s Flaubertovým koncem života. Autor už rezignoval na ohnivost vyjádření svých postojů a kapitoly nevyznívaly nepřátelsky jako v případě Paní Bovaryové a v rámci ní postavy Homaise.⁸

Úsměvné s nádechem ironie se stávají hned první řádky úvodní kapitoly. Vypravěč uvádí čtenáře do situace popisem prostředí, věta začíná slovy: „*Bylo třiatřicetistupňové vedro*“ (Flaubert, 1974, s. 7). O několik řádků dál představuje

⁸ Je tedy nasnadě se ptát, zda Ema Bovaryová nebyla pouze prostředek k cíli či zástěrka, ve které šlo o jedinou věc - napadnout buržoazní třídu.

pozdější hlavní hrdiny: „*Ten větší v plátěných šatech šel s kloboukem v týle, s rozepjatou vestou a s kravatou v ruce. Menší, jehož tělo se ztrácelo v kaštanovém redingotu, skláněl hlavu pod čepicí se špičatým týlem*“ (tamtéž). Představa muže, který v parném počasí obléká redingot, tedy kabát, který se nosí především v chladném počasí a při větru a dešti, podpořený ještě čepicí, vyznívá ironicky bez ohledu na to, zda je onen člověk měšťák, či ne. I z toho hlediska lze soudit, že úvodní kapitoly udávají tón celé knihy.

Bouvard a Pécuchet jsou dva donkichotové, ženoucí se za všech okolností k pravdě. Zajímavou se stává otázka, jakým způsobem tedy interpretovat Bouvarda s Pécuchetem; zda jako dva věčné smolaře, nebo dva měšťáky, kteří nudou vymýšlejí různá dobrodružství, jež většinou končí fiaskem. Přikláním se ke třetí možnosti, kdy oba pseudohrdinové zastávají nějakou životní hodnotu bez ohledu na to, z jaké vrstvy pocházejí. Jsou obdařeni vytrvalostí a touhou, která nemůže být nikdy uspokojena kvůli jejich naivitě a omezenosti poznání. Zároveň s tím se nabízí otázka, jestli není tedy Bouvard a Pécuchet mnohem naturalističtější než Paní Bovaryová. Scény ošklivosti, hnusu, bídy (morální nebo sociální) se zde sice vůbec nenachází, ale motiv pádu se opakuje, ačkoliv oba hlavní hrdinové nejsou té povahy, že by se z toho nedokázali vzpamatovat; navíc se tímto směrem myšlenky ani jednoho z hrdinů neubírají.

4.2 Umělecké směry

Z hlediska uměleckých směrů převládá u obou děl výhradně realistická tendence. Přesto jsou používáním obrazného pojmenování odlišné.

Paní Bovaryová

V Paní Bovaryové jsou všechny situace zobrazeny realisticky. Hlavní hrdinka Ema za svůj život poznala několik příbytků; stěhovala se nesčetněkrát do jiného domova (těsně předtím, než se přestěhovali do Yonville vystřídala tři domovy). Právě popisy nových míst, které Ema svými očima reflektuje a vypravěč je převádí do zdobného, metaforického jazykového vyjádření, slouží jako reprezentativní ukázka realismu. Přesně toho realismu, jaký Flaubert vyžaduje: objektivního, bez osobního zaujetí a precizně vyjádřeného. Pro budoucího recipienta je obraz zdánlivě lehce představitelný a zároveň uvěřitelný po stránce hmatatelné, protože vypravěč poskytuje

i drobné detaily (viz v ukázce brko zastrčené v láhvi s olejem, šest cvočků, které drží obraz):

„Pokoj v přízemí, jediný v celém domku, měl vzadu proti stěně velkou postel bez závěsů, kdežto pod oknem, s jednou tabulkou vyspravenou kolečkem modrého papíru, stála díž. V koutě za dveřmi byly na dlaždičkách pod umyvadlem srovnány šněrovací boty s cvočky a vedle nich láhev oleje s brkem zastrčeným v hrdle; na zaprášeném krbu se válel svazek Mathieu Laensberga mezi křesacími kamínky, zbytky svíček a kousky troudu. Poslední nadbytečný předmět v pokoji byla alegorická „Sláva“ s trubkou u rtu; obraz byl patrně vystřižen z nějaké reklamy na voňavky a přitlučen ke zdi šesti cvočky.“ (Flaubert, 2008, s. 91-92)

V rámci realismu Flaubert vytvořil postavu romantické duše, Emu Bovaryovou. Nelze tedy říct, že by popisy, které se týkají především Eminy četby romantických knih a s tím spojené silné imaginace, byly romantické; jsou realistickým popisem romanticky založené Emy. Je namístě si položit otázku, zda domnělé romantické pasáže nejsou pouhým Flaubertovým nástrojem ke kritice romantických děl. Paul a Virginie je název románu Bernardina de Saint-Pierra, zástupce romantismu:

„Četla kdysi Paula a Virginii a snívala o bambusovém domku, o černocho Domingovi, o psu Fideliovi, ale hlavně o něžném přátelství nějakého laskavého bratříčka, který šplhá na stromy vyšší než kostelní věž, aby vám utrhl červené ovoce, nebo běží bosý po písku a přináší ptačí hnízdo.“ (Flaubert, 2008, s. 37)

V několika momentech je příroda zobrazena opravdu téměř romanticky; je to vždy tam, kde se vyskytuje postava Emy. V kontextu předešlé situace je jasné, že jde pouze o obraz viděný Emou. Atmosféra je podle ní romantická, vášnivá, něžná a vypravěč se podvoluje její aktuální náladě či rozpoložení a nastalou situaci popisuje romanticky zabarvenými metaforami (např. padání večerního stínu, poletující peříčka, sladká něha, hudba):

„Padal večerní stín; slunce schylující se k obzoru prosvítalo mezi větvemi a oslňovalo ji. Všude kolem, na listí i na zemi, se chvějivě třpytily světelné skvrny, jako by tam rozházeli peříčka poletující kolibříci. Všude bylo ticho; ze stromů jako by vanula jakási sladká něha. Cítala, jak se jí znovu rozbušilo srdce a jak jí krev proudí v těle jako mléčná dráha. Zaslechla v dálce z druhé strany lesa na protějších kopcích dlouhé

nejasné volání a tiše poslouchala, jak se ten táhlý hlas mísí jako hudba do posledních záchvěvů jejích vzrušených nervů.“ (Flaubert, 2008, s. 153-154)

Vypravěč připomíná, že Ema sama si je vědomá toho, že za jejím romantickým viděním věcí je četba a ztotožnění se s některými hlavními hrdinkami. Otázka *Cožpak se už nenatrpěla dost?* vyznívá jako komentář autora–vypravěče, nebo se může jednat o řečnickou otázku samotné Emy:

„Tehdy si vzpomněla na hrdinky knížek, které četla, a lyrické legie těch cizoložných žen se jí rozezpívaly v paměti sesterskými hlasy, které ji okouzlovaly. Sama se náhle stávala jakousi skutečnou součástí těch myšlenek; uskutečňovaly se její dlouhotrvající sny z mládí, neboť nyní se může počítat do toho typu milovnic, kterému nejvíce záviděla. Kromě toho pociťovala Ema také ukojení své pomstychtivosti. Cožpak se už dost nenatrpěla?“ (Flaubert, 2008, s. 155)

Druhá tendence, naturalismus, se netýká ani popisu prostředí, ani krajiny, nýbrž skonu Emy. Je nemyslitelné uvažovat o naturalismu bez realismu; opačně to však možné je. V době, kdy psal Flaubert *Paní Bovaryovou*, zřejmě netušil, že se dílo stane inspirací pro autory píšící v duchu naturalismu. Flaubert i v těch nejhorších popisech z hlediska situace (umírání Emy) zachovával svou pověst vypravěče krásné věty. Flaubert jako vypravěč si byl vědom, kde je nějaká hranice konvence, za kterou může se svým textem dojít. Ačkoliv bylo dílo odsouzeno, bylo to především kvůli tématu a ne jazyku. Popis umírání Emy je spíš hrozivý v hodnocení celé situace po přečtení knihy, než v expresivitě vyjádření. Pochopitelně se v popisu umírání vyskytují motivy tělesných pochodů, které mohou značit přicházející smrt – zvracení, plivání a kašláni krve, pomalého selhávání životních funkcí:

„Pomalým, úzkostným pohybem otáčela hlavou a přitom neustále otevírala ústa, jako by jí na jazyku spočívala nějaká velká tíha. V osm hodin se znovu dostavilo zvracení.“ (Flaubert, 2008, s. 296)

„Brzy začala zvracet krev. Rty se jí semkly ještě pevněji. Údy měla křečovitě stažené, tělo pokryté hnědými skvrnami a její tep klouzal mezi prsty jako napjatá nit, jako struna harfy těsně před prasknutím.“ (tamtéž, s. 299)

Paní Bovaryovou je možné vnímat z hlediska čtyř směrů – romantismu, realismu, kritického realismu a naturalismu. Všechny čtyři směry mají silnou pozici alespoň

v tom, že v díle jsou nějaký způsobem zastoupeny. Romantismus je zobrazen jako směr odeznívající, umírající, nudný. Realistické vidění věcí je vnímáno jako ta správná hodnota, ta objektivně platná. Kritický realismus v nitru realismu má velmi silnou pozici. Pokud čtenář čte knihu s tou ambicí, že v knize chce nalézt kritiku buržoazní společnosti, najde jí tam téměř na každé straně. Naturalismus a jeho postupy, které jsou skoro symbolicky využívány na konci knihy, značí nový začátek nebo jinak pojaté umění.

Bouvard a Pécuchet

Dané dílo je doslova přehlídkou realistických popisů nebo obrazů. V porovnání s Paní Bovaryovou se na úkor popisů krajiny, prostředí města, domů či interiérů ve velké míře vyskytují realistické popisy, které se týkají z valné většiny samotné „vědecké“ práce Bouvarda s Pécuchetem:

„Nakonec si vymyslili hustý likér, který zastíní všechny ostatní. Dají do něho koriandr jako do kmínky, višňovku jako do maraskina, ysop jako do chartreusovky, pižmový květ jako do vespetra, calamus aromaticus jako krambambuly a santalovým dřevem jej obarví na červeno. Ale pod jakým názvem ho dají do prodeje? Musí to být jméno, které se snadno pamatuje a přece je zvláštní. Po dlouhém hledání se rozhodli, že se bude jmenovat „bouvarinka“.“ (Flaubert, 1974, s. 49)

Jen velmi sporadicky jsou zde popisy vnitřních částí domů. Stejně jako v Paní Bovaryové i zde ukazuje Flaubert zaměření se na detail (např. krajkový trojúhelník na křesle, medaile na stole):

„Na čelní stěně trčelo ohřívadlo na dvou kozlících a krbový plát představující mnicha, jak laská pastýřku. Na poličkách kolem dokola byly svícný, zámky, svorníky, matice. Podlaha mizela pod úlomky červených tašek. Stůl uprostřed stavěl na odív ty nejvzácnější pozoruhodnosti: drátěnou kostru čepce ženy z Caux, dvě hliněné popelnice, medaile, fiólu z opalinového skla. Čalouněné křeslo mělo na opěradlo krajkový trojúhelník.“ (Flaubert, 2008, s. 83)

V daném díle Flaubert dokázal s přesností sobě vlastní převést poučku v dílo. Například potlačil umělecký subjekt alespoň tak, že do jednotlivých pasáží nevstupoval. Je však možné vést polemiku s tvrzením, ke kterému dospívají Bouvard s Pécuchetem, jež vyznívá vpravdě flaubertovsky. Bylo by matoucí se domnívat, že na tuto myšlenku

přišli dva pseudohrdinové. Pokud se s citovanou částí autor opravdu neztotožňuje zcela, tak z velké části ano, protože jak ukazuje jeho bibliografie, převažuje výhradně román:

„Protože cítili a domnívali se, že pozorují, považovali se za schopné psát: divadelní kus je obtížný pro svůj těsný rámec, ale román dává více svobody. Aby mohli nějaký napsat, pátrali ve svých vzpomínkách.“ (Flaubert, 1974, s. 122)

Dílo *Bouvard a Pécuchet* připomíná výčet jednotlivých událostí se záměrem ukázat hloupost dvou hrdinů. Autor se přísně svázal realismem – dokumentárností a objektivitou (domnělou). Dílo se stává reálnější zásluhou velkého množství zachycených událostí z nedávné minulosti⁹, které existují na opravdovém základě. S tím souvisí i hojný výskyt jmen osobností z různých oborů.¹⁰

Jak Flaubert uvádí v dopisech svým přátelům, pro napsání *Bouvarda s Pécuchetem* musel přečíst na 1500 odborných knih, aby vytvořil „*fraškovitě pojatou encyklopedii*“ (Flaubert, 1930, s. 269). V doslovu knihy je tento nedokončený román nazýván jako „*encyklopedie lidské hlouposti*“ (Pechar in Flaubert, 1974, s. 273). Recipienta může nudit právě přehnaná encyklopedičnost díla, kde kvalita se ztrácí na vrub kvantity (ve smyslu množství dat, jmen, událostí).

⁹ Například únorová revoluce v roce 1848, které je věnována jedna kapitola v knize.

¹⁰ Francouzský agronom Puvis, francouzský chemik Vauquelin, italský vědec Borelli Jan a další např. z oboru geologie, archeologie, fyziky, lékařství.

5 Tereza Raquinová a Zabiják

Rozdíl mezi vydáním Terezy Raquinové (1867) a první knihou z cyklu Rougon-Macquart činí čtyři roky.¹¹ Za tu dobu došlo k zjevnému posunu v literárním pojetí Émila Zoly. V Tereze Raquinové nevyužil naplno požadované vědeckosti, z které plyne zejména determinace ve třech oblastech – rasa, prostředí a doba. V Zabijákovi obsáhne vše, co měl v úmyslu.

Ač sám Zola o sobě tvrdil, že nic nového do literatury nepřinesl, na základě myšlenek v dílech literárních kolegů a zároveň vědeckých poznatků jeho současníků vytvořil dílo, v jehož středu stojí zejména (ne výhradně) fyziologická determinace. Z ní vyplývá nemožnost útěku ze sociálního statutu hlavních hrdinů. To jsou dva nejpodstatnější rysy, které vystihují Zolův cyklus Rougon-Macquart. Fyziologické stránce člověka v díle Zoly bude věnována jedna podkapitola.

5.1 Fyziologická determinace

Za předpokladu, že Zolův základní postoj k umění je víra v sílu a společenskou potřebnost pravdy, jak míní Jiří Pechar (in Zola, 1977), musel Zola k pravdě nějakým způsobem dospět, dostat se k jádru věci. Prostředkem k cíli je fyziologická (biologická) determinace, díky níž si vysvětluje patologii společnosti. Výklad vychází z premisy, že Zola byl vážně přesvědčen o biologické determinaci.

Určenost, v daném případě dědičná determinace, prochází dílem Émila Zoly v různých obměnách. V Tereze Raquinové je to zejména determinace z pohledu fyziologie. V Zabijákovi se prolíná fyziologická determinace se sociální. Obě dvě determinace se objevují paralelně vedle sebe a tvoří nepřekonatelný problém pro hlavní hrdiny.

Tereza Raquinová

Dílo stojící mimo cyklus Rougon-Macquart je předzvěstí toho, jakým směrem se bude ubírat následující literární pohyb Émila Zoly. Ačkoliv se zde plně neprojevuje „zolvský“ naturalismus, je román považován za první v cestě za naturalismem. Tento román by se dal vystihnout jako realisticko-naturalistický popis s prvky děsivosti.

¹¹ První knihou z celého cyklu je Šťěstí Rougonů (1871). Zabiják vychází v roce 1877.

Důležitou roli zastává psychologie. Zola si se svými postavami pohrává, staví je do různých situací a sleduje, jakým způsobem reagují. Noční můry či sebevražedné myšlenky jsou vyústěním jejich iracionálního jednání.

Fyziologická stránka je zde zřejmá ve smyslu animálnosti člověka - jeho hnací silou jsou pudy. Odpovědi v otázkách dědičnosti se zde příliš nevyskytují, ale podmíněnost hlavních hrdinů prostředím je zjevná.

Kritika pro dílo neměla pochopení, proto se Zola v předmluvě Terezy Raquinové vyjádřil k tomu, jakým způsobem interpretovat samotné dílo. Podstatné podle něj je, aby dílo bylo vnímáno jako studium temperamentu – vrozených vlastností, nikoliv charakteru. Následující ukázka je toho důkazem; zásadním slovem je příroda:

„Příroda a okolnosti jako by stvořily tuto ženu pro tohoto muže a hnaly je k sobě. Oba, smyslná pokrytecká žena a sangvinický animální muž, tvořili pěkně spjatou dvojici.“ (Zola, 1966, s. 71)

Laurent a Tereza se ve svém chování projevovali iracionálně. Podle popisu byli oba vedeni nejdříve touhou a později strachem. Jejich jednání ovlivňoval pud (smyslnost) a vášně, nikoliv mozek:

„Chvěli se stejným zděšením, jejich srdce v jakémsi palčivém bratrství svíraly stejné obavy. Od té doby už měli jen jedno tělo a jednu duši k radosti i k bolesti. Toto spojení, toto vzájemné proniknutí je často psychologickým a fyziologickým úkazem u lidí, které k sobě prudce ženě smyslnost.“ (Zola, 1966, s. 127)

Tereza s Laurentem po sobě bažili, proto byli schopni zabít Kamila. Sebezáchovný pud se projevil ve chvíli, kdy se rozhodovalo o tom, kdo z nich čin provedl a kdo je za něj zodpovědný; ani jeden nechtěl přiznat svoji vinu.

Co se vymyká v kontextu Zolovy tvorby, jsou noční můry, které mají Laurent s Terezou; zjevuje se jim přízrak utopence Kamila. V Zabijákovi žijí hrdinové pouze přítomností, žádné sny, ať hrůzné či radostné, nemají.

Zabiják

Podtitul zmíněného cyklu Rougon-Macquart – přírodopis a sociální historie rodiny za druhého císařství – již napovídá, jaký byl Zolův záměr. Měl snahu podat

svědectví o sociálních poměrech jeho milované Paříže, v němž se dění otáčí kolem jedné rozvětvené rodiny.

V Zabijákovi už je tento kolos, zvaný Rougon-Macquart, naplno rozběhnut a pro hlavní hrdiny z něho není úniku. Gervaisa si nese dědičné vlastnosti po svých předcích, kteří trpěli hysterickými záchvaty, pomateností, opilectvím. Jakoby ruku v ruce spolu kráčejí tyto nástrahy spolu s prostředím, do kterého se Gervaisa dostává. Zpočátku žena milující svého druha, ač žijící v nuzných podmínkách, stará se o své dvě děti. Zdá se, že má pevnou vůli, ale i tak podléhá démonu alkoholu. Vypravěč–Zola se pochopitelně netají názorem, že za tím vším stojí především slabá vůle, kterou má Gervaisa v genech, zároveň je na vině sociální (bídne, nepodnětné, slabé) prostředí.

Jiným příkladem, kdy se člověk stává determinovaným, je Coupeau a Nana. V případě Coupeaua se lze domnívat, že se jedná o typickou sociální determinaci; do chvíle, než se seznámil s Gervaisou a později s jejím bývalým druhem Lantierem, vedl do jisté míry slušný dělnický život.

Nana byla vržena do světa, v němž převládala hrubost, násilí, křik, a v němž až příliš brzy pochopila, co jsou chlapi, muži a sex. Narodila se do prostředí bez kořenů – ze začátku života se jí v rámci možností věnovali oba rodiče, ale po nějaké době začal Coupeau s alkoholem a Nana ho poté ani jinak neznala a byla raději, když ho vidí opilého a může si dělat, co se jí zachce. Matce Gervaise se vymyká kontrole; je ovlivněna málo podnětným prostředím a posléze se z ní stává lehká děva, stejně jako z její matky.

Následující ukázky jsou z konce knihy; Coupeau dal přednost alkoholu před rodinou a Gervaisa se začala přizpůsobovat jeho stylu života, z čehož rezultovala volnost Nany:

„Když Nana někdy šla kolem Colombovy putyky a viděla uvnitř mámu, jak tam sedí s nosem v chlastu a tupě poslouchá ty hulákající chlapy, popadal ji šílený vztek, protože mladí lidé pokukují po jiných laskominách a pijáckou vášeň nechápou. V takové večery pak mívala doma pěknou podívanou, táta ochlasta a máma ochlasta v té zatracené díře, kde není ani co do huby a kde to smrdí kořalkou na sto honů. Namouduši, v tomhle by ani světice nevydržela.

Jednou v sobotu přišla Nana domů a našla tátu i mámu ve strašlivě zřízeném stavu. Coupeau ležel napříč přes postel a chrápal, Gervaisa seděla zhroucená na židli,

hlava se jí kývala ze strany na stranu, a dívala se do prázdna dokořán otevřenýma očima, z nichž šel strach. Zapomněla dát ohřát večeri, zbytky nějakého guláše. Čadící svíčka, které nepřistříhla knot, svítla na tu ostudnou bídu jejich pelechu.

„To už jdeš, ty fuchtle?“ zablekotala Gervaisa. „No počkej, táta si tě podá.“

V dnešní době by se román dal chápat jako osvětové dílo, které upozorňuje na nástrahy alkoholismu a zároveň apeluje na širokou čtenářskou obec, aby nebyla lhostejná k problémům ostatních.“ (Zola, 1977, s. 369)

5.2 Umělecké směry

U Émila Zoly se výhradně prolínají dvě tendence – realistická a naturalistická ve smyslu zobrazování skutečnosti. Autor si snaží podržet objektivní vidění a podle svého požadavku zobrazovat skutečnost přírodněji, ostřeji a bezpodmínečně tak, jak se skutečně jeví. A to bez ohledu na krásu stylu. Ta pro něj nehraje příliš velkou roli. Spíš se snaží podržet svoji linii příběhu, hlavní myšlenku. Faktem je, že obsah převyšuje styl.

Tereza Raquinová

Již bylo nastíněno, že Tereza Raquinová udává tempo dalším dílům Émila Zoly, nejen však po stránce myšlenkové a obsahové, ale také v otázce slohu. Zolův jazyk je strohý, jednoduchý, bez přílišné metaforičnosti, ať jde o naturalistický popis umírání Gervaisy nebo o realistické zaznamenání bytu Terezy. Jeho zájem se nevztahuje na detailnost. Následující úryvek je příkladem realistického popisu a zároveň ukazuje na Zolovu práci s jazykem. Vypravěč stojí uprostřed místnosti a recipient je pozván do příbytku, který působí chladně:

„Byt v prvním patře měl tři pokoje. Schody ústily do jídelny, kterou používali zároveň jako salón. Vlevo ve výklenku stála kachlová kamna, proti nim se tyčil příborník, u stěn řada židlí a uprostřed místnosti kulatý stůl, vždycky s talíři. Vzadu za skleněnou přepážkou byla temná kuchyně. Po obou stranách jídelny byly ložnice.“ (Zola, 1966, s. 35)

O něco silněji a surověji může vyznít jiná část z díla, kde se vypravěč dostává téměř do podvědomí Terezy a jejími pocity vyjadřuje danou skutečnost. Přesto ukázkou nemusíme hodnotit jako zcela naturalistickou. Slova *hrob, hnus, strach, prázdno, pusto,*

děs mohou ve čtenáři vyvolávat negativní postoj, případně i jistý pocit odporu a hrůzy. Nicméně je nutné dodat, že v základu je popis realistický:

„Když Tereza vkročila do krámků, který měl být od nynějška jejím domovem, zdálo se jí, že klesá do vlhkého hrobu. Jakýsi hnus jí sevřel hrdlo, otřásla se strachy. Prohlížela si špinavý průchod, podívala se na krámků, vyšla do prvního patra, obešla všechny pokoje; prázdné, holé, nezařízené pokoje, pusté a sešlé, ji děsily.“ (Zola, 1966, s. 44)

Co se jeví jako to nejvíce naturalistické v kontextu celé knihy, je popis aktu zavraždění Kamila, které bylo dokonáno zejména kvůli vypočítavosti, zvířecosti a bezcitnosti Terezy a jejího milence Laurenta. Realistické vypodobnění zápasu mezi Laurentem a Kamilem zvolna přechází do naturalismu, ve kterém se vypravěč vyžívá v popisu odporné a bezmocné smrti Kamila, jenž pomalu umírá ve vodě:

„Mladá žena se chytla oběma rukama lavičky v loďce, která praskala a tančila po řece a dívala se. Nedokázala zavřít oči, jako by jí nějaký děs bránil sklopit víčka, strnula a v němém zděšení zírala upřeně na strašný boj.“

„Terezo, Terezo!“ znovu chroptěl nešťastník.

Při posledním výkřiku se Tereza rozplakala. Obávané rozuzlení ji strhlo na dno loďky. Chvěla se. Schoulila se, omdlela jako mrtvá.

Laurent pořád trásl Kamilem, svíraje mu jednou rukou krk. Nakonec se mu podařilo odtrhnout ho od loďky oběma rukama. Statnými rukama ho držel ve vzduchu jako malé dítě. A jak sklonil hlavu, odhalil se mu krk a tu oběť, šílená vztekem, strachem, sebou škubla, vycenila zuby a zahryzla se mu do krku. A když vrah, zadržuje bolestivý výkřik, hodil surově úředníčka do řeky, roztrhly mu Kamilovy zuby kůži.“ (Zola, 1966, s. 93)

Zabiják

Zabiják se v několika aspektech jeví odlišný od Terezy Raquinové; nápadné je množství postav a situací, rovněž přibývá popisů.

Zola navazuje na sloh, který používal v Tereze Raquinové, ale snaží se podat více popisů; takových popisů, jež čtenáře důrazně upozorní na opravdovou bídu hrdinů. Nicméně to jsou většinou popisy realistické. Jedna taková ukázka je důkazem toho, jak důležitá je taková volba slov, aby bylo dosaženo cíle – ve čtenáři vyvolat představu

bídy. Důležitými z hlediska syntaktického jsou přívlastky *nuzný, najatý, usmolený, otlučená, špinavý, starý, zablácené, děravá, poslední, žádný*. Symbolicky celou bídu podtrhuje věta „*byl to nejlepší pokoj z celého hotelu*“:

„A pomalu se uslzenýma očima rozhlížela po nuzném pokoji, který měli najatý i s nábytkem: stál tam ořechový prádelník, kterému chyběla jedna zásuvka, tři židle vypletené slámou, malý usmolený stůl a na něm otlučená konev na vodu. Pro děti sem přistavili železnou postel, která zatarasovala prádelník a zabírala dvě třetiny celé místnosti. V koutě stál Gervaisin a Lantierův velký kufr, dokořán otevřený a zející prázdnotou, jen na dně se mezi špinavými košilemi a ponožkami válel starý pánský klobouk; na věšácích na zdi a na opěradlech židli visely zablácené kalhoty, děravá šála, poslední hadry, které už žádný vetešník nechtěl koupit. Uprostřed na krbové římse mezi dvěma zinkovými svícní, každým jiným, ležel balíček světlerůžových lístků ze zastavárny. Byl to nejlepší pokoj z celého hotelu, v prvním patře a s vyhlídkou na bulvár.“ (Zola, 1977, s. 7)

Hojné množství situací osciluje mezi realismem a naturalismem a přiřazení k jednomu či druhému směru závisí na detailech a také na subjektivním hodnocení čtenáře. Čtenář je tím, kdo vytváří dílo a sám jej definuje, při popisech to platí vícenásobně. Některé části se zdají být naturalistické/realistické svým celkovým vyzněním, jiné četností příznačných výrazů pro jednotlivé směry, ale jaký který výraz patří do realismu nebo naturalismu určuje opět čtenář. Literát čtenáři tyto dvě varianty nabízí:

„Ale dělnice nepřestávala s poznámkami, strkala prsty do každé díry a pronášela nad prádlem dvojsmyslné narážky; mávala každým kusem jako praporem vítězoslavné špíny. Kolem Gervaisy zatím narůstaly hromady. Seděla pořád na stoličce a teď už jim mezi košilemi a spodničkami nebylo ani vidět; před sebou měla prostěradla, kalhoty, ubrusy, celé hory beznadějně špíny; uprostřed té vzrůstající záplavy seděla pořád s holým krkem a nahými pažemi, s vlasy přilepenými drobnými světlými pramínky na spáncích, ještě růžovější a ještě malátnější.“ (Zola, 1977, s. 146)

Není důvod se domnívat, proč by zmíněná ukázka měla patřit právě k naturalismu. Co se může zdát matoucí, je užití slov *hromada* a *špína*, které ve čtenáři mohou vyvolat spojení *hromada špíny* a to vyznívá v kontextu celé knihy jako metafora

na Gervaisin život – to už svým způsobem naturalistické být může. Avšak v základu se jedná o popis realistický.

Za příznačně naturalistickou lze považovat další ukázkou, ve které vypravěč–Zola bez jakýchkoliv příkras popisuje stav obydlí, kde leží alkoholem–zabijákem zničená existence. Gervaisa, která hodnotí předložený obraz, využívá expresivních slov, jež přidávají vyjádření na surovosti a ošklivosti. V tomto smyslu lze hovořit o naturalistickém popisu prostředí¹²:

„Postel byla celá zdělaná, koberec také, a dokonce i na prádelníku byly stříkance. A Coupeau, jak se zřejmě svezl z postele, na kterou ho Poisson hodil, chrápal na zemi uprostřed vlastních výkalů. Válel se v tom jak prase, jednu tvář měl celou zamazanou, vydechoval otevřenými ústy smrdutý dech a prošedivělými vlasy vymetal kaluž, která se mu roztekla pod hlavou.

„To je ale prase! To je prase!“ opakovala rozhořčená a zoufalá Gervaisa. „Všechno tu zřídil...Ne, tohle by ani zvíře neudělalo, ani chciptej pes není tak odpornej jako on.“ (Zola, 1977, s. 270)

Vrcholem naturalistického líčení je smrt Gervaisy. Poslední kapitoly už líčí naprostý rozpad osobnosti a odpad lidské existence, kterému předcházela pomalý pád. Gervaisa i Coupeau umírají pod tíhou dluhů, v bídě a v zapomnění. Spojením expresivních slov se smrtí Zola symbolicky zakončil celé dílo, i proto je možné se domnívat, že kniha má mít ráz naturalistický:

„Teď tedy bydlela v pelechu po starém Bru. Tam, na shnilé slámě, cvakala zuby s prázdným břichem, promrzlá na kost. Na hřbitově ji zřejmě nechtěli. Rozum už měla úplně zatemněný a nepomyslela už ani na to, že by mohla skočit ze šestého patra na dlážděný dvůr a skoncovat všechno najednou. Smrt si ji odnášela pomaloučku, kousek po kousku, a Gervaisa to musela doklepat až do konce v tom bídném životě, který si sama zavinila. Dokonce nikdo potom ani přesně nevěděl, nač vlastně zemřela. Říkalo se, že jí sklátila horečka. Ale popravdě ji sklátila bída, špína a vyčerpanost z toho jejího pokaňkaného života. Zašla na špínu, jak se vyjádřili Lorilleuxovi. Jednou ráno byl

¹² Záměrně se vyhýbám výrazu naturalistické prostředí, protože podle mého názoru neexistuje, snad jen pokud ztotožňujeme naturalismus se vším, co je ošklivé. Je možné uvažovat jen o naturalistickém popisu. V případě realismu lze hovořit o realistickém prostředí, které v sobě skrývá vidění hmatatelné reality a současně její zachycení.

na chodbě nějaký zápach, a tu si sousedé vzpomněli, že už ji dva dny neviděli; našli ji v pelechu už celou zelenou.“ (Zola, 1977, s. 440-441)

6 Komparace Flaubert vs. Zola

Jak bylo nastíněno v teoretické části, je velmi složité posuzovat autory jen na základě několika málo vybraných děl. Nicméně i z tohoto malého výseku tvorby lze vysledovat rozdíl mezi oběma autory. Kontrasty byly rozděleny do tří hlavních kategorií: věrohodnost vyjádření, vypravěč a zobrazování či napodobování skutečnosti z hlediska uměleckých směrů; zde bude zacíleno na popis prostředí.

6.1 Věrohodnost vyjádření

Podkapitola by mohla nést také název umělost proti přirozenosti. Flaubert tvrdí, že Paní Bovaryová je psána s odporem, zejména s odporem k realitě a všednosti. Podle Flauberta právě ona všednost vyjádření a obyčejných situací vylučuje jakoukoli účast jeho jako osobnosti v díle, proto je možné považovat dílo za věrohodné. Hlavním jeho cílem je nepsat sebe, nedat do díla žádný svůj cit. Je na čtenáři, do jaké míry bude Flaubertovi věřit, nicméně se přikláním k variantě, že byl romantického založení (srov. Lagarde, Michard, 2008) a v Emě Bovaryové byl kus jeho srdce. Opačný pól tvořil Homais; ten tvoří kontrast k Emě.

V čem shledávám Flauberta neautentickým a v některých případech až umělým, je používání frází a metafor, které ne vždy působí krásně, jak on zamýšlel. Navíc měl snahu napsat knihu, která bude složená pouze z otřelých klišé. Otázkou zůstává, zda by byla ironická nebo autentická.

Flaubert si umně dokázal svůj názor obhájit; nespokojenost s domnělým pochopením umění dává najevo v dopise z 1. března 1878:

„Můj přítel Zola chce založit školu. Úspěch jej opojil, do té míry je snadnější snést neštěstí nežli štěstí! Sebevědomí Zolovo v oboru kritickém je vysvětlitelné jeho nepochopitelnou nevědomostí. Myslím, že už nikdo nemiluje umění, umění pro sebe. Kde jsou ti, kdož nalézají rozkoš v ochutnávání krásné věty? Tato aristokratická rozkoš patří do archeologie.“ (Flaubert, 1930, s. 329)

Právě otázka *Kde jsou ti, kdož nalézají rozkoš v ochutnávání krásné věty?* úzce souvisí s tím, jak Flaubert chápe profesi spisovatele. Flaubert se snažil mít svá díla po

stránce jazykové naprosto vytříbená, což dílo činí z hlediska věrohodnosti problematickým; za slovy je až příliš vidět umělecký subjekt.

Na opačné straně stojí Zola s vyjádřením přirozeným, bez vyumělkovanosti. K pravdě, která má být až ohyzdná, jde skrze strohé věty, zobrazující jednoduché a obyčejné věci. Fakt, že není Zola–vypravěč tak metaforický ve svém vyjádření, může mít své jednoduché opodstatnění a nemusí to být nutně tím, že by toho nebyl schopný. Lze předpokládat, že domnělá strohost bez zdobných spojení je záměrná. V čtenáři později vzbuzuje dojem chladnosti a dokonalého odosobnění. Zola nepoužívá dlouhých souvětí v popisu jakéhokoliv prostředí, nevěnuje se přílišným detailům, protože tam nemusí být, nejsou pro něj podstatné:

„Byt v prvním patře měl tři pokoje. Schody ústily do jídelny, kterou používali zároveň jako salón. Vlevo ve výklenku stála kachlová kamna, proti nim se tyčil příborník, u stěn řada židlí a uprostřed místnosti kulatý stůl, vždycky s talíři. Vzadu za skleněnou přepážkou byla temná kuchyně. Po obou stranách jídelny byly ložnice.“
(Zola, 1966, s. 35)

To je zcela odlišné v pojetí obou dvou autorů. Každý z nich touží po pravdě, oba po linii tematické, ale jejich vyjádření je soubojem krásna a ohyzdnosti, všednosti a proměnlivosti. Flaubert se pohybuje na hranici vysokého stylu, Zola kolísá mezi nízkým a nejnižším, s čímž pochopitelně souvisí výběr jejich prostředí a selekce postav. Je těžko představitelné, že Zola si vybere za hlavní postavu svého románu Charlese Bovaryho a jeho dům bude zachycen jako příbytek Gervaisy. Stejně nepředstavitelné je to opačně; Flaubert si do role hlavního hrdiny vezme Lantiera a popis jeho příbytku vyjádří zdobně jako pokoj markýze.

A právě tyto rysy mohou přiklánět každého z nich buď k realismu, nebo naturalismu. Návdavkem však vyvstává otázka, jaká je hranice mezi realismem a naturalismem, jaký prvek lze přiřadit do realismu a který ne.

6.2 Vypravěč

Dalším problémem se zdá být narace, resp. pozice vypravěče. Pro autory realistických nebo naturalistických děl je příznačné, že svá díla píší ve vyprávěčské

er–formě. Je to z důvodu odosobnění autorského subjektu. Zároveň má tato forma dodat dílu na uvěřitelnosti a reálnosti, což je spojeno s nezaujatým pohledem.

Zola i Flaubert se zhostili role vypravěče každý jiným způsobem. Záměrně jsem vybral příklady, které stojí přímo proti sobě. Dále zmíněné styly vyprávění využívají oba dva autoři, ale u Flauberta je vyšší podíl situací, ve kterých vystupuje on sám uvnitř hlavních hrdinů jako vypravěč.

První ukázka je z knihy *Paní Bovaryová*, z části, kde je popisován interiér domu¹³:

„Stará služka šla pozdravit, omluvila se, že večere není ještě hotova, a vyzvala milostpaní, aby se zatím podívala po domě.“ (Flaubert, 1969, s. 32)

„Cihlové průčelí bylo v jedné stavební čáře s ulicí, vlastně spíš se silnicí. Za dveřmi visel plášť s malým límečkem na způsob kněžského, uzda, černá kožená čepice a v koutě na zemi ležel pár vysokých kamaší, ještě pokrytých uschlým blátem. Vpravo byl velký pokoj, totiž místnost, kde se jedlo a přebývalo. Kanárkově žluté tapety, vroubené nahoře věncovím bledých květů; v oknech visely po celé délce a křížem přes sebe bílé kalikové záclony, prošíváné červeným prýmkem...“ (tamtéž)

Druhá ukázka je ze *Zabijáka*:

„V den, kdy krám najali a přišli podepsat nájemní smlouvu, cítila Gervaisa ve vysokém průjezdu, jak se jí svírá srdce. Tak tady bude teď bydlet, v tom domě, rozlehlém jako malé město pro sebe, kde se jako nekonečné ulice táhnou a křížují chodby a schodiště. Šedivé fasády s okny plnými hadrů sušících se na slunci, kalně osvětlený dvůr s propadlou dlažbou jako někde na náměstí, pracovní ruch, ozývající se uvnitř za těmi zdmi, to všechno v ní vyvolávalo velké rozčilení...“ (Zola, 1977, s. 130)

Úryvky dobře ilustrují, jak jednotliví autoři pracují s vypravěčem. U Flauberta je vypravěč mnohem komplikovanější. Tvrzení (Šalda, 1973), že Flaubert je nezaujatý a neosobní autor, se z pohledu vyprávění zdá být pravdivé. Čtenář je na konci první ukázky upozorněn, že milostpaní je Ema a že vchází do pokoje. S ní do onoho pokoje přichází i umělecký subjekt (vypravěč–Flaubert), který však nestojí mimo Emu,

¹³ První ukázkou končí čtvrtá kapitola, druhý úryvek je hned v následující páté kapitole a navazuje na předchozí.

ale přímo uvnitř ní.¹⁴ Ema se rozhlíží po pokoji a všímá si věcí, které vidí; ty však popisuje autor zdobnějším, uměleckým jazykem (např. kanárkově žluté tapety, vroubené nahoře věncovím bledých květů). Nelze samozřejmě tvrdit, že by se Ema nedokázala tak metaforicky vyjádřit, ale autor přejal roli jakéhosi korektora jejího vyjádření. Zároveň popis *Kanárkově žluté tapety* opravdu nezní všedně, jak Flaubert zamýšlel.

V případě Zoly je pozice jiná v tom, že vypravěč stojí v prostoru s hlavním hrdinou, resp. hrdinkou, a ne uvnitř. Lze si to představit, jako kdyby stála Gervaisa uprostřed místnosti a vypravěč někde v koutě nebo v povzdálí. Čtenář zcela jistě ví, kdo je v roli vypravěče. V následující ukázce je to druhá osoba pozorující situaci z dálky, ta vidí Gervaisu a dům, který ona popisuje. Atributy, které přisuzuje věcem, jsou prvoplánové a na čtenáře působí záměrně stísněně (např. zčernalé, polámané, truchlivé):

„Gervaisa zvrátila hlavu a prohlížela si průčelí. Do ulice měl dům pět pater a v každém byla řada patnácti oken, jejich zčernalé žaluzie s polámanými lištami dodávaly celému tomu obrovskému průčelí truchlivý ráz zříceniny.“ (Zola, 1977, s. 48)

Z hlediska vypravěčství se zdá důvěryhodnějším Flaubert, protože je zastoupen v samotné osobě hlavního hrdiny a mluví uvnitř jeho těla. Zola jako vypravěč raději zůstává v dáli a sleduje situace, popisuje je, ale nevyjadřuje se k nim. Vyprávění a popis fungují neoddělitelně společně, přesto i z tohoto pohledu lze Flauberta považovat za mistra vypravěče a Zolu za mistra přirozenosti.

6.2.1 Dialog

Zajímavé je povšimnout si, jakým způsobem využívají oba autoři dialogičnosti a jaký pro ně má význam. Dialogy uvnitř díla působí kontrastivně. Autoři vedle sebe záměrně staví protikladné řečové akty, např. obecně řeč ženy a muže u obou autorů, dále Homaise a faráře, Charlese a Emy v *Paní Bovaryové*. V *Zabijákovi* je to ambivalence řeči dětské a dospělé, Gervaisy a Lantiera nebo Coupeau, dělníků a Goujeta nebo kontrast spisovného/nespisovného vyjadřování. K bližšímu srovnání poslouží postava Homaise a několik postav ze *Zabijáka* včetně Gervaisy.

¹⁴ Zjednodušeně by se dalo říci, že Ema fyzicky existuje, ale její ústa ovládá autor.

Flaubert

Ve Flaubertově podání je dialog dobrým prostředkem k dosažení cíle. V jeho případě lze hovořit o dialogu jako o nástroji, za pomoci kterého se lze dobrat pravdy. Flaubert jej však užívá k vysvětlení své pravdy, v případě Homaise k ukázce jeho vlastností. Homais se projevuje skrze vlastní řeč; to působí věrohodnějším dojmem víc, než kdyby Flaubert–vypravěč Homaise komentoval přímo slovy „*Homais je hloupý, závistivý*“.

Z dialogu se čtenář dozvídá o Homaisovi, že je ateista:

„Já náboženství mám, své vlastní, a jsem dokonce nábožnější než všichni takoví černokabátníci s celým tím kejklářstvím a komediemi! Já Boha ctím, abyste věděla! Věřím v Nejvyšší bytost, ve Stvořitele, ať je to kdokoli, který nás poslal na zem, abychom zde plnili své povinnosti občanů a otců rodin...!“ (Flaubert, 2008, s. 78)

Jeho charakter je opět popsán skrze dialog. Flaubert–vypravěč nevystupuje jako hodnotitel; vloží do úst Homaise slova, která sama prozradí jeho vlastnosti:

„Ostatně,“ pokračoval lékárník, „mně do toho nic není. Říkám to jen kvůli tobě, z čisté lidskosti.“ (Flaubert, 2008, s. 166)

Zmíněná věta má svoje opodstatnění – je více než ironická, až přímo sarkastická a má podtrhnout nelidskost Homaise. Podobných vyjádření je v dané knize více. Dalším příkladem může být vyjádření Homaise o penězích, které je možné chápat jako typicky buržoazní:

„Zazobaný?“ odpověděl pan Homais. „Ten a peníze? No možná že na jeho poměry to peníze jsou,“ dodal klidnějším hlasem.“ (Flaubert, 2008, s. 77)

Do postavy Homaise dále transponoval některá vyjádření, která se snažil popsat ve Slovníku přejatých myšlenek, který nebyl dokončen. Jednalo se o frázovitost, klišé, která měla naznačit právě malost a přízemnost člověka. Tupost je podtržena jeho vyjádřením o těžké a náročné práci, kterou jako lékárník vykonává a jež má za následek přetíženost:

„Když takový velkoobchodník s četnými konexemi nebo takový právní poradce, lékař, lékárník – když tito lidé jsou tak pohrouženi do své práce, že se z nich stávají podivíni nebo i mrzouti – to chápu; však se o tom tak často píše! Ale oni aspoň o něčem

přemýšlejí. Kolikrát se mně například stalo, že jsem hledal na psacím stole peto, abych popsal štítek, a nakonec jsem přišel na to, že je mám za uchem!“ (tamtéž)

Zola

Zola používal dialog poměrně odlišně a s jiným záměrem. Je možné zvažovat, zda dialog nevolil jednoduše proto, že v díle má být. Jsem však více nakloněn tomu, že v dialozích mu nešlo o obsah slov, ale o způsob vyjádření – dialog má vysledovat, jak lidé mluví, jaké používají výrazové prostředky, což souvisí s jeho záměrem ukázat úpadek, který se děje následkem biologické determinace. O obsah slov mu prvotně nešlo. Každá osobnost v Zabijákovi má svoji specifickou řeč:

Alkoholik (Lantier, Bijard, dělníci) je hrubý: *„Tumáš, potvoro!... Tumáš!...Tumáš potvoro!...“ nadával přiškrceně a doprovázel tím slovem každou ránu, jako by ho to ještě víc rozdivočovalo; kopal tím silněji, čím víc se zalykal.“ (Zola, 1977, s. 194)*

Goujet je elegantní: *„Paní Gervaiso, dovolila byste, abych vám půjčil peníze?“ (Zola, 1977, s. 128)*

Gervaisina mluva prochází značným vývojem. Zpočátku je to slušná, věrná, ochotná a starostlivá žena:

„I ne“ zašeptala s námahou, „kvůli tomu nepláču. To já vím, kde Lantier je ... Mám jen trochu starosti, to víte, jako každý.“ (Zola, 1977, s. 10)

Později se její slovník značně proměňuje. Gervaisa se nechává strhnout událostmi, začíná požívat ve velkém množství alkohol, začíná svoji řeč přizpůsobovat lidem, se kterými se stýká; to jsou většinou lidé z prostředí hospody.

Její životní hodnoty, které čtenář vnímal na počátku knihy pozitivně, se ztrácejí a nemají žádný význam. Postoj k dětem je nepřátelský, jsou jí přítěží v jejich alkoholových opojeních:

„To už jdeš ty fuchtle?“ zablekotala Gervaisa. „No počkej, táta si tě podá!“ (Zola, 1977, s. 369)

„Tak a teď táhni!“ řekla zas Gervaisa. „Pěkně napřed, a ať tě ani nenapadne chtít utéct, to bych tě hned dala sebrat.“ (Zola, 1977, s. 383)

Ponížení lidské osobnosti nastává ve chvíli, kdy Gervaisa je donucena prosit o každý haléř. Vrcholem je situace, ve které se Gervaisa ocitá na ulici a žebrá od kolemjdoucích:

„*Smilujte se, malou almužničku...*“ (Zola, 1977, s. 417)

Flaubertovi jde v dialozích o obsah a až poté o formu, Zolovi především o formu. Zola jako vypravěč se k postavám vyjádří raději ve třetí osobě, než aby hrál složitou dialogickou hru jako Flaubert. Tento rozdíl je možné zaznamenat, ale není na první pohled tak evidentní jako v případě zobrazování prostředí.

6.3 Realismus a naturalismus – popis prostředí

Představa Flauberta–realisty a Zoly–naturalisty úplně nevystihuje oba autory, ale určitě není mylná. Jen je problematika určení poměrně složitější. Pro vzájemnou komparaci jsou vybrána díla Paní Bovaryová a Zabiják.

V popisu prostředí se zdá být mezi oběma autory ten nejviditelnější rozdíl, zejména z užívání jazykových prostředků. K tomu je potřeba poznamenat, že jejich hlavní postoj – u Flauberta odpor k měšťáctví, u Zoly biologická determinace – se vyskytuje téměř v každém popisu a vždy je nutné k tomuto faktu přihlédnout. Protože právě tyto postoje utváří obsah obou významných děl a z nich poté vychází forma napodobování skutečnosti (z hlediska uměleckého směru), jakou popisují dané prostředí. Realistický či naturalistický tón udávají především situace, jejichž popisů se za pomoci využití jazyka – neutrálního nebo expresivního - ujímá umělecký subjekt.

Flaubert

Důvodů, proč zařadit Gustava Flauberta mezi realistické autory, je několik. Jedním z nich je, že do skupiny realistů je zasazen nedobrovolně literárními historiky. Autor o sobě tvrdí (*srov.* Flaubert, 1971), že nesnáší realismus a Paní Bovaryová byla napsána hlavně z nenávisti k realismu. Proto je důvodné se zamýšlet nad tím, zda Flaubert vůbec chtěl vytvořit realistické dílo. Jeho snaha se ubírala k objektivitě a pravdě; oboje je implikováno v realismu.

Dalším důvodem, proč řadit Flauberta k realistům, je používání jazyka. Slova a jejich spojování do větných struktur pro něj hrají velkou roli. I tu nejvíce ponižující,

nejošklivější věc (smrt Emy) složitěji opíše, raději obejde nepřijatelná vyjádření, než aby zostrá vyslovil tvrdou skutečnost; protože krásná věta je tím největším posláním pro umělce. Opět se tedy dostávám k tomu, že krása je někdy postavena do popředí na úkor pravdy; jelikož je člověk mírou všech věcí, tak jen on určuje, co považuje za pravdivé a co ne. Flaubert se domníval, že pravdivé je ukázat čtenáři špatnost buržoazní třídy, proti němu může vystoupit jiný s názorem, že Ema je lehká děva a ne vášnivá žena.

O tendencích, které se prolínají u Flauberta, bylo napsáno v kapitole 4.2 Umělecké směry. Sumarizací lze dojít k názoru, že hlavními faktory, které konstituují Flaubertův projev v popisu prostředí, jsou detailnost, přesnost (reálnost) a důraz na krásu vět (obrazná pojmenování, zdobné metafory). To jsou tři body, které se prolínají v každém popisu. Pro ilustraci je možné použít jednou již citovanou pasáž:

„Kanárkově žluté tapety, vroubené nahoře věncovím bledých květů; v oknech visely po celé délce a křížem přes sebe bílé kalikové záclony, prošíváné červeným prýmkem...“ (Flaubert, 2008, s. 32)

Zola

Zola je dokonalejší v zachycování lidí v pohybu. (srov. Lagarde a Michard, 2008) Dokáže upozornit na mnoho postav, velké množství detailů, které se týkají ulice nebo budov. V této situaci je Zola více bezprostřední a zároveň tak přesvědčivý, že bývá připodobňován ke svým impresionistickým malířským kolegům. (srov. Kárl in Zola, 1977)

„Opozdilí dělníci, kteří se zdrželi v práci, přecházeli dlouhými kroky přes ulici, s obličejem zamračeným hlady, a vcházeli naproti k pekaři; pak se vynořovali s librou chleba v podpaží a šli o tři domy výš do hospody U dvouhlavého telete sníst oběd za šest pětníků. Byla tam vedle pekaře také zelinářka, která prodávala smažené brambory a šnečí salát v hrníčcích; jiné zas, hezká děvčata, prostovlasá, s křehkými obličejí, si kupovaly svazečky ředkviček. Když se Gervaisa naklonila, viděla ještě na řeznický krám, plný lidí, z něhož vycházely děti a držely v zamaštěném papíru smaženou kotletu, buřta anebo ještě teplé jelito. A mezitím už se do davu, valícího podél jízdní dráhy, i za pěkného počasí ukoptěné černým blátem, pozvolna mísili dělníci vycházející v hloučcích

z hospůdek, najedení a ospalí, a pomalu, rozvázně se loudali mezi strkajícím se davem s rukama svěřenýma podél steh. ¹⁵ (Zola, 1977, s. 40)

V Zabijákovi Zola vytvořil jakési panoptikum. Celé předměstí dokonale ohraničil - děj se odehrává v prostředí jedné ulice a v rámci ní v několika domech. Popisy domů, bytů, interiérů jsou chladné, bez epitet – z toho je možné uvažovat o Zolově subjektivní objektivitě. Panoptikum se vyskytuje ve smyslu různých patologických případů – zkažené děti špatných rodičů, závistiví správci, alkoholici Lantier, Coupeau a lidé z prostředí hospody, dále morálně nízcí lidé či slabá Gervaisa. V této společnosti působí anomálně i galantní Goujet, který tím vybočuje z řady, a to je pro ostatní těžko snesitelné. K naplnění naturalistického záměru dochází Zola skrze řeč (pejorativní, expresivní výrazy) a popisy událostí spojených se smrtí (funerák Bazouge, trýznivá smrt Coupeau, Gervaisy skon v zapomnění).

6.3.1 Shrnutí

V čem jsou si knihy velmi podobné, je jejich recepce společností. Knihy vyvolávají smíšené pocity. Kritika velmi těžce hledá záměr, s jakým byla díla napsána. Zolův záměr je vypovídající z podtitulu knihy, tedy studie jedné rodiny. Flaubert není tak průhledný, ale s přihlédnutím k dobovým událostem je zřejmá kritika buržoazie. Široká veřejnost četla díla horlivě, ačkoliv v obou případech byla šokována. Flaubert i Zola zaskočili čtenářstvo odlišným způsobem. Paní Bovaryová způsobila šok praktikami ve společnosti, které se dějí z příčiny morální prázdnoty. V tomto boji jsou proti sobě postaveni Ema Bovaryová a Homais. Šokující je výraz celé knihy (nevěrná Ema, jejíž osud končí smrtí a pomyslným vítězem celého příběhu se stal Homais). Flaubert se v díle jeví jako neústupný vypravěč, který se snaží postihnout veškerou skutečnost, ale i přesto ji podává umírněně. U Zoly nehraje námět příliš velkou roli; ten byl už předem dán v celém cyklu Rougon-Macquart. Zola šokoval tím, že šel za únosnou hranici v popisu a používání jazyka. Nebyl ostýchavý a otevřel téma prostituce nebo alkoholismu. Daná témata podpořil hrubostí a syrovostí jazyka. Spojení drsného tématu a expresivního jazyka vrcholí ve smrt hlavních hrdinů (Gervaisy a Coupeaua). Smrtí končí obě knihy. Ema spáchá sebevraždu z morálních pohnutek. Gervaisina smrt je něčím, co logicky zakončuje život marnivé existence.

¹⁵ Ukázka může být také nápomocna při sledování městských lidových vrstev (dělnictva); zejména pozorování jejich života, zábavy aj.

Závěr

Bakalářská práce se zabývala realismem, kritickým realismem a naturalismem ve francouzském románu. Práce je rozdělena na dvě části – teoretickou a praktickou (výkladovou) část. Poznatky z teoretické části byly aplikované v části výkladové prostřednictvím děl dvou autorů – Gustava Flauberta a Émila Zoly.

Názory na směry z hlediska datace, zařazení do literatury a pojetí estetiky nejsou jednotné. V práci jsem se neomezoval výhradně na jednu odbornou publikaci. Názory jednotlivých tvůrců literárních historií a slovníků byly srovnány, např. Thibaudet vymezuje literární směry datově jinak než Fischer, Lagarde s Michardem se o kritickém realismu vůbec nezmiňují a Fischer ano. Byly použity i nejnovější monografie, zejména Šrámkovo Panorama francouzské literatury. Rovněž se různí názory na realismus a naturalismus z hlediska požadavků na jednotlivá umění. Realismus je směr vyskytující se od dávných dob a v průběhu staletí se různě modifikoval, v základě však vychází z aristotelské mimese (napodobování). Naturalismus vnímají literární kritici a historici rozporuplně, např. Šalda se proti naturalismu ostře vymezuje. V podkapitole o literárním realismu jsem vymezil kritický realismus, který vnímám jako směr náležející do množiny realismu. V kapitole o naturalismu byli uvedeni filozofové Comte, Taine, Renan a dále Lucas s Bernardem, kteří svými poznatky výrazně ovlivnili formování naturalistického románu. V podkapitole o literárním naturalismu bylo zacíleno zejména na osobnost Émila Zoly, který je hlavním zástupcem daného směru a jenž se nechal inspirovat zmíněnými vědci. V obou kapitolách, o realismu a naturalismu, jsem uvedl několik znaků, které se objevují v realistickém a naturalistickém románu. Uvedené prvky jsou však arbitrární a vždy se jedná o společenskou konvenci a nastavení v dané době.

Pro výkladovou část jsem vybral čtyři díla; od Gustava Flauberta Paní Bovaryovou a Bouvard a Pécuchet, od Émila Zoly Terezu Raquinovou a Zabijáka.

Nejprve byla srovnávána díla jednoho autora. V komparaci jsem se věnoval zejména tématům popisu prostředí, interiéru bytu či okolí domu. Obsah práce jsem rozšířil o kritiku měšťáctví u Flauberta a o ovlivnění fyziologickou determinací u Zoly. Bez zmíněných částí by bylo jen velmi obtížné ukázat rozdíly mezi jednotlivými autory; kritika měšťáctví se implicitně objevuje ve velkém množství popisů, ovlivnění

biologickou determinací je prostoupeno celým dílem Émila Zoly. Zmíněné části tedy vytvořily obraz o pojetí románu u obou autorů.

V podkapitolách o uměleckých směrech jsem prostřednictvím ukázek z děl zkonkrétnil znaky předjímané v teoretické části. U každé knihy byl uveden příklad realismu i naturalismu. Rovněž jsem polemizoval o tom, zda některé ukázky jsou realistické, resp. naturalistické, nebo tak vyznívají za použití jazykových prostředků. Expresivita u Émila Zoly se ukázala jako výrazný prvek naturalismu, naopak uhlazenost a vytříbenost vyjádření byla podstatná pro Gustava Flauberta.

V poslední kapitole byla srovnávána díla *Paní Bovaryová* a *Zabiják*. V této části jsem se zaměřil na věrohodnost vyjádření, pojetí vypravěče a shrnul poznatky z popisů prostředí v předešlých kapitolách. Flaubertovo vyjádření považuji za částečně umělé, některé pasáže působí nepřírozně. U Zoly je vyjádření více přirozené a nestrojené, autorovi šlo především o naplnění jeho plánu o fyziologické determinaci. Pojetí vypravěče bylo u obou autorů odlišné. Flaubert pracoval s vypravěčem v několika rovinách a víc sofistikovane. Zola byl více přímý a danou skutečnost vyjadřoval ostřeji. Zajímavé rozdíly byly rovněž v užívání dialogu. V části shrnující problematiku prostředí u obou autorů předkládám další důvody, proč případně přiřadit autory k jednotlivým směrům.

Hranice mezi realismem a naturalismem je neostrá. Pokud takový předěl existuje, tak je mlhavý a splývavý. Vždy záleží na čtenáři, zda bude vnímat *Paní Bovaryovou* jako typicky realistický román, nebo na něj bude nahlížet jako román s prvky realismu a naturalismu. U *Zabijáka* platí stejné pravidlo, jen s tím rozdílem, že odklon od realismu je výraznější.

Předkládaná bakalářská práce může nalézt své využití u zájemců o francouzskou literaturu se zaměřením na 19. století, nebo pro ty, kteří ještě nemají ujasněný názor na představená díla. Na daných dílech je zřetelně vidět, jak je důležité znát politické a ekonomické události a osobní život autorů (např. prostřednictvím korespondence), příp. jejich další díla. Zajímavá by byla konfrontace s realistickými a naturalistickými autory z jiné země než je Francie, např. komparace díla Charlese Dickense a Gustava Flauberta. Z námětu je zajímavé srovnání pojetí prostituce u Zoly v postavě Gervaisy a u Maupassanta v postavě Kuličky. Témata pro další zkoumání jistě nejsou vyčerpána.

Zdroje

Primární literatura:

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard a Pécuchet*. 2. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1974, 276, [2] s.

FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Vyd. v nakl. Academia 1. Praha: Academia, 2008, 326 s. ISBN 978-80-200-1601-0.

ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. 3. vyd. (v SNKLU 1.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, 236 s.

ZOLA, Émile. *Zabiják*. Vyd. v Odeonu 4. Praha: Odeon, 1977, 445 s., barev. obr. příl.

Sekundární literatura:

BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974, 717 s.

BAZIN, Germain. Volání přírody. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981, s. 215-239.

FISCHER, Jan Otokar. *Kritický realismus: Balzac, Stendhal a základní otázky realismu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1979, 484 s.

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* 1. vyd. Praha: Academia, 1966, 657 s., příl.

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* 1. vyd. Praha: Academia, 1976, 769 s., 20 s. příl.

FLAUBERT, Gustave. *Dopisy*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1971, 369 s.

FLAUBERT, Gustave. *Korespondence*. V Praze: Ot. Štorch-Marien, 1930, 366, [III] s.

KOPAL, Josef. *Dějiny francouzské literatury*. V Praze: Melantrich, 1949, 472, 5 s., 8 obous. il. příl.

KRAUS, Jiří a Věra PETRÁČKOVÁ. *Akademický slovník cizích slov: [A-Ž]*. Praha: Academia, 2001, 834 s. ISBN 80-200-0982-5.

LAGARDE, André a Laurent MICHARD. *Francouzská literatura 19. století*. Vyd. 1. Praha: Garamond, 2008, 579 s., lxii s. obr. příl. ISBN 978-80-7407-026-6.

MILIČKA, Karel. *Od realismu po modernu: Světová literatura. [Sv.] 3, Od realismu po modernu (Variant.)*. Vyd. 1. Praha: Baronet, 2002, 344 s. ISBN 8072145150.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003, 220 s. ISBN 80-85970-47-3.

MRÁZ, Bohumír. *Francouzští impresionisté: kresby*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984, 205 s.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

PAVELKA, Jiří a Ivo POSPÍŠIL. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Georgetown, 1993, 290 s. ISBN 80-901604-0-9.

Slovník světového malířství. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991, 798 s. ISBN 80-207-0023-4.

ŠALDA, F. *Boje o zítřek: Duše a dílo*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1973, 473 s.

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury: od počátku po současnost*. Vyd. 1. Brno: Host, 2012, 715 s. ISBN 9788072945658.

ŠRÁMEK, Jiří. *Přehled dějin francouzské literatury*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1997, 233 s. ISBN 80-210-1584-5.

THIBAUDET, Albert. *Dějiny francouzské literatury od r. 1789 až po naše dny*. Praha: J. Svoboda, 1938, 9, 500 s.

UHLÍŘOVÁ, Eva. Měšťácký konformismus a divadlo. In: FISCHER, Jan Otakar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. 1. vyd. Praha: Academia, 1966, s. 603-615.

ZATLOUKAL, Antonín. Cesta k naturalismu: Goncourtové. In: FISCHER, Jan Otakar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. 1. vyd. Praha: Academia, 1976, s. 53-58.