

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

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ČESKÝ LITERÁRNÍ NATURALISMUS**

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

Autor práce: **Bc. Soňa Ustohalová**

Studijní obor: **Bohemistika**

Ročník: **2.**

**2014**

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

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

České Budějovice, 5. prosince 2014

.....  
Bc. Soňa Ustohalová

Děkuji panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc. za ochotu a odborné vedení mé diplomové práce. Poděkování patří i mé rodině, která mi byla po celou dobu studia velkou oporou.

## **Anotace**

Tato práce sleduje teoretickou a kritickou rozpravu, související s etablováním českého literárního naturalismu. Zdroje představují jak knižně editované prameny (eseje ze svazků *Lehký harcovník*, resp. *O národní literaturu*, zpřístupněné nakladatelstvím Melantrich), tak i produkci časopiseckou. Z osobností se budu zajímat o F. Schulze a V. Mrštíka, případně o další autory podle výsledků prvotní heuristiky. Představu o rámcové extenzi naturalismu mi poskytnou příslušné syntézy či dílčí monografie (ADČL III; Haman: *Trvání v proměně*; Janáčková: *Česká literatura na přelomu století*; *Český román na sklonku 19. století*).

## **Annotation**

I will follow the theoretical and critical discourse, related to establishing of Czech literary naturalism. My sources will be both book editions (essays from the volumes “Lehký harcovník”, or “O národní literaturu”, made available by the Melantrich publishing company) and journalistic production. Among the personalities she will focus on F. Schulz and V. Mrštík, possibly on other authors according to the primary heuristics results. The idea about general extension of naturalism will be provided by relevant syntheses or partial monographs (ADČL III; Haman: Trvání v proměně; Janáčková: Česká literatura na přelomu století; Český román na sklonku 19. století).

## **Obsah**

Úvod.....	7
Naturalismus.....	8
Zolovy studie .....	10
Ferdinand Schulz.....	21
Jaroslav Vrchlický.....	37
Vilém Mrštík .....	70
Závěr .....	85
Seznam literatury.....	88

## Úvod

Hlavním cílem této diplomové práce bude provést přesnou analýzu i popis toho, jak na naturalistické hnutí nahlíželi čeští literární kritici a spisovatelé Ferdinand Schulz, Jaroslav Vrchlický a Vilém Mrštík. Ještě předtím však bude potřeba vymezit samotný pojem *naturalismu*. K tomu nám poslouží Novákovy *Přehledné dějiny literatury české*<sup>1</sup>, *Dějiny české literatury*<sup>2</sup> Akademie věd a *Ottův slovník naučný*. Uvedeme rovněž, jak naturalismus pojímal sám Émile Zola ve své stati *O naturalismu na divadle*. Následovat bude kapitola o Zolových studiích, uveřejněných v českém tisku mezi lety 1880–1896. Literárně-kritická tvorba námi vybraných spisovatelů – Schulze, Vrchlického a Mrštíka – pak bude rovněž pokrývat dobu od počátku 80. let do poloviny let devadesátých. Výjimkou budou pouze tři dodatečné krátké ukázky z deníků francouzských spisovatelů Edmonda a Julesa Goncourtových, které Vrchlický uveřejnil v *Národním obzoru* a ve *Večerních Lidových novinách* v letech 1907 a 1908.

Vytvoření osy Schulz – Mrštík – Vrchlický s sebou zároveň přineslo i ukázkou tří rozličných postojů, jež česká kritika k naturalistickému hnutí zaujímal: jeho odmítnutí, akceptaci s určitými výhradami a jeho přijetí. V závěru práce bude následovat i částečná komparace těchto tří stanovisek. Podotýkám, že ve své studii jsem se zaměřila pouze na takové posudky, jež reflektují zahraniční naturalistickou tvorbu a nikoliv domácí českou produkci. Výzkum se bude opírat o prameny, uvedené v *Lexikonu české literatury*<sup>3</sup> a v elektronických databázích *Retrobi*<sup>4</sup> a *Caslin*.<sup>5</sup> Následující analýza zaměřená na reflexi naturalismu u tří osobností české literární scény – u Schulze, Mrštíka a Vrchlického – pak představuje pouhý výsek z rozsáhlé debaty, které se zúčastnilo více jak sedmdesát českých spisovatelů a kritiků a jež probíhala zhruba v sedmdesáti čtyřech periodikách. Kromě vlastních literárních studií zahrnovala tato diskuze četné překlady, na kterých se kromě Viléma Mrštíka ve velké míře podílel i Arnošt Procházka nebo František Xaver Šalda. Výklad celé práce je postupně doplňován názory dalších osobností z oblasti vědy a literatury – mezi nimi uveďme například T. G. Masaryka či české literární kritiky Jana Liera a Jana Svobodu.

---

<sup>1</sup>A. Novák – J. V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Brno, 1995.

<sup>2</sup>*Dějiny české literatury, III. díl*, Praha 1961, s. 17.

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

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

<sup>4</sup>retrobi.ucl.cas.cz

<sup>5</sup>www.caslin.cz

## Naturalismus

Akademické *Dějiny české literatury* definují naturalismus jako směr, „který ve své teorii aplikoval přírodovědné pojetí člověka.“<sup>6</sup> Dále se zde uvádí, že „Tvořil jakousi protichůdnou paralelu k symbolismu jako jeden z proudů moderního umění (...) Projevoval se hlavně některými příznačnými postupy, detailním popisem prostředí, zdůrazněním ošklivých nebo přímo odpuzujících stránek života, zveličením lidské slabosti a bezmoci, fatálním pojetím lidského osudu.“<sup>7</sup> Také Arne Novák v *Přehledných dějinách literatury české* píše: v naturalismu „vystupuje jednotlivec jako trpný a závislý produkt přírodního, společenského a mravního prostředí, jímž jest určován a omezován; spisovatel se snaží vystihnouti toto prostředí s ověřenou pravdivostí a s důkladností až pedantickou, opíraje své podání o podrobné studium.“<sup>8</sup> Dále zde hovoří o jistém prvku dramatického pohybu, který má představovat jedincovu snahu vyprostit se z drtivého nátlaku okolního prostředí. Můžeme tak pozorovat z jeho strany určité gesto – protest – kterým se snaží vzepřít proti tíživým podmínkám. Novák – stejně jako Zola<sup>9</sup> – uvádí, že autor by měl do svého díla obsadit postavy s výraznými charakteristickými rysy, kteří se tak svojí povahou zcela odlišují od společenského průměru.<sup>10</sup> Pokud postoupíme ještě dál do historie, pak se v *Ottově slovníku naučném*, vydaném na počátku 20. století, se dozvídáme, že „naturalismus znamená v uměleckém tvoření snahu co možná skutečnosti se sblížit, výtvar má býti jejím odleskem.“<sup>11</sup> Jeho přínos spočívá především v tom, že „látkově umožnil uvedení i nekrásného v koncepci umělecké.“<sup>12</sup>

Émile Zola věnoval vyličení pojmu *naturalismus* celou svoji studii *Naturalismus na divadle*, která vyšla v Paříži roku 1881. Českým čtenářům byla tato stať zpřístupněna o tři roky později – zásluhou Josefa Kuffnera, který její překlad uveřejňoval v pátém ročníku *Divadelní revue*. Hned v úvodu Zola dodává, že ve své stati nepřináší zdaleka nic nového. Realismus, popřípadě naturalismus totiž pojímá jako stálou složku umění, jejíž počátky sahají až do antiky. Tato metoda je tedy „tak stará jako sám svět.“<sup>13</sup> Zola podotýká, že již Aristoteles hájil onu zásadu, že umělec se má při svém tvoření přidržet pravdy. K naturalismu ostatně nutí člověka i jakási jeho vlastní přirozenost, neboť lidé

<sup>6</sup> *Dějiny české literatury*, III. díl, Praha 1961, s. 17.

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> A. Novák – J. V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Brno 1995, s. 1003.

<sup>9</sup> Tento Zolův výrok přinesl Vilém Mrštík ve své stati *O naturalismu v literatuře*. Stať vyšla v Hlase národa dne 2. 12. 1888, č. 335, v příloze Nedělní listy na 3. straně.

<sup>10</sup> A. Novák – J. V. Novák: *Přehledné dějiny literatury*, s. 1003.

<sup>11</sup> Heslo Naturalismus, *Ottův slovník naučný*, XVII. díl, Median – Navarrete, Praha 1901.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> E. Zola: *Naturalismus na divadle*, *Divadelní listy* 5, 1884, č. 20, s. 159.



z přírody pocházejí a je tedy naprosto logické, že v ní hledají oporu. Zola také odmítá, že by byl tvůrcem názvů *realismus* či *naturalismus* – neboť tyto pojmy jsou podle jeho názoru známy lidstvu odjakživa.<sup>14</sup>

Pro lepší orientaci v používání těchto pojmů je třeba dodat, že v 19. století byla hranice mezi realismem a naturalismem velice křehká a do jisté míry i nečitelná. Je to pravděpodobně způsobeno tím, že naturalismus byl v této době více pojímán jako jedna z podob realismu. Oba pojmy byly chápány téměř jako synonyma. Podle toho je s nimi v jednotlivých statích také nakládáno – při téže problematice autor jednou volí označení *realismus* a podruhé již hovoří o *naturalismu*. Navíc, za naturalisty byly v tomto období považovány takové osobnosti, které bychom dnes tímto termínem jen stěží označili – mezi nimi například Lev Nikolajevič Tolstoj, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Charles Dickens nebo Henrik Ibsen. Především Flaubertova *Paní Bovaryová* byla v 19. století pokládána za ukázkový příklad naturalistického románu. Dodejme, že u nás byl jako naturalista mnohdy označován i Jan Neruda.<sup>15</sup> Dnes bychom všechny tyto literáty zařadili pod hnutí realismu. I přes časté zaměňování byl však mezi těmito dvěma směry vnímán určitý rozdíl. O co přesně se tedy hnutí naturalismu ve své teorii opíralo, o tom pojednává Émile Zola v následující kapitole.

---

<sup>14</sup> E. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 20, s. 159.

<sup>15</sup> V. Mrštík: *Literatura*, Ruch 10, 1888, č. 32, s. 506.

## Zolovy studie

Překlady teoretických a kritických statí Émila Zoly u nás vycházely časopisecky po téměř celá osmdesátá léta 19. století. Jejich autory byli Josef Kuffner a Vilém Mrštík. Další článek se objevil v polovině devadesátých let – tentokrát zásluhou Viktora Gutha. Žádná ze Zolových studií však nebyla publikována ve svém původním rozsahu. Vždy se jednalo o pouhé ukázky z vydaných celků. Z originálů byly často zpřístupněny právě ty partie, které podávaly jeho názory nejpříměji.<sup>16</sup>

Nejčastěji tlumočeným Zolovým spisem se stal *Naturalismus na divadle*. Jeho části vycházely v první polovině 80. let v *Divadelních listech*. Zprvu šlo o dva kratší výtahy z let 1880 a 1881. O nejrozsáhlejší překlad Zolova textu se postaral Josef Kuffner v roce 1884, který jej postupně uveřejňoval v pátém ročníku této revue. Nejpečlivěji českou veřejnost o Zolových myšlenkách informoval Vilém Mrštík. Úryvky z jednotlivých statí vydával ve třech různých periodikách po dobu dvou let. První jeho dva články *George Sande* a *Peníze v literatuře* byly otištěny v *Rozhledech literárních*. Následovala rozprava *O divadle* v prvním ročníku *České Thalie* a *Zolovy studie o francouzské literatuře* v časopise *Ruch*. Všechny čtyři studie byly publikovány v letech 1886-1888. *Hlas národa* přinesl v roce 1887 další poznámky ze Zolova pera: *O literatuře a tělocviku*, jejichž překladatel je neznámý. Poslední záznam o Zolových soudech zveřejnil v roce 1896 ve stejném tisku Viktor Guth. Týkal se opět divadla a nesl název *O dramatických školách*.

Většinu uvedených článků tvořil pouze Zolův vlastní text. Mrštíkova stať z roku 1888 *Zolovy studie o francouzské literatuře* obsahovala navíc krátké pojednání, které předcházelo celému Zolovu výkladu. Mrštík v něm uvedl všechny své dřívější překlady Zolových prací a stručně zde nastínil svůj pohled na naturalistické hnutí. V případě studií z let 1880 a 1881 se jednalo o dva samostatně komponované texty, které byly prokládány četnými citacemi ze Zolova spisu. Výroky tohoto slavného kritika a literáta přinesl i Mrštíkův článek v časopise *Ruch*, pojednávající *O malířství moderní doby*. Jednalo se pouze o pět krátkých výpovědí, jež Mrštík soustředil na samý závěr své stati. Doslovným opisem Zolových názorů Mrštík doprovodil i svou studii z roku 1888 – *O naturalismu v literatuře* – která se objevila v *Nedělních listech Hlasu národa*.

Ve své stati *Naturalismus na divadle* Zola rozebírá kromě techniky psaní také hraný repertoár, jevištní mluvu, dekorace, mimiku, kostýmy, pohyb na scéně i vyučovací metody na konzervatoři. Nemalý prostor věnuje dějinám dramatu, které jsou

---

<sup>16</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, *Ruch* 10, 1888, č. 36, s. 592.

totožné s vývojem literárním. Podle Zoly „*má totiž divadlo tutéž historii jako román.*“<sup>17</sup> Zajímavý je však způsob, jakým na tuto historii nahlíží. Vnímá ji jako působení dvou velkých epoch – doby klasické a naturalistické, oddělených od sebe krátkým přechodným obdobím. Tímto můstkem se mělo stát hnutí romantismu. Mluví-li Zola o době klasické, má tím na mysli umění 17. a 18. století. Výtvořiny tohoto období označuje jako parafrázi antiky. Úkolem tohoto umění bylo ctít zděděné tradice a zůstat neměnlivým. V dramatu i literatuře existoval poměrně omezený počet témat, která byla zpracovávána. Jeden a tentýž námět bylo možno vidat hned v několika různých variantách. Smyslem celého díla se stala rétorická hra. Běžné byly květnaté věty, na kterých byla vystavěna bezobsažná diskuse. Samomluva či dialog zahrnovaly větší počet ustálených výrazů a frází. K Zolově nelibosti se tak z postavy stával „*stroj, který má někde knoflík; potřebujete-li, stiskněte jen knoflík a definice vyskočí.*“<sup>18</sup> Zola vyčítá tvůrcům nejen nepřirozenost mluveného projevu, ale i jednotlivých pohybů a gest. Shledává šablonovitost v celistvém provedení hraného kusu: „*Vzpomeňme si jen na okamžik přímo směšných nezpůsobů na našem divadle, různých těch hostin, při nichž nikdo nejl, slavnostních výstupů a odchodů, obličejů našich herců, vždy k obecenstvu obrácených, bez rozdílu, kde jejich pobočník se nalézá.*“<sup>19</sup> Klasické drama bezpochyby poskytovalo umělcům málo příležitostí projevit svůj herecký potenciál. Uplatnění zde nenacházela ani v jistých mezích ohraničená improvizace jednotlivých herců, která by světu lépe odkryla jejich skutečné nadání. Jestliže herecký výstup zahrnoval pokaždé předem nacvičené zvuky a mimiky, pak osoba, která je na jevišti uplatňovala v praxi, nemusela jevit nijak zvláštní dramatický talent. Dané scény mohl odehrát i průměrně nadaný člověk. Navíc v důsledku oné cvičenosti, pak „*herc ponenáhu dvou, mezi sebou docela různých tvářností nabývá: tvářností své lidské individuality pro denní život a druhé nepřirozené tvářností pro jeviště.*“<sup>20</sup>

Řekli jsme si, že 17. a 18. století dominoval klasický směr. V 17. století byla jeho pozice na poli umění velice pevná. Postupem času ovšem začíná slábnout. Podle Zoly se tak děje od dob Velké francouzské revoluce. I přesto klasika po celé 18. století v písemnictví i dramatu dominuje. Zlom nastal ve chvíli, kdy bylo vysloveno přání navrátit se znovu k přírodě i pravdě. Ono výsostné postavení poté již náleží romantismu. Jedním z jeho cílů bylo odstranit v té době už dosti nepružnou zásadu tří jednot, která

<sup>17</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 23-24, s. 179.

<sup>18</sup> L. Š.: *Émile Zola. O nynějším dramatickém tvoření*, Divadelní listy 1, 1880, č. 3, s. 37.

<sup>19</sup> É. Zola: *O dramatických školách*, Hlas národa ze dne 5. 1. 1896, č. 5, příloha Nedělní listy, s. 3.

<sup>20</sup> Tamtéž.

opanovala tragédii. I proto Zola soudil, že romantismus představoval neodvratnou revoluci, která osvobodila umění. Tvrdil, že „romantické drama musíme považovati za první krok ku dramatu realistickému.“<sup>21</sup> Když totiž Zola hovořil o vývoji realistické a naturalistické tvorby, započítával do této historie i fázi romantickou. V tomto případě stavěl romantismus po bok naturalismu, protože se stejně jako on ohradil vůči klasickému umění. Podruhé jej zase přiřazuje ke klasice – udává, že oba proudy představují zastaralou metodu, kterou je potřeba vymýtit. Romantismus se naráz stává součástí jak pokrokových technik, tak i těch vyžilých. Zola si jej sice cenil pro jeho novátorské činy na prknech i v literatuře, ale zároveň mu vyčítal opětovnou strojenost a planou rétoriku. O vztahu romantického divadla ke klasice uvádí: „lhalo jako ona, šňořilo děj i osoby a to tak přehnaně, že se tomu dnes usmíváme; mělo svá pravidla, své šablony, své efekty jako ona a to efekty ještě dráždivější, poněvadž falešnější.“<sup>22</sup> V podstatě bylo „o nový způsob mluvení víc.“<sup>23</sup> To, co dramatu podle něj chybí, je větší bezprostřednost a pružnost. Úroveň přednesu i samotného repertoáru klesla na míru prostřednosti.

Důležitým mezníkem v dějinách divadla se stal rok 1830. Právě v té době totiž romantismus definitivně zvítězil nad klasickou tragédií. Avšak o tom, kdy přesně začíná naturalismus pronikat do umění, se české překlady Zolových textů nezmiňují. Do počátku 80. let 19. století – tehdy vyšel ve Francii Zolův spis o divadle souborně – se naturalismus na jevišti pravděpodobně ještě neuplatňoval. V tom se historie divadla a románu lišila. Zola v onom čase považoval postavení naturalismu v literatuře již za ukotvené, zatímco v dramatu stále přežívaly formy klasické a romantické – byť dle jeho mínění nmoderní a starobylé. To, že se realismus na jevišti dosud neprosadil, shledával naprosto přirozeným. Divadlo bylo vždy posledním odvětvím, kde nové tendence zapouštěly kořeny. Doba, kdy naturalismus plně ovládne i herectví, měla teprve přijít. Pomocnou ruku mu v tomhle ohledu nabízela i sama literatura. Jak známo – ona a divadlo na sebe vzájemně působí a ovlivňují se. Čtenář, jenž tíhne k realistickým knihám, začne po určitém čase vyžadovat, aby podobnou látku směl vídat i na pódiu. *Naturalismus na divadle* přináší tezi, že „obecenstvo čtením románů nabude smyslu pro skutečnost.“<sup>24</sup> Konečnému přijetí realistické kresby pak napomůže smířlivost diváků s posunem doby i jejich vlastní přesycenost otřepanými, fantaskními náměty. V tomto

<sup>21</sup> É. Zola: *O divadle*, Česká Thalia 1, 1887, č. 2, s. 28.

<sup>22</sup> Týž: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 23-24, s. 179.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Tamtéž, č. 27-28, s. 207.

směru „v diváctvu vykonává se nyní potají jistá práce.“<sup>25</sup> Zolovo přesvědčení je takové, že jakmile realismus zakotví v divadelním repertoáru, staré kusy přestanou se hrát docela. Další známkou postupného pronikání naturalismu na scénu bylo jisté zlepšení ve vyhotovení dekorací a aranžmá kulis – nyní lépe odpovídaly skutečnosti. Éra realismu a naturalismu je pro Zolu konečným stavem v umění. Můžeme se jen domnívat, zda počítá s dalším vývojem uvnitř jejich struktury. Těžko říct, jestli uvažoval o existenci realismu v dílčích jeho obměnách (tzv. „podproudech“), přičemž by se pisatelé zaměřili pokaždé na jinou část žité skutečnosti. O tom se Zola dále nevyslovuje. Za pozornost ale stojí zmínka, že Zola pod pojem realismus zahrnoval i hnutí impresionismu. Z impresionistických malířů nejvíce obdivoval Édouarda Maneta.

V otázce budoucí podoby divadla Zola rozvíjí svoji koncepci následovně: zdůrazňuje, že jeho teorie je pouze odhadem, kterou cestou se bude drama ubírat: „*Celý můj úkol kritický záleží tedy v tom, že zkoumám, odkud jsme vyšli a kde se nacházíme. Z toho, co bylo a co jest, domnívám se předvídati, co bude. Toť celá moje práce.*“<sup>26</sup> Jeho závěr zřejmě nikoho nepřekvapí: „*Divadlo bude buď naturalistické, anebo nebude vůbec.*“<sup>27</sup> Druhá z možností nazírá průběh událostí následovně: literatura půjde ruku v ruce s pokrokem, zatímco drama se bude stále více zaobírat hrami, jež dbají pouze na efekt. Divadlo bude upadat a postupem času zanikne. Herectví staré školy pomine tak jako tak. Otázkou ovšem zůstává, zda to bude znamenat i konec divadla. Ne – pokud přijme realismus.

Co se týče naturalismu, zde Zola připomíná, že nic nového nezakládá ani s sebou nepřináší. Pouze se dívá kolem sebe a dokumentuje svět takový, jaký je. Totéž tvrdí německý kritik Fritz Bley ve své knize *Moderne Kunst* z roku 1884: „*dnešní naturalistická škola životu sociálnímu, politickému – literárnímu v hlavních rysech plně odpovídá.*“<sup>28</sup> Dodává: „*oblíbiti si školy té každý nemusí; ale posuzovati ji nutno jako důsledek doby.*“<sup>29</sup> Jestliže Zola hovoří o naturalismu, nepředkládá nám své vlastní, filosoficky vyvozené zásady – on pouze konstatuje, co se děje v současném umění. Tam nachází své uplatnění zejména vědecká metoda. Slova jako protokol, pozorování, výzkum, rozbor nebo logika slýcháváme v souvislosti s pojmem umění nejčastěji. Cílem naturalistického díla se tak stává vědomost – určité zjištění, a nikoliv smyšlenka. Při

---

<sup>25</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 29-30, s. 215-216.

<sup>26</sup> Tamtéž, č. 20, s. 159.

<sup>27</sup> Tamtéž, č. 27-28, s. 207.

<sup>28</sup> V. Mrštík: *O malířství moderní doby*, Ruch 9, 1887, č. 33/36, s. 529.

<sup>29</sup> Tamtéž.

tvorbě se umělec spoléhá především na zrak a svoji žitou zkušenost. Kromě toho jsou jeho věrnými pomocníky tužka a zápisník. Veškeré své poznatky je totiž třeba si svědomitě zapsat. Pouze na základě detailních písemných poznámek je možné sestavit kvalitní a věrohodný celek. Je nutno prozkoumat všechny okolnosti, které jsou s pozorovanou událostí spjaty. To znamená dohledat všechny prameny a dokumenty, jež se k místu a lidem vztahují. Je povoleno zpovídat účastněné osoby – strany i protistrany, a pečlivě propátrávat teritorium. Hlavním úkolem spisovatele je stát uprostřed všeho toho dění a být s ním dokonale sžít. Ve svých úvahách o francouzské literatuře Zola popisuje, jak má celý pracovní postup vypadat: „*Někdo z našich naturalistických romancierů chce psát román ze života divadelního. Uchopí se hlavní této myšlenky, aniž má jediného fakta nebo povahy. První jeho starostí bude vybrati ze svých poznámek všechno to, čeho užití může a líčiti chce. Poznal leckterého herce a mnohé scéně byl přítomen. Tu jsou již doklady, a sice ty nejlepší, které v něm již uzrály. Na to dá se na výzvědy, dá se do hovoru s lidmi v životě tom nejjobeznalejšími, sbírá slova, děje, podobizny svých osob. To není vše: začne se probírat doklady písemnými a čísti vše, co by mu mohlo být užitečno. Konečně prohlédne si místo, prožije několik dní v některém divadle, by poznal i nejtajnější skrýše, vetře se některého večera do lože herečky a to činí tak dlouho, až je prosycen pokud možná nejvíce vzduchem jej obklopujícím.*“<sup>30</sup> Tyto zásady se ovšem neměly stát závaznými pouze pro literaturu a divadlo. Týkaly se i malířství. Příkladem mohou být výtvarná díla bratří Goncourtů. Jejich práci na akvarelech doprovázelo listování a probírání se sešitovými zápisky. Později prováděli náčrty rovnou na místě. Pro Zolu bylo zásadní, aby byl člověk při svém úsilí co nejvíce v kontaktu s realitou. Ať už prostřednictvím svého deníku nebo svou vlastní přítomností. Snad také proto našel Zola nemalé zalíbení v impresionismu. Impresionisty označoval Zola jako přívržence malířského naturalismu. Jeho směrnice lze shrnout slovy malíře Ephrassia: „*Obráz nemaluj v ateliéru, ale na místě, odkud předmět své malby jsi vzal, smyj všechny konvence, přírodě se postav tváří v tvář a hled' ji podati v celé i brutální pravdě a nedbej při tom na uznané už názory...*“<sup>31</sup> Tvořit v přírodě „en plein air“ a zaznamenávat právě viděné představovalo pro vznik díla ty nejideálnější podmínky. Impresionisté stejně jako naturalističtí umělci vyšli do terénu – nezachycovali však pravdu prvotně pomocí pera, nýbrž tvořili přímo v místě, které chtěli zobrazit. Jejich práce musela být podložena vědeckými poznatky. Následující

---

<sup>30</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

<sup>31</sup> Týž: *O malířství moderní doby*, Ruch 9, 1887, č. 33/36, s. 530.

poučka blíže objasňuje zákony optiky a tím i výslednou intenzitu nanášených barev: „*Malíř má podati důkladný obraz vnějších předmětů...Obraz záleží na dojmu, jaký na nás příroda učiní, dojem ten záleží na průzračnosti vzduchu, kterým světlo, barva předmětu k oku našemu proniká. Vzduch ten nebývá nikdy úplně čistý. Plave v něm veliké množství malých tělísek, které světlo v nejrozmanitějších formách lámou, odrážejí a na všechny strany rozrážejí. Čím více je takových tělísek, tím více světla se láme, odráží a rozptyluje, tím více světla se ztrácí; předmět není jasně vidět, je zatměn.*“<sup>32</sup> Aby umělec mohl vylíčit vjem přesně podle pravdy, musel k tomu mít jisté předpoklady. Onou dispozicí měl být jeho smysl pro realnost (někdy také překládáno jako smysl pro pravdu). V dobách klasicismu a romantismu zaujímala v dílech dominantní postavení obrazotvornost, tj. nejčistší fantazie. Nyní nebylo v umění místo pro výtvořky fantaskní, ale pouze pro ty pravdivé. Co však bylo myšleno tímto „smyslem pro realnost“? Znamenalo to „*cítiti s přírodou a podati ji tak, jakou jest.*“<sup>33</sup> Tato dovednost byla podle Zolova mínění dosti vzácná. Umět správně vykreslit dění kolem sebe vyžadovalo talent. Na všech umělcích si Zola právě kromě tohoto talentu nejvíce cenil jejich tvůrčí individuality. Říkal: „*malujte pravdivě, budu vám tleskat, malujte samostatně, budu tleskat ještě víc.*“<sup>34</sup>

Vedoucí post na poli umění nezaujímalo v druhé polovině 19. století malířství ani divadlo, ale literatura – přesněji řečeno román. Plynutím času se jeho úloha ve společnosti proměnila. S příchodem naturalismu se podstatně rozšířilo spektrum témat, která zpracovává. Celkově se proměnila jeho náplň, nejsou mu stanovovány žádné hranice. Je tematicky neomezený: „*Dotýká se všech předmětů, píše historii, učí fyziologii a psychologii, vznáší se až do nejvznešenější poezie, skoumá nejruznější otázky, politiku, společenské hospodářství, náboženství, mravy.*“<sup>35</sup> Dříve byl román pojímán spíše jako zdroj zábavy a rozptýlení, nyní je jeho cílem čtenáře poučit. Jedna z pasáží Zolova článku *George Sande* upomíná, že naturalismus učí životu. Mladí lidé si totiž po přečtení mnohých příběhů snáze uvědomí, jak vypadá reálný svět. Stránky romantických knih je naopak přivádějí k prostoduchosti a naivitě. Kvůli touze po dobrodružství se budou snažit zpestřit si svůj život několika neuváženými činy. A to proto, že jejich pobyt ve městě nebo na venkově se jim bude zdát příliš obyčejný. Když ovšem poznají skutečný chod světa, mohou se některých omylů vyvarovat. Román se

<sup>32</sup> V. Mrštík: *O naturalismu v literatuře*, Hlas národa ze dne 16. 12. 1888, příl. Nedělní listy, č. 349, s. 3.

<sup>33</sup> Týž: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 23-24, s. 177.

stal podle Zolových slov pánem světa.<sup>36</sup> Jde o román pozorovatelský a analytický. Oblast jeho zájmu tvoří příroda. Fantasie je zde řízena rozumem. V naturalistickém díle funguje pouze jako spojovací prvek. Jejím úkolem je propojit všechna nastřádaná fakta v jeden celek. Její dominantní pozice v umění byla pro realismus nemyslitelná, neboť práce, která „není dosti pevně založena na pravdě, nemá tudíž žádného práva k životu.“<sup>37</sup> Naturalistický příběh se zabývá banálními věcmi. Jeho líčení je zato reálné a upřímné. Zola jím chce „podati čtenáři kus lidského života“<sup>38</sup> – a doplnit jej lidmi z masa a kostí. Spisovatel musí k těmto postavám a jejich údělům zachovat naprostou lhostejnost a necitelnost. Nesmí vyslovit žádné hodnocení ohledně jejich situace. Pokud by se svého soudu nezdržel, snížil by tak vědeckou hodnotu díla.<sup>39</sup> Ve svém článku o literatuře Zola vytýkal nedostatečnou nezaujatost naturalistovi Alphonsi Daudetovi<sup>40</sup>. Daudet si podle něj nedokáže zachovat odstup od jednajících postav a neustále se do děje vměšuje. „Přestává býti lhostejným: rozplameňuje se, hladí své hrdiny po hlavách, aneb je drásá do krve.“<sup>41</sup> Toto počínání ovšem kazí celkový souzvuk díla. Daudet navíc dodává svému vyprávění „poetickou příkrasu“,<sup>42</sup> aby zmírnil drsnost některých scén. Chladnost a nestoudnost, s jakou autoři popisovali dění v románu, byla nejčastější výtka na adresu naturalismu. Na jeho obranu Zola uváděl, že nezná spisovatele mravné a nemravné, ale pouze ty s talentem, anebo bez talentu.<sup>43</sup> Další věc, kterou tento literát v souvislosti s experimentálním dílem zmiňoval, byl popis. Je jím myšlen „souhrn poznatků s toho stanoviska, s kterého se člověk určitě a zevrubně charakterisovati dá.“<sup>44</sup> Znamená to tedy, že popis v sobě zahrnuje jak syntézu veškerých dat, tak i jejich následnou analýzu. Jestliže chceme získat dokonalý a celistvý obraz člověka, musíme

---

<sup>36</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 23-24, s. 177.

<sup>37</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, s. 590.

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, s. 178

<sup>40</sup> Alphonse Daudet (1840-1897) byl francouzský básník, prozaik a dramatik. Spisovatelské činnosti se začal věnovat až v druhé polovině 50. let. První sbírka jeho básní *Les Amoureuses* vyšla v Paříži v roce 1858. Mezi romány, které čerpají z jeho rodného kraje – z Provence, se řadí *Drobeček* a *Listy z mého mlýna*. Obrovskou popularitu získal Daudet svými humoristicko-satirickými knihami *Podivuhodná dobrodružství Tartarina z Tarasconu*, *Tartarin v Alpách* a *Přístav Tarascon*. Další jeho romány, v nichž se Daudet přiblížil Zolovu naturalismu, jsou zasazeny do pařížského prostředí: *Fromont mladší a Risler starší*, *Numa Roumestan*, *Evangelistka*, *Králové ve vyhnanství*, *Sapho aj.* Počáteční Daudetovy práce se vyznačují poetičností a humorem, v jeho pozdějších dílech ze 70. a 80. let převažuje zejména ironie a satira. Daudet rovněž sepsal své paměti, které dokumentují jeho literární počátky v Paříži. Heslo Daudet Alphonse, *Ottův slovník naučný*, VII. díl, *Dánsko-Dřevec*, Praha 1893, s. 82. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, Brno 2012, s. 346-347.

<sup>41</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, č. 33, s. 538.

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> V. Mrštík: *George Sande*, *Rozhledy literární* 1, 1886-1887, s. 157.

<sup>44</sup> Týž: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, č. 30, s. 489.



brát v úvahu všechny vnější vlivy, které na něj působí. Podle naturalistů je „člověk pouze důsledkem všeho.“<sup>45</sup> Okolí člověka utváří a determinuje: „*Jsmo toho mínění, že člověk nemůže býti oddělen od svého místa, že takřka v jedno srostl se svým oděvem, že je nerozdílnou částí svého domu, města, celého okolí; a pak – my nezaznamenáváme pouze změnu nějakou v jeho mozku nebo srdci, ale pátráme i po příčinách změny té a jaký význam v tom ohledu má místo, kde se co děje.*“<sup>46</sup> V souvislosti s popisem hovoří Zolův list ještě o pravdě vnější a vnitřní. Faktem zůstává, že místo, kde člověk žije, utváří jeho osobnost (pravda vnější modeluje pravdu vnitřní). Jednání člověka je pak produktem této vnitřní pravdy. Celý koloběh probíhá následovně: prostředí udává povahu člověka a ta se pak odráží navenek v jeho chování. Pro umělce je důležité tento průběh vypořádat.

Zola ve své stati *Naturalismus na divadle* píše, že „*na místě divadla výroby budeme mít divadlo pozorování.*“<sup>47</sup> Jeho výrok lze vztáhnout na umění obecně. Dřívější umělci představovali pro Zolu zdatné řemeslníky, přičemž výsledkem jejich práce byl pouhý výrobek. Nyní je nahradila skupina pozorovatelů, kteří předkládají lidem skutečnost. Divadlo se prozatím liší od literatury a malířství tím, že u něj příklon k realismu nenastal. Drama totiž na rozdíl od románu nedostalo velkého umělce – génia, který by naturalismus na prknech prosadil. Současnou dobu proto Zola pojímal jako obrovskou dílnu, kde se každý svými silami přičiňuje o to, aby naturalistické hry získaly na jevišti vedoucí postavení. Mezi nejzručnější pracovníky zařazoval Émila Augiera<sup>48</sup>, Victoriena Sardoua<sup>49</sup> a Alexandra Dumase. Nejvytrvalejším v tomhle ohledu byl Augier. I přes mírné nakročení směrem k realismu se mu nakonec nepodařilo vyhotovit kus, jenž by byl založen na čistém pozorování. Jeho nedostatky spočívaly v přílišném

---

<sup>45</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 30, s. 489.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 29-30, s. 216.

<sup>48</sup> Émile Augier (1820–1889) byl francouzský dramatik. Vystudoval práva na pařížské univerzitě a nějaký čas působil jako notář. Augier je autorem mnoha mravoličných komedií. Mezi jeho nejzdařilejší díla patří *Číš bohlavu*, *Tchán a zeť*, *Pelikán*, *Paní Caverletová*, *Otec a syn* aj. Augier ve svých hrách vykresluje život lidí z vyšší společnosti a soustředí se především na problémy rodinného života. Od roku 1859 působil jako člen francouzské akademie. Heslo Augier Émile, *Ottův slovník naučný*, II. díl, *Alqueire-Ažušak*, Praha 1889, s. 1027. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, I. díl, Brno 2012, s. 352.

<sup>49</sup> Victorien Sardou (1831–1908) byl francouzský dramatik. Po studiu medicíny působil jako soukromý učitel. Svě žáky vzdělával v oboru historie, filosofie a matematiky. V roce 1854 uvedl v pařížském divadle Odeon svoji nepříliš úspěšnou hru *Studentská hospoda*. Jeho další pokusy však byly zdařilejší. Vznikla tak dramata *Mnoho přátel naše škoda*, *Paní Sans-Gêne*, *Vlast* a *La Tosca*. Sardouovým hrám však chybí větší psychologická a poetická propracovanost; jeho díla jsou založena především na efektech. Roku 1877 se Sardou stal členem francouzské akademie. Heslo Sardou Victorien, *Ottův slovník naučný*, XXII. díl, *Rozkošný-Schloppe*, Praha 1904, s. 640. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, I. díl, Brno 2012, s. 351-352.

důrazu na efekt. Augier se podle Zolových slov nedokázal plně odpoutat od šablon, jeho postavy jsou spíše umělé, než živé. V případě dalšího ze zmiňovaných, Victoriena Sardoua, se jednalo o slabého autora. Zola ho zde uvádí hlavně proto, že v některých jeho byt' ne příliš vydařených hrách lze spatřit opravdový život. Diváci v nich mohou najít spoustu ryze odpozorovaných scén. Avšak jedním z „*nejmohutnějších dělníků naturalismu*“<sup>50</sup> byl Alexander Dumas. Právě „*jemu jsme povděčni za studie fyziologické na jevišti; on jediný odvážil se ukázati na dívce pohlaví a na muži smyslnost.*“<sup>51</sup> Svou smělost prokázal ve hře *La visite de nocés* a v některých výstupech z *Demi monde* a *Le fils naturel*. Jeho syn, Alexander Dumas ml., se naturalismu pouze dotknul. V dramatu užívá ve stejné míře pravdy a falše. Zola označil jeho tvorbu za „*nejmrzutější směs odkoukané skutečnosti a barokních výmyslů.*“<sup>52</sup> Přimíchávání klamu do jinak čistě realistické látky kazí Dumasova jednotlivá díla. Kdyby tak autor nečinil, měli bychom kusy veskrze moderní. O Dumasově tvůrčí intenci hovoří Zola následovně: „*Filosof zabil pozorovatele... a z filosofa stal se divadelník.*“<sup>53</sup>

Zolova pozornost ovšem nesměřovala pouze k jeho současníkům, dokázal ocenit i umělce z dob předchozích. Velmi si vážil Williama Shakespeara. Zřejmě proto, že Shakespearova dramata zobrazovala dobré i špatné stránky člověka. Líčil v nich lidskou zhýralost, aniž by ji idealizoval. Jako důkaz Zola udává tuto trojici jeho her: *Hamleta*, *Othella* a *Romea a Julii*. Konstatuje: „*Jsou-li tam poctivci, tož jen potud, pokud je jich třeba k ději, nikdy však nestrkají člověku svoji poctivost pod nos.*“<sup>54</sup> Kromě Shakespeara se Zolově obdivu těšil Pierre Corneille spolu s Moliérem. Díla obou dramatiků jsou vystavěna na pečlivé analýze. Řeší se v nich „*dvojaký vliv osob na události a události na osoby.*“<sup>55</sup>

Za průkopníka naturalismu v literatuře považoval Zola Gustava Flauberta. „*On první vytvořil onen div: že dovedl psáti živě a nelhal při tom.*“<sup>56</sup> Ovšem prvním, kdo se začal vymaňovat z osidel romantismu, byl Stendhal. Podle Zolových závěrů byl tento spisovatel logikem. Nechával své postavy přemýšlet. Ve svém příběhu se soustředil především na duševní pochody jedince a tok jeho myšlenek. Může se zdát, že Stendhalovy postavy ztratily své tělo a disponují pouze mozkiem. V něm se rodí

---

<sup>50</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 25-26, s. 191.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Tamtéž, č. 27-28, s. 203.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> L. Š.: *Emil Zola o nynějším dramatickém tvoření*, Divadelní listy 1, 1880, č. 3, s. 38.

<sup>55</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, č. 27-28, s. 208.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 505.

všechny vášně a jsou zde ukryty všechny povahové rysy osobnosti. Co ale Stendhalovy knihy postrádají, je logické vyústění některých scén. Jednání leckterých fikčních postav je v takové chvíli nepřirozené a křečovité a situace se neodehrává tak, jak by tomu bylo ve skutečnosti. Mrštíkova studie *O naturalismu v literatuře* (1888) přinesla i Zolovo srovnání Stendhala s Balzacem. Právě v posledně zmiňované věci se od sebe tito dva autoři liší. Na rozdíl od Stendhala bral Balzac v potaz vliv okolí, ve kterém se celá scéna odehrávala, a podle toho učinil patřičný závěr. Naprosto stejným způsobem postupoval i Ivan Sergejevič Turgeněv při kompozici svého románu *Otcové a děti*. Balzac stojí podle Zolových slov v čele románu 19. století. Svým rozsáhlým dílem naznačil cestu, kterou by se měla literatura v budoucnu ubírat. „*Co sám nedovršil, na to poukázal,*“<sup>57</sup> praví Zola. Ve svých knihách Balzac projevil vynikající pozorovací talent. Ten však částečně přišel vniveč, poněvadž Balzacovou neřestí byla neustálá potřeba vstupovat do děje. Zola mu jeho neschopnost zůstat nestranným zazlíval – stejně tak jako Daudetovi. Kritizoval heroičnost jeho postav, „*keré Balzacovi nikdy nebyly dosti velkými, které chtěl vždy míti kolosální.*“<sup>58</sup> Přesto význam Balzacovy osobnosti tkví v tom, že jako jeden z prvních nechal ve svých dílech promlouvat smysl pro pravdu. Jak již bylo naznačeno výše, realistických scén se v jeho knihách nenacházelo mnoho. Vše lze shrnout Zolovým citátem o Stendhalovi: „*Dnes je skutečně velkým romancerem, ale jen proto, že se odvážil v rámeč sedmi neb osmi výjevů vyložiti reálný obraz takového života, jakým skutečně jest. Totéž platí o Balzacovi.*“<sup>59</sup>

Na konec nám zbývá zmínit se o George Sandové, které Zola věnoval celou studii. Stejně jako Stendhal zůstal rozkročen mezi romantismem a realismem – přičemž v jeho spisech můžeme sledovat provázanost prvků obou epoch – tak i tvorba Sandové nebyla jednotná. Děnila se na dvě období. Nejprve sepisovala idealistické romány, ve stáří pak více inklinovala k naturalismu a realismu. Rovněž v této době „*zůstává sice romantickou idealistkou jako dříve, ale neužívá již laciných efektů jako: polorozbořených věží, podzemních chodeb, lesů osídlených duchy a čarodějnicemi. Dbala již více pravděpodobnosti a života.*“<sup>60</sup> Její umělecký přerod se měl udát následovně: spisovatelka se při četbě naturalistických knih nechala strhnout touto konvencí a ta pak prosákla i do jejích příběhů. To všechno mělo proběhnout naprosto nenásilně. Na závěr už jen malá připomínka: přestože George Sandová nebyla po

---

<sup>57</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 32, s. 521.

<sup>58</sup> Tamtéž, č. 31, s. 504.

<sup>59</sup> Tamtéž, č. 36, s. 592.

<sup>60</sup> É. Zola: *George Sande*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 6, s. 157.

většinu svého života naturalistkou, považoval ji Zola za jednu z nejlivnějších osobností 19. století. Sandová spolu s Balzacem pro něj představovali „*dva různé od sebe typy, z kterých původ svůj vzali všichni současní romanciéři*“<sup>61</sup> – romantičtí i ti naturalističtí.

---

<sup>61</sup> É. Zola: *George Sande*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 6, s. 108.

## Ferdinand Schulz

Schulzova stať *Zolovy senační romány* vyšla v desátém ročníku *Osvěty* roku 1880. Kromě svého názoru v ní Schulz uveřejnil kritická hodnocení Zolovy dosavadní tvorby ze strany dvou významných spisovatelů 19. století: Victora Huga a Michaela Georga Conrada<sup>62</sup>. Uvedl zde rovněž i vyjádření prestižních časopisů *Berliner Tagblatt* a *Petrohradských vědomostí*. Schulzova studie také přinesla podrobné obsahy *Zabijáka*, *Nany* a *Terezy Raquinové*. Navíc byly v jeho článku otištěny předmluvy ke dvěma Zolovým knihám: k prvnímu vydání *Zabijáka* v Paříži roku 1877 a k románu *Tereza Raquinová*, ve kterých autor obhájí svoji naturalistickou metodu i vědecký přístup k literatuře. Jak sám podotkl na adresu druhé ze jmenovaných knih, „každá kapitola jest studie zajímavého psychologického příběhu.“<sup>63</sup> Celý Schulzův text je prokládán citacemi ze Zolova teoretického spisu *Peníze v literatuře*, jenž byl publikován ve vídeňském listu *Neue Freie Presse*. Schulz svým článkem reagoval zejména na dva úryvky, uveřejněné v daném periodiku 4. a 8. května roku 1880.

Jedna ze zásadních věcí, která Ferdinandu Schulzovi na Zolově literární tvorbě vadila, byl fakt, že tento autor sestavuje svoje romány pouze za účelem zisku. Hned v úvodu svého článku Schulz o Zolově poměru k umění prohlásil: „*Peníze, peníze, a sice velmi veliké peníze, toť nejvlastnější stanovisko, s něhož můžeme pohlížeti na veškeru jeho posavadní činnost literární.*“<sup>64</sup> Finanční obnos byl podle Schulzova názoru u Zoly na prvním místě, kdežto umělecký účinek sepsaného díla byl záležitostí druhořadou. Schulz považoval Zolův odklon od krásy za nepřijatelný. Dodává, že v případě tohoto francouzského literáta „*ideál krásy prchl před nenasytnou dychtivostí peněz. Tato pak, opanovavši péro Zolovo úplně, už jím řadí, až i spisovatele sama pojímá závrať.*“<sup>65</sup> Zola se však ve své stati snažil pouze upozornit na skutečnost, že se za posledních devadesát let výrazně změnila podmínka, ve kterých literatura vzniká. Spolu s dalšími spisovateli byl nucen čelit stále sílícímu tlaku ze strany oficiální kritiky a veřejnosti, jež soudila, že se v současné době vytrácí pravý smysl písemnictví, neboť peníze, které jsou literátům za odvedenou práci vypláceny, „*zabíjejí ducha*“ – a spolu s ním i umění.<sup>66</sup> Taková

---

<sup>62</sup> Michael Georg Conrad (1846-1927) byl německý spisovatel a představitel naturalismu. Vzdělání získal na univerzitách v Paříži, Ženevě a v Neapoli. Do Paříže se Conrad přestěhoval v roce 1878. Od roku 1883 natrvalo pobýval v Mnichově. Zde Conrad založil svůj naturalistický časopis *Die Gesellschaft*, v jehož čele setrval celých osm let. Heslo C. M. Georg, *Ottův slovník naučný V. díl, C - Čechůvky*, Praha 1892, s. 585.

<sup>63</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 498.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 492.

<sup>65</sup> Tamtéž, č. 7, s. 579.

<sup>66</sup> Tamtéž, č. 6, s. 492.

slova Zola odmítal. V úvodu své studie si tento autor poznamenal: „*Jsem zuřiv na tyto žaloby a obviňování; dávno už pomýšlím, abych je vyvrátil.*“<sup>67</sup> Zola se proto ve své stati *Peníze v literatuře* snaží objasnit, „*jakou úlohu peníze v naší novověké literatuře hrály.*“<sup>68</sup> Dále pak vysvětluje, co všechno vedlo k oné proměně, jež v literatuře nastala – i to, „*jak tato proměna vypadá.*“<sup>69</sup>

V první řadě se změnilo postavení spisovatelů ve společnosti. V 17. a 18. století trvale platilo, že „*spisovatel je přepychem, jehož si dovolí pán.*“<sup>70</sup> Samotné literátství nemohlo totiž pokrýt autorovy životní náklady. Zisk koneckonců ani nebyl cílem spisovatelových snah. Zola ve svém plátku prohlásil, že literát, jehož živobytí závisí na štědrosti velmožů, „*je postavením svým podoben rostlině příživné.*“<sup>71</sup> Pokud se ovšem umělcův patron dostal do finančně tíživé situace, přešla jeho vyživovací povinnost – „*s prosbou*“ – na jiného šlechtice. Byl-li spisovatel svěřencem samotného panovníka, pak v případě jeho úmrtí spravovala umělcovy důchody mecenášova choť. Zola reagoval na zmíněný koloběh slovy, že „*spisovatelé stávají se tak vzácnými, vysoce ceněnými ptáky, které si páni občas půjčují, darují, posílají od jednoho ku druhému, aby tak důkaz podali v rozkoši, v jaké život jejich plyne a na odiv vystavili svůj blahobyť.*“<sup>72</sup> V první části své obsáhlé studie uvádí Zola výrok svého současníka Charlese Sainte-Beuvea<sup>73</sup>, jenž stručně charakterizoval život literátů v minulých dobách: „*Spisovatel je učencem a literárně vzdělaným člověkem, který především potřebuje volného času. Žije v hloubi své bibliotéky, daleko od hluku pouličního, oddává se sladkému susedství Mus. Život jeho unášen je proudem nepřetržité vášně, duch je neustále polehtáván, mysl se baví a*

---

<sup>67</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 492.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 492-493.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 493.

<sup>70</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 8, s. 222.

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) byl francouzský básník, prozaik a literární kritik. Sainte-Beuve byl stoupencem romantismu. Jeho první a nejznámější poetická sbírka – *Život, básně a myšlenky Josefa Delorma* – vyšla v Paříži v roce 1829. O pět let později publikoval svůj psychologický román s názvem *Rozkoš*. Sainte-Beuve byl rovněž autorem několika historických knih. Problematice jansenismu například zasvětil své pětisvazkové dílo *Dějiny Port Royal*. Sainte-Beuvovy kritiky, uveřejňované zprvu v časopisech, se dočkaly rovněž svého knižního vydání: *Literární kritiky a portréty*, *Literární portréty*, *Pondělní besedy* a *Nové pondělky*. V Paříži vycházely jednotlivé svazky od 30. do počátku 70. let 19. století. Podle Sainte-Beuva se klíčem k pochopení celé autorovy tvorby stává jeho první mistrovské dílo. Toto dílo je výsledkem literátovy povahy a prostředí, ve kterém se nachází. Sainte-Beuve dělil ono okolí na blízké, které tvoří stejně nadaní jedinci, a široké, jemuž odpovídala celková atmosféra doby i soudobá společnost. V roce 1844 se Sainte-Beuve stal členem Francouzské akademie a později dokonce senátorem a profesorem na Collège de France. Posmrtně pak vyšly *Sainte-Beuvovy zápisky* a části jeho deníku *Mé jedy*. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, Brno 2012, s. 321-322.

*celá jeho bytost jako v kolébce si hoví.*<sup>74</sup> Připustíme-li, že by Sante-Beauveova slova odpovídala skutečnosti, pak by se literatuře mohli věnovat pouze lidé finančně zajištěni, jež navíc disponují volným časem. Ne vždy však pocházeli tito umělci z vyšších kruhů. Pokud tedy hovoříme o pozici nemajetných spisovatelů v předchozích dvou staletích, platí podle Zoly jeden fakt – že „*fantasii jejich mohou sobě zaplatiti pouze velmožové, jako si platí svoje šašky a šprýmaře.*“<sup>75</sup> Jako doklad vyplácené renty slouží Zolovi část Voltaireovy knihy s názvem *Věk Ludvíka XIV.*, která obsahuje podrobný výpis z penzijní listiny. V ní jsou zaznamenány výše příjmů, které byly pravidelně vypláceny básníkům či dramatikům. Voltaire podotýká, že tyto penze byly udělovány francouzským králem. Můžeme se zde například dočíst, že částka, kterou Pierre Corneille pravidelně pobíral z královské pokladny, činila 2000 „louisů“ – neboli franků. Příjem dalšího slavného dramatika, Moliéra, oproti tomu představoval sumu dvakrát tak nižší.<sup>76</sup>

V 19. století se však situace změnila. Jistý mezník v tomto ohledu představovala revoluce roku 1789, jež „*smetla všechna privilegia.*“<sup>77</sup> Od té doby se spisovatelé stávali řemeslníky, kteří za svou práci pobírali mzdu – tak jako všichni ostatní. Umělci tedy již nebyli závislí na podpoře majetných aristokratů. Zola pro upřesnění dodává, že v mnoha případech „*(...) pense spisovateli přiřčená nebyla pouze podporou, která mu pojišťovala volný čas k psaní krásných děl, byla mu i poctou.*“<sup>78</sup> Nicméně od poloviny 19. století se kniha stala „*všeobecnou potřebou*“ – neboť spolu se zvyšující se gramotností „*tisícero čtenářů se rodilo.*“<sup>79</sup> V době od 40. a 50. let tak ve společnosti vznikl doslova hlad po literatuře – respektive „*hlad na nové čtení*“, jak tuto situaci nazval Zola ve své stati.<sup>80</sup> Co se týče finanční stránky literatury, zde Zola uvádí, že vystupování proti penězům, jež autor obdržel z prodeje svých knih, je známkou zpátečnictví. Právě peníze jsou pro spisovatele zárukou svobody projevu. Díky nim se moderní autor může „*(...) dotknouti všeho, krále i boha, svou pátravou a zkoumavou myslí, aniž by musil strachovati se, že přijde z chleba.*“<sup>81</sup> A to dopomáhá současnému umělci k důstojnosti a úctě. Dříve totiž požívání určitých výhod ze strany mecenáše vyžadovalo od autora jistou protislužbu. Jeho úkolem bylo zachovat šlechticův věhlas dalším pokolením. Jak píše Zola: „*jakoby byl kontrakt uzavřen mezi protektorem a podporovaným; protektor dá mu byt, výživu a*

<sup>74</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 8, s. 219-220.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 222.

<sup>77</sup> Tamtéž, č. 9, s. 259.

<sup>78</sup> Tamtéž, č. 8, s. 223.

<sup>79</sup> Tamtéž, č. 9, s. 259.

<sup>80</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 496.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 493.

oděv (...) a spisovatel navzájem zase oslavovati bude jeho chválu (...).<sup>82</sup> Jestliže tedy shrneme přínos celého 19. století v oblasti financí a písemnictví, pak můžeme prohlásit, že „peníze emancipovaly spisovatele, peníze stvořily moderní písemnictví.“<sup>83</sup> V první řadě to byl výdělek, který vymanil umělce z područí pánů, „který z někdejšího dvorního kejklíře a předpokojního šaška učinil občana svobodného.“<sup>84</sup>

Ferdinand Schulz ovšem zaujímal k celé situaci poněkud jiné stanovisko. Podle jeho názoru si Zola schválně volí odvážné náměty, které nabourávají společenská tabu a které zároveň literaturu degradují. Tyto „sensační romány“ mu totiž ve výsledku přináší několikanásobně vyšší zisk, než běžně zpracovávané látky. Schulz odmítá Zolův výrok, že dnešní spisovatel musí disponovat penězi, aby mohl říci všechno. Píše, že „v pravdě vypadá věc přímo opačně. On říká všechno, aby měl peníze!“<sup>85</sup> Émile Zola oproti tomu poukazuje na fakt, že kromě postavení spisovatele a knihy, která se v průběhu 19. století stala masově rozšířeným zbožím, se proměnil také literární vkus. Podle něj jsou již pryč ty doby, v nichž platilo, že „spisovatel nemá nic společného s učencem, jenž pro pravdu horuje a radost pociťuje ze svých vynálezů.“<sup>86</sup> Nyní má literatura na zřeteli závažnější úkoly: pečlivou dokumentaci a analýzu. Schulz si ve své polemice o tom, zda Zola svojí činností nesleduje výhradně své finanční zájmy, bere na pomoc slova německého kritika Michaela Conrada, jenž proslul především jako „výmluvný a velice horlivý velebitel spisovatelského talentu a směru Zolova.“<sup>87</sup> Conrad sám si totiž pokládá otázku, zdali to bylo skutečně umění, co tanulo Zolovi na mysli při kompozici jeho románů, anebo zda se pro autora jevila jako rozhodující ekonomická stránka věci. Zjišťuje tedy, „bylali to výhradně umělecká myšlenka, která Zolu nutkala, aby přiložil ruku k rodinným dějinám Rougon-Macquartův, vypočítaným na dvacet svazkův (...)?“<sup>88</sup> Conrad nakonec dochází k závěru, že „vedle myšlenkových pružin také rozhodně hospodářské úvahy působily při rozvrhu tohoto díla. Zola chtěl vyhověti netoliko svému duchovnímu (!) puzení, nýbrž také zajistiti sobě pravidelnou práci a stále plynoucí pramen důchodův.“<sup>89</sup> Schulz byl rovněž přesvědčen o tom, že Zola využívá nevzdělanosti svých čtenářů v oblasti umění. Podle jeho názoru představují takoví lidé cílovou skupinu, na kterou je Zolova literární produkce zaměřena. K počínání tohoto francouzského literáta i k otázce podpory, kterou

---

<sup>82</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 8, s. 223.

<sup>83</sup> Tamtéž, č. 9, s. 262.

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> F. Schulz: *Zolovy sensační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 581.

<sup>86</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, č. 8, s. 220.

<sup>87</sup> F. Schulz: *Zolovy sensační romány*, č. 7, s. 581.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.



Zola ve své studii označil za „ponižující“,<sup>90</sup> se Schulz vyjádřil následovně: „*Emil Zola jest příliš hrd, aby také se nechal krmiti od králův, vévod a markýzův; ale sám napořád vydíratí peníze z kapes nevzdělané, všeho literárního srozumění úplně prosté čtenářské luzy...k tomu má dosti – odvahy a – – svědomí!*“<sup>91</sup>

Émile Zola prohlašoval, že každý literát i přispěvatel do denního tisku má právo na finanční odměnu – a to i přesto, že jeho *feuilletony* (čímž jsou zde míněny romány na pokračování) nedosahují umělecké úrovně. Z jakého důvodu? „*Vždyť pracují.*“<sup>92</sup> Zola dále podotýká, že tito autoři si svoji mzdu zaslouhují už jen proto, že to jsou do jisté míry také oni, kdo dopomáhá novinám a časopisům k velkým ziskům. Pokud se někdo snaží tvrdit pravý opak, pak „*to jest planý a škodlivý žvast.*“<sup>93</sup> Zola se pokusil přesvědčit mladé spisovatele, že nemá smysl bojovat proti těmto románovým fejetonistům – ti totiž nestojí pravému umělci v cestě. Mají své vlastní čtenáře, kteří nedokáží ocenit krásnou literaturu, a proto nacházejí zalíbení v těchto „*tuctových románech.*“<sup>94</sup> Podle Zoly tedy „*zasluhují spíše díky, že z úhoru dělají ornici.*“<sup>95</sup> Ferdinand Schulz reaguje na Zolova slova tím, že obrací všechna jeho tvrzení proti němu samému. Upozorňuje na fakt, že předtím, než byly Zolovy romány publikovány knižně, vyšla řada z nich časopisecky – právě v těchto krátkých fejetonech. Schulz pokládá Zolu zrovna za onoho autora, „*který sobě sám vypsál své zvláštní obecenstvo.*“<sup>96</sup> Když se Zola ve své stati zmiňuje o těchto fejetonistech, poznamenává, že „*(...) jejich péro pracuje toliko pro nevzdělanou, všeho literárního srozumění prostou čtenářskou luzu.*“<sup>97</sup> Schulz vztahuje jeho výrok na celou Zolovu literární činnost. Dodává, že i jeho čtenáři představují masu bez dobrého vkusu a navíc – že to byl právě on, kdo na tom nese podíl viny. Vzkazuje mu, „*ať spokojí se s dobrým výdělkem, jež mu ta ubohá čtenářská luza poskytuje; však ať si pamatuje, že luza čtenářská vůbec nebyla by ani možna bez luzy spisovatelské!*“<sup>98</sup>

Kromě Francie publikoval Zola svá díla také v zahraničí. Schulz jeho intervenci do rakouského a německého tisku komentoval slovy, že Zola tuto zmíněnou luzu „*také mimo Francii pilně hledá.*“<sup>99</sup> Nicméně právě díky Schulzovi se dnes můžeme dozvědět,

---

<sup>90</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 8 s. 262.

<sup>91</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 581.

<sup>92</sup> Tamtéž, č. 6, s. 496.

<sup>93</sup> Tamtéž.

<sup>94</sup> Tamtéž.

<sup>95</sup> Tamtéž.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 497.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 496.

<sup>98</sup> Tamtéž, č. 7, s. 582.

<sup>99</sup> Tamtéž, č. 6, s. 497.

jaké reakce vyvolal tento francouzský prozaik počátkem 80. let v zahraničí. Zatímco list *Neue Freie Presse* a vratislavský *Nord und Süd* přijali Zolovy články, ostatní německá periodika jeho knihy odsoudila. *Berliner Tagblatt* dokonce o jeho posledním díle – tj. o *Naně* – hovořil jako o „*čuňáckém románu*.“<sup>100</sup> Mimo časopisecká vydání usiloval Zola a jeho stoupenci rovněž o překlad celých románových děl. Schulz uvádí, že zatímco se za hranicemi o tomto počínu vedly rozsáhlé polemiky, ve Francii se Zolův *Zabiják* dočkal již jedenaosmdesátého – a *Nana* jedenasedmdesátého vydání.<sup>101</sup> Za zmínku stojí fakt, že *Nana* byla vydána teprve rok před uveřejněním Schulzovy studie. Za zlomový pak tento český kritik označil rok 1876, kdy *Zabiják* začal vycházet časopisecky. Schulz ve svém článku postupně vyjmenovává všechny předchozí romány z cyklu Rougon-Macquartů s uvedením přesného počtu jejich vydání. Díky tomu se dozvídáme, že i u těch nejméně úspěšných knih z této řady byl dotisk zahájen celkem třináctkrát. Pro srovnání Schulz zmiňuje Zolovy *Pohádky Ninoně*, jež prozatím vyšly jen ve dvou nákladech.

Schulz také uvádí, že narozdíl od Francie nemá žádná evropská země k dispozici celý Zolův text. Říká: „*přese všechnu rozhlášenost ano rozkřičenost těchto jeho spisův, nemají úplné jich překlady posud ani takové literatury evropské, kteréž přece na každou zejména beletristickou novinku francouzskou lačně číhají*.“<sup>102</sup> Schulz má tímto na mysli zejména literaturu německou, ruskou a anglickou. Ani jedna z nich se prozatím nemůže honosit překladem jediného Zolova díla. O to odváznější se mu zdá tvrzení, že by snad česká literatura měla podniknout tento vstřícný krok – „*za takových poměrův musí pak býti s podivením tím větším, že se žádá na naší malé literatuře české, nejen aby učinila, čeho tři největší literatury evropské se vzpírají, ale aby to učinila první*.“<sup>103</sup> Proč se však všechna evropská písemnictví zdráhají vydat Zolův román v mateřském jazyce? Na tuto otázku podává Schulzova studie jednoznačnou odpověď – poněvadž „*každý jiný jazyk, jenž by se ho dotknul, zlehčil, znectil, poskvrnil, pokálel by se*.“<sup>104</sup> Proto se Zolovi čtenáři musí spokojit alespoň s drobnými ukázkami z jeho knih. Co však Schulze zaráží, je fakt, že ani v jedné z evropských zemí se Zolovi příznivci doposud nezasloužili o publikaci některého z jeho děl. „*Že se ozvali mezi námi hlasové*,” kteří protestují proti překladům naturalistických románů do rodného jazyka, jelikož to považují za

---

<sup>100</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 497.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 494.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 495.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 500.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 495.

„hanbu a škodu,“ je známo všem a lze se o tom dočíst hned v několika domácích či zahraničních časopisech. „Ale zajímavé jest,“ píše Schulz, „že ani chvalořečníci, obdivovatelé a obhájci Zolovi v Němcích a na Rusi posud neodvážili se vydati oba nejvyhlášenější jeho romány svým mateřským jazykem v celém znění. Jakési mrazení zajisté pojímá i je, když se dívají, jak některá místa originálu vypadají, jakmile se přenesou do jazyka žijícího jim samým v krvi. Pokud to čtou po francouzsku, zdá se jim to třeba i ještě více než pikantní, snad až i příliš odvážné; ale chtějíce to vyjádřit bez zeslabení smyslu a úmyslu jazykem svým mateřským, teprve vidí, co to jest, tu teprve vynikne pravá povaha každé myšlenky a každého slova.“<sup>105</sup>

Jak podotknul Schulz v závěru první části své stati – ohrazení se vůči překladům Zolových románů do češtiny, považoval za svoji vlasteneckou povinnost. Zvláště proto, že tvorbu tohoto francouzského naturalisty znal z vlastní zkušenosti. Jediná věc, která Schulzovi bránila v odložení *Zabijáka* či *Nany*, byla myšlenka na vykonání jisté služby pro národní písemnictví. Především „vědomí, že jest nevyhnutelně potřebí probroditi se těmi dvěma objemnými svazky kvůli literatuře české, bylo mi podnětem, abych vytrval při čtení, nad něž neznám odpornějšího.“<sup>106</sup> Ostatním literaturám radí, aby si při styku se Zolovými kusy počínali obezřetně a nanejvýš opatrně – „at' sobě Francouzové dělají ve své literatuře, co chtějí, ale každá jiná literatura měž se před tím na pozoru jako před morem a neotvírej tomu brány své svatyně!“<sup>107</sup> Pokud se Francouzi rozhodnou mladému obecenstvu předložit Zolova díla – zejména pak jeho dva nejslavnější spisy – stihne je podle Schulze jistá „odveta“.<sup>108</sup> Pravdou totiž je, že „z takových čtenářův zůstane jim jich zajisté velmi málo, kteří by v dvacátém roce svém nebyli už hotoví blbci a mohli ještě pevně postaviti se na nohy.“<sup>109</sup> Tím více Schulze děsí zpráva, že česká literatura již započala s překladem *Zabijáka*. Je přesvědčen, že pokud toto dílo vyjde v češtině, bude ihned po něm následovat také *Nana*. Tyto dva romány jsou totiž z celého cyklu k sobě spjaty nejúžeji.

Co se týče českého obecenstva, to podle Schulze zákonitě směřuje k idealismu. Táhne k němu „vlastním puzením a zcela přirozeným během.“<sup>110</sup> Schulz poznamenává, že „toho by byla pro senační romány Zolovy věčná, nenahraditelná škoda!“<sup>111</sup>

---

<sup>105</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 495.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 500.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 495.

<sup>108</sup> Tamtéž, č. 7, s. 583.

<sup>109</sup> Tamtéž.

<sup>110</sup> Tamtéž.

<sup>111</sup> Tamtéž.

Zejména pak mládeže. Je téměř jisté, že mladá generace bude i nadále kráčet cestou idealistické tendence, jestliže ji ovšem nezkazí právě takové knihy jako *Zabiják* nebo *Nana*. Řečeno Schulzovými slovy: „*pokud zločinně neseře se pel z křišťálové myslí její.*“<sup>112</sup> Proto je třeba ji před těmito neblahými vlivy chránit. A z toho důvodu „*(...) musíme ohraditi se co nejdůrazněji proti všelikému pokusu, aby mateřský náš jazyk těmi romány se pokálel a mládež naše takovým čtením aby strhala svůj květ.*“<sup>113</sup> Schulz si plně uvědomoval, že „*tělesná a mravní zachovalost naší mládeže jest nejmocnější, jediná záruka národní budoucnosti naší.*“<sup>114</sup> Umění má tedy za úkol její směřování k romantičnu a fantastičnu – tento její „*ideální vzlet*“ – ještě více podpořit. Pozitivní zprávou prozatím zůstává, že jak čeští umělci, tak i obecnostvo nachází zálibu převážně v látkách klasických. Neboť „*máme toho duchovního vzletu a čistoty srdce všichni stále více potřebí, než kterýkoli jiný národ.*“<sup>115</sup>

V návaznosti na Zolovu debatu o finančním hledisku literatury Schulz prohlásil, že přínosem pro každého umělce nejsou peníze, které za vykonanou práci obdrží, nýbrž ona možnost působit ve službách svého národa. Oproti českému spisovateli „*Emil Zola nemá ani nejmenšího tušení, že i nad slávu i nad peníze jest ještě něco vyššího, po čem spisovatel může nésti se s veškerou horoucností své duše a co mu dává vrchovatou náhradu za veškerou jeho práci.*“<sup>116</sup> Co se týče peněz, pak „*(...) tato otázka nemá se skutečnými účely literatury nic společného.*“<sup>117</sup> Pokud bychom připustili Zolovo tvrzení, že pouze následné finanční zisky mají zásluhu na vzniku význačných děl, pro českou literaturu by to znamenalo, že by musela veškeru svoji literární činnost ihned pozastavit. V českém písemnictví se totiž doposud jako pohánějící faktor neuplatnil zisk, jak uvádí Zola. Spisovatelské povolání v sobě vždy kromě prestiže zahrnovalo také jistý „*rozkvět národní bytosti.*“<sup>118</sup> Schulz dodává, že zejména v případě malých států jsou Zolova slova neplatná a naprosto nepraktická, neboť zisky, kterých umělec v této zemi dosáhne, jsou výrazně nižší, než například obnosy spisovatelů ruských či francouzských. Už jen tahle skutečnost by musela všechny malé státy od písemnictví odradit. „*Co tedy u nás*

---

<sup>112</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 583.

<sup>113</sup> Tamtéž.

<sup>114</sup> Tamtéž.

<sup>115</sup> Tamtéž.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 582-583.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 582.

<sup>118</sup> Tamtéž.

dělati? Nic jiného, než co se dělalo posud.“<sup>119</sup> Psát „pro zušlechtění a osvícení národního ducha českého, pro ukojení vlastního, vniterního vznětu.“<sup>120</sup>

Na finanční záležitosti spojené s literaturou, pohlíželi Ferdinand Schulz a Émile Zola každý z jiného úhlu. Pro Schulze představovala literatura záležitost určité prestiže, kdežto Zola ji pojímal již jako jednu z profesí. Schulz pro svůj nesouhlas nazval Zolu několikrát „pouhým vyrabitelem peněz pomocí svého péra.“<sup>121</sup> I přesto se jejich pohledy na umění v jistých věcech shodovaly. Schulz, stejně jako Zola, koncipoval romantický i naturalistický směr v umění jako určitou vzpouru proti zakotveným tradicím. Na rozdíl od tohoto zahraničního autora v tom však nespátkoval pozitivum. Schulz byl zastáncem klasiky – úspěch romantismu i naturalismu v literatuře považoval za dočasný.<sup>122</sup> Tvrdil, že „věčnou krásu a sílu umění literárního, plynoucí z nejhlubších kořenů humanity, nedovedly zatemnit a zlehčiti prázdne přišernosti romantismu a spiritismu; od ní odrazí se i hrubá střelba brutálního lžinaturalismu.“<sup>123</sup> Oba zmiňované proudy označoval jako „výstřednosti“ dané doby.<sup>124</sup> Pro přesnost uveďme, že Schulz romantismus v literatuře uznával. Co ovšem odmítl akceptovat, byly látky, které se svou fantaskností naprosto vymykaly skutečnosti. Stejně tak odmítal realismus dotažený do krajnosti. Posun umění směrem k naturalismu nepovažoval za pokrok. Proto Schulz Zolu a jeho tvůrčí metodu neuznával. Konstatoval, že pokud by mělo být Émilu Zolovi přiznáno místo v literatuře, znamenalo by to, že písemnictví by se muselo ubírat zcela jinou cestou než divadlo a malířství.<sup>125</sup> Zásady naturalismu – jak ostatně podotkl Zola ve svém spisu *Naturalismus na divadle* – totiž nacházely své uplatnění především v romanopisectví. Do ostatních uměleckých oborů zatím nepronikly. Směr, kterým by se literatura dále vyvíjela, by tak v sobě zahrnoval zpřetrhání veškerých jejích vazeb s ideálem a krásou – obě kategorie by byly nahrazeny zobrazováním životní nízkosti a hanebnosti.<sup>126</sup>

Co se týče Zolových knih, věnoval Schulz nejvíce pozornosti *Zabijákovi* a *Naně*. Oběma románům vyčítal jednostrannost jejich zaměření – na věci nemravné a ošklivé. Uváděl, že v nich vystupuje příroda „zbavena všeho dobra a vší krásy.“<sup>127</sup> Důraz měl

---

<sup>119</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 582.

<sup>120</sup> Tamtéž.

<sup>121</sup> Tamtéž, č. 6, s. 495.

<sup>122</sup> Tamtéž, č. 7, s. 579.

<sup>123</sup> Tamtéž.

<sup>124</sup> Tamtéž.

<sup>125</sup> Tamtéž, č. 6, s. 495.

<sup>126</sup> Tamtéž.

<sup>127</sup> Tamtéž, č. 7, s. 579.

být přitom kladen především na vábné stránky skutečnosti. Vždyť i příroda, podle jeho slov, „*celkem jest něco velice čistotného, nikde nestaví – hnůj na odív, nýbrž zakrývá jej svěží zelení lesův.*“<sup>128</sup> Totéž se týkalo i postav. Schulzovi vadila zejména skutečnost, že Zola při popisu svých hrdinů nenechal vyniknout také jejich kladné stránky – jeho postavy jsou vesměs záporné. Tento fakt lze u Zoly shledat i přesto, že sám v jedné ze svých teoretických prací uvádí, že „*nepopírá osoby poctivé*“<sup>129</sup>. Píše: „*To ale žádám na nich, aby byly lidskými, aby v sobě měly onu smíšeninu dobrého a zlého, která jest v každém tvorů lidském.*“<sup>130</sup> Onu lidskost ale Schulz u Zolových postav postrádal. Podle jeho názoru jim chyběl především cit. Prohlašuje, že „*něco tak naskrze bezcitného, jako veškerá společnost, kterou E. Zola i v Zabijáku i v Naně vypisuje – a jest tu nejméně půl sta osob – nesnadno nalézti v některém jiném spise kterékoliv literatury na světě.*“<sup>131</sup> Vylíčení Zolových charakterů se proto nezakládá na pravdě. Uvedené postavy nejednají na základě opravdových vnitřních pohnutek – stávají se oběťmi Zolovy manipulace.<sup>132</sup> Právě tím, že svým protagonistům nezůstavil ani špetku lidskosti a že se zaměřil zvláště na ohyzdné stránky života, se Zola odchýlil od přírody. Aby mohl Zola pro své romány takové charaktery vůbec vytvořit, musel nejprve jednotlivé postavy nenávratně odpoutat od přírody. S takto izolovanými lidmi pak mohl nakládat podle své libosti. Výsledkem nemůže být dozajista nic jiného než naprostá citová lhostejnost, s jakou se jeho postavy prezentují. Schulz k tomu dodává: „*Mušští a ženské, bohatí a chudí, od kmeta a stařeny všelikými stupni věku středního až po mládež ještě ani neodrostlou dětským střevíčkům: nikdo z nich nemá ani kouska srdce, a což ještě smutnějšího, nikdy ho ani neměl!*“<sup>133</sup> Zola navíc sklízel kritiku pro nedostatek poezie a idyličnosti již v době, kdy jeho nejslavnější román – *Zabiják* – vycházel časopisecky. Jeho první knižní publikaci v roce 1877 proto opatřil předmluvou, ve které hájí svůj pracovní postup i svůj postoj vůči postavám: „*jest to dílo pravdy, první román o lidu, jenž nelže a který voní tím lidem.. Mé jednající osoby nejsou špatny, nýbrž toliko nevědomy a zkaženy ovzduším hrubé práce a bídy, ve kterém žijí.*“<sup>134</sup>

Obě knihy – *Zabijáka* a *Nanu* – Schulz ve svém spise několikrát komparoval. Je zastáncem toho názoru, že *Zabiják* je v předkládání lidské zhýralosti poněkud šetrnější,

<sup>128</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 578.

<sup>129</sup> L. Š.: *Émile Zola. O nynějším dramatickém tvoření*, Divadelní listy 1, 1880, č. 3, s. 37-38.

<sup>130</sup> Tamtéž.

<sup>131</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, s. 576.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 578.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 576.

<sup>134</sup> Tamtéž.

než *Nana*. Jak pronesl sám Schulz: „*L'Assomoir v poměru k Naně jest pravé neviňátko, beránek, čistě napadlý sníh, hotový anděl.*“<sup>135</sup> Lze na něm pozorovat, že Émile Zola zde „*ještě aspoň místy pracoval se závojem, třeba velice prohledným.*“<sup>136</sup> Jeho pokračování, *Naně*, Schulz vytýkal především tematickou monotónnost. Zatímco v *Zabijákovi* svádí lidé boj hned se třemi neřestmi – se zahálkou, alkoholismem a tělesnou vilností, v *Naně* se setkáváme pouze s jednou z nich – se smyslností. Jak píše tento český kritik, veškerá pozornost je zde koncentrována pouze na „*kultus kusu ženského masa.*“<sup>137</sup> Schulz se ve svém článku přiznává, že, jestliže se octl na rozpacích už při výkladu *Zabijáka*, neví, jak si poradí tentokrát – v případě *Nany*. O této knize totiž platí, že „*tu končí nejen slušná, ale vůbec každá lidská řeč a začínají pouhé posuňky, kterými člověk nucen jest vyjádřiti svou bezednou ošklivost.*“<sup>138</sup> Konec konců – v obou Zolových románech nelze najít nic z epické poezie. Schulz se ptá, čím se vlastně Émile Zola snažil nahradit kategorií krásy, kterou ve svých dílech tak zásadně porušil. Pokud jeho příběhy postrádají onu poezii, pak ve prospěch čeho? Závažné myšlenky? Má zde rozum zastoupit cit? Pakliže ovšem přihlédneme k výsledku, seznáme, že „*i v tomto ohledu jsme velice sklamáni.*“<sup>139</sup> Zolova *Zabijáka* Schulz charakterizoval následovně: „*čtení jeho nezbuzuje jiného dojmu, leda že člověk se otřese, jsa nevýslovně stýrán tím neustálým smýkáním se místnostmi, oku a čichu rovněž nesnesitelnými (...) tím dlouhým patřením do kaleidoskopu hnusných osob, scén a dějův, hrnoucích se proudem ze všech koutův a nahromaděných místy tak hustě a vysoko, že až zácpa v knize se dělá.*“<sup>140</sup> Ferdinand Schulz podává čtenářům pouze obsahy obou děl – první část jeho studie je věnována *Zabijákovi*, druhá *Naně*. Ani z jedné knihy nelze podle jeho mínění doložit krátkou ukázkou – pro jejich sensaci a skandálnost.<sup>141</sup>

Podle Schulze se Zolova literární činnost vyvíjela následovně: autor se postupem času uchyloval stále více ke své fantazii než k pravdě nebo k přírodě.<sup>142</sup> Výsledkem jeho spisovatelských snah byl fakt, že naturalistické romány s přírodou nesouzněly – naopak, stavěly se jí na odpor.<sup>143</sup> To samé platí i v případě onoho vystupňovaného romantismu, o kterém byla řeč již výše. Schulz ohledně obou proudů dokládá, že

---

<sup>135</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 500.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 501.

<sup>137</sup> Tamtéž, č. 7, s. 571.

<sup>138</sup> Tamtéž, č. 6, s. 501.

<sup>139</sup> Tamtéž, č. 7, s. 576.

<sup>140</sup> Tamtéž, č. 6, s. 500.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 501.

<sup>142</sup> Tamtéž.

<sup>143</sup> Tamtéž.

„protipřirozenost“ (tj. naturalismus) i „nepřirozenost“ (tj. romantismus) nemají s pravou přírodou zhora nic společného. Prohlašuje, že „jsou od přírody stejně daleko vzdáleny, však místní neb chvilkový jejich úspěch nehne odvěkou pevností její, byť by se opíraly o mašinerii sebe chytřeji sestavenou.“<sup>144</sup> V souvislosti s těmito výstředními tendenčními rovinami Schulz ve své studii uvádí: „Na jednom kraji nalézáme plané horování v beztvarych mlžinách citův, naprosté pohrdání vši skutečností (...) na druhém kraji stojí nyní Zola se svými hrdinami (...)“<sup>145</sup> Stejně jako výstředním romantikům, tak ani Zolovi nesloužila příroda jako předloha. Zejména pak v *Zabijákovi* a *Naně*. U těchto knih shledáváme následující věc: „Nikde na jedenácti stech stran ani nejmenší obrázek přírody, nikde ani nejslabší dotknutí se přírodní skutečnosti, nikde ani jediné vypsání krajiny!“<sup>146</sup> Ačkoliv Zola svůj literární postup označoval za vědeckou metodu a realismus – či naturalismus, jeho slova s výsledkem nekorespondovala. Zolovi stoupenci mají patrně pochopení pro takovéto zobrazování světa, „však pro bůh, jak by vypadala reálnost, jaká by byla příroda, kdy by pravdivým obrazem jejím byly *Assomoir* a *Nana*?!“<sup>147</sup>

Není pochyb, že Zola hledal v přírodě inspiraci – avšak nikoli v ní jakožto celku. Vybíral si z ní jednotlivé obrazy a ty nadále upravoval. Jeho díla proto představovala pečlivou montáž.<sup>148</sup> Zola ve svých knihách hromadil pouze takové záběry, které měly na čtenáře výrazně zapůsobit – oslnit ho. Schulz ve svém článku poznamenal, že „Zola jest znamenitý fotograf toho, co si sám před svůj aparát upravil a postavil.“<sup>149</sup> Zvláště díky uplatňování tohoto tvůrčího postupu upouští od své vědecké metody. Na zřeteli již nemá výzkum ani vědeckou analýzu, nýbrž pouze efektivnost a okázalost jednotlivých scén. Jejich hromadění má pak za následek nepravděpodobnost a mnohdy také nelogičnost zobrazovaného děje. Jako příklad slouží Schulzovi vybrané pasáže ze *Zabijáka* a *Nany*: „Jest to methoda vědecká, když Nana u přítomnosti hraběte Muffata ve svém budoiru tak jak ji pánbůh stvořil, stojí, klečí, sedí, leží při ohni krbovém a ze všech stran se nahřívá, při čemž hrabě jí vypravuje o svatební noci své s hraběnkou Sabinou? (...) Či to snad vdechuje dílům uměleckým co možná nejpravdivější pravdu, když se vypisuje, jak vypadá postel a celé její okolí, když na ní leží spící opilec se

---

<sup>144</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 579.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 578.

<sup>147</sup> Tamtéž.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 579.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 578.



zkaženým žaludkem?“<sup>150</sup> Důvody, proč Zola řadil ve svých knihách jednu pompézní scénu za druhou, byly dle Schulzova názoru dva. Knižnímu vydání *Zabijáka i Nany* předcházela jejich publikace v literárních časopisech. V každém krátkém výtahu se tedy muselo odehrát něco, co by zaujalo čtenářovu pozornost. Důležitou roli zde hrálo i finanční hledisko. Pokud by totiž literát svým příběhem odběratele neoslovil, vedlo by to k celkovému snížení nákladu. Z toho důvodu byl Zola nucen své texty „*čím dál tím více soliti a kořeniti, aby chut' čtenářova neochabovala a finanční podnik až do konce svou přitažlivost zachoval.*“<sup>151</sup>

Ostatně kromě Ferdinanda Schulze to byl také Tomáš Garrigue Masaryk, kdo ve své studii, věnované Zolovu poslednímu románu z řady Rougon-Macquartů – *Doktoru Pascalovi*, upozornil na fakt, že Zola dbá zejména na ostentativnost svých děl. Masaryk byl toho názoru, že „*mezi Zolou a staršími a starými romantiky druhého a třetího řádu skutečně velikého rozdílu není (...) Zola jako tito romantičtí předchůdcové přede vším působí na fantasmii a vlastně fantastickost. Řekl bych, že hledá efekty (...)*“<sup>152</sup> Na výroky ohledně Zolovy náklonnosti k romantismu, jež se v českém a německém tisku objevily v první polovině 90. let, jsme upozornili již v předcházející kapitole. Dodejme k tomu, že v roce 1888 uveřejnil Vilém Mrštík v časopise *Ruch* část překladu Zolova životopisu, jehož autorem byl francouzský spisovatel Guy de Maupassant. Sám Maupassant ve své knize doznává, že Zola byl svojí povahou spíše romantik než realista či naturalista. Píše: „*Jelikož Zola je dítětem romantismu, zůstává romantikem i v celém svém chování, stále jen táhne ku básnickému umění, všechno by rád zvětšil, zveličil, ze všech lidí a věcí by rád vytvořil symboly.*“<sup>153</sup> Podle Maupassanta si je Zola svého chování naprosto vědom: „*Zola sám ostatně cítí v sobě tuto náklonnost'; zápasí s ní neustále, aby konečně přece jí podlehl.*“<sup>154</sup> Napětí mezi jeho vnitřním postojem a programem, který v literatuře zastává, má za následek tu skutečnost, že „*jeho theorie a jeho díla jsou u věčné disharmonii.*“<sup>155</sup> Zolova inklinace k romantismu nebyla čitelná pouze z jeho knih, nýbrž také z prostředí, které tohoto francouzského prozaika obklopovalo. Guy de Maupassant přináší ve svém spise popis Zolova pařížského bytu, jenž svým vzhledem a svojí atmosférou připomíná spíše katedrálu: „*V Paříži světnice jeho ověšena je starými čalouny, lože z dob Henria II. posunuto je doprostřed prázdného pokoje, osvětleného*

---

<sup>150</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 580.

<sup>151</sup> Tamtéž.

<sup>152</sup> T. G. Masaryk: *Zolův naturalism*, Naše doba 3, 1896, č. 1, s. 4.

<sup>153</sup> V. Mrštík: *Emile Zola*, Ruch 10, 1888, č. 17, s. 270

<sup>154</sup> Tamtéž.

<sup>155</sup> Tamtéž.

starobylými, kostelními okny, která své pestrobarevné světlo vrhají na tisíce bibeloty fantastického tvaru, kterých by nikdo neočekával v nepřístupné jeskyni tohoto literáta. Všechno je potaženo antickými látkami, olemováno a vyšíváno starým hedvábím a ozdobeno stoletými okrasami chrámů.“<sup>156</sup> Stejným způsobem má Zola zařízen svůj dům v Médane. Maupassant uvádí, že spisovatel zde žije v malém stavení, které náleží k mohutné čtverhranné věži. Občas Zola pobýval také na svém venkovském statku Croiset. Nedaleko od něj si pak zakoupil část velkého ostrova, na kterém si vystavěl honosné letní sídlo a na který se přepravoval pomocí svého drobného člunu s názvem „Nana“.

Poněkud zarážející je ovšem způsob, kterým Émile Zola shromažďoval potřebný materiál pro svá díla. Z Maupassantovy výpovědi je patrné, že Zolův tvůrčí postup se ve skutečnosti rozcházel s jeho teoretickými zásadami. Tento spisovatel, který nabádal své současníky, aby před započítím každého románu „se svědomitou bedlivostí propátrali terrain,“<sup>157</sup> dával před tímto „strádáním poznámek“ přednost životu v klidu a v ústraní. Lze konstatovat, že Zola dal nakonec přece jen více vyniknout své obrazotvornosti, než svému smyslu pro realnost. Jeho metodu popisuje Maupassant následovně: „Zola, který zuřivě bojuje ve prospěch pravdivého pozorování, žije velmi zdrženlivě, nikam nechodí, svět ignoruje. Co tedy dělá? Na základě dvou nebo tří poznámek, podle zpráv, kterých se mu s té nebo oné strany dostalo, znovu vytváří osoby, povahy – staví romány.“<sup>158</sup> O těchto románech Ferdinand Schulz prohlašoval, že způsobily dozajista to, „co původce jejich obmyslel“ – a to senzaci, přesněji řečeno „sensaci skandálu.“<sup>159</sup> Alespoň tedy co se týče *Zabijáka*, a zvláště pak *Nany*. O zaujatosti vůči druhému z nich svědčí Schulzův výrok, ve kterém předesílá, že „není zajisté duchaprázdňějšího románu nežli *Nana*.“<sup>160</sup>

Není tajemstvím, že Schulz si mnohem více cenil Zolových literárních počátků a jeho *Pohádek Ninoně*, než naturalisticky zpracovávaných látek. Tyto *Pohádky* Schulz dokonce označil za „opravdové ozdoby novověké beletrie francouzské.“<sup>161</sup> V samotné Zolově tvorbě pak tento český kritik rozlišoval dva proudy. První období, které Schulz považoval za literárně zdařilejší, zahrnovalo především Zolova mladá léta. Tato epocha se vyznačovala – tedy až na pár výjimek – autorovou inklinací k idealismu a k námětům

<sup>156</sup> V. Mrštík: *Emile Zola*, Ruch 10, 1888, č. 17, s. 271.

<sup>157</sup> Týž: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

<sup>158</sup> Týž: *Emile Zola*, Ruch 10, 1888, č. 17, s. 270.

<sup>159</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 501.

<sup>160</sup> Tamtéž, č. 7, s. 576.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 579.

veskrze poetickým. Druhá etapa – doba dospělosti, je charakteristická Zolovou orientací na naturalismus, čili jak se nechal slyšet Schulz, na směr „brutální“ a „výdělkářský“.<sup>162</sup>

Tímto schématem Schulz reagoval na Zolovu pasáž o literární kritice. Zola v ní předesílá, že „kritika (...) musí v každém spise, zvláště v tom, jež z některých důvodů odsuzuje, také svědomitě vyhledávat, co by mohla pochváliti.“<sup>163</sup> Z textu je zřejmé, že autor má na mysli pouze jednu knihu – libovolně vybraný „spis“. Schulz ovšem tento výrok vztahuje na celou Zolovu tvorbu. Pozitivně pak hodnotí zejména její první etapu, která se mu po umělecké stránce zdála poněkud „lepší“, než období naturalistické. Píše: „Však tato umělecká snaha mladistvého nadšení bohužel příliš brzy ustoupila směřím velice ‚praktickým‘.“<sup>164</sup> Na Zolově naturalismu Schulz nespatořoval nic chvályhodného. Na rozdíl od Vrchlického byl v hodnocení jeho románů jednostranným. A to i přesto, že Schulz sám ve svém článku cituje Zolova slova z jeho spisu *Peníze v literatuře*, v němž uvádí, že ona „kritika musí pilně dbáti, aby nevzbudila v sobě podezření strannosti.“<sup>165</sup>

Spisovatel Victor Hugo s odkazem na Zolovy naturalistické romány prohlásil, že „nic nenajde ani přijetí ani trvání v literatuře nebo v jiném druhu umění, co není dobré a veliké, co nevede ke kráse a k pravdě.“<sup>166</sup> Připomeňme, že nejen ve Francii, ale také v zahraničí – zejména pak v Německu, byly Zolovy knihy kritikou povětšinou odmítány pro jejich „svrchovaně sprostý a špinavý obsah.“<sup>167</sup> Z toho Schulz vyvozoval, že ani na Rusi „nekyne Zolovým spisovatelským snahám (...) veliká budoucnost.“<sup>168</sup> Jako důkaz pro své tvrzení uvedl Schulz neúspěšnou inscenaci Zolova dramatu *Tereza Raquinová*, která se odehrála na jevišti petrohradského Michajlovského divadla. Ze strany publika se této hře nedostalo kladného přijetí. Stejného rázu byly i soudy místní kritiky. Ruské *Vědomosti* Zolovi vyčítaly porušení scénických pravidel.<sup>169</sup> Poukázaly nejen na jeho odklon od realismu, ale dokonce popřely, že se v případě *Terezy Raquinové* jedná o umění.<sup>170</sup> Z tohoto nelichotivého závěru Schulz usuzoval, že v Rusku zůstanou Zolovy spisovatelské snahy bez odezvy. Jeho domněnka však byla mylná. V roce 1888, tzn. po osmi letech od vydání *Zolových senačních románů*, vyšel u nás v časopise *Ruch* článek s názvem *Ruský ohlas o Zolově románu La terre*. Vilém Mrštík v něm přinesl kritické

---

<sup>162</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 579.

<sup>163</sup> Tamtéž.

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> Tamtéž, č. 6, s. 496.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 497.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 499.

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> Tamtéž.

postřehy ruského žurnalisty Alexeje Suvorina<sup>171</sup>. Mrštík v úvodu své stati přiznává, že Rusové považují Zolu za jednoho z nejvýznamnějších evropských spisovatelů 19. století.<sup>172</sup> Rovněž Guy de Maupassant ve své knize *Émile Zola* z roku 1883 poznamenal, že již na přelomu 70. a 80. let se Zolova spisovatelská činnost stala v Rusku velice populární.<sup>173</sup> Suvorin oceňuje zejména dva z jeho románů: *Germinal* a *Zemi*. Důvodem bylo Zolovo vynikající líčení života prostého lidu. Za nejzdařilejší považoval scény zobrazující vzájemné lidské zápasení: „*Výtečny jsou sceny, kde Fouan rozděljuje zemi, výjevy vzteklých zápasů mezi Buteauem a Lízou, když odděliti mají ze svého jmění podíl Františce, vůbec nejkrásnější jsou partie zápasu vášně.*“<sup>174</sup> V závěru svého překladu Vilém Mrštík přiznává, že okolnosti, které ho vedly k uveřejnění této pochvalné kritiky v českém tisku, byly následující: „*Když už na minci ukázán byl ,orlíček' - ať se vidí také ,hlava'.*“<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Alexej Sergejevič Suvorin (1834-1912) byl ruský spisovatel a žurnalista. Po absolutoriu na voroněžské vojenské škole působil v daném městě jako pedagog. Od počátku 60. let se začal plně věnovat literatuře. V roce 1861 se stal přispěvatelem *Ruské řeči*. Z téže doby pochází i jeho slavná povídka *Garibaldi*, která vypráví o životě prostého ruského lidu. Od roku 1863 pobýval Suvorin v Petrohradu. V *Petrohradských Vědomostech* uveřejňoval své fejetony, v nichž se dotýkal nejrůznějších otázek kulturních i politických. Své články zde Suvorin publikoval pod pseudonymy *A. Bobrovskij* a *Něznakomec*. V roce 1866 vyšla část jeho fejetonů souborně pod titulem *Vsje kije*. Kniha však byla cenzurou zakázána a spálena. V polovině 70. let Suvorin vydal další knihu svých prací – *Nedělnyje očerki i kartinky*. V roce 1876 se stal členem redakce časopisu *Novoje Vremja*. Z jeho povídek uveďme následující: *Soldat i soldatka*, *Žizň patriarchy Nikona* aj. Suvorin také proslul jako dramatik. Mezi jeho nejznámější hry patří *Tatjana Rjepina*, *Meděja Ženščiny* i *Mužčiny* nebo *V koncě věka Ljubov*. Heslo Suvorin Aleksěj Sergějevič, *Ottův slovník naučný XXIV. díl, Staroženské-Šyl.*, Praha 1906, s. 405.

<sup>172</sup> V. Mrštík: *Ruský ohlas o Zolově románu La Terre*, *Ruch* 10, 1888, č. 6, s. 95.

<sup>173</sup> Týž: *Emile Zola*, *Ruch* 10, 1888, č. 14, s. 224.

<sup>174</sup> Týž: *Ruský ohlas*, č. 7, s. 110.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 111.

## Jaroslav Vrchlický

Studie Jaroslava Vrchlického, zabývající se naturalismem a jeho představiteli, vycházely v novinách a časopisech v letech 1882–1908. Nejvíce jich bylo publikováno v druhé polovině 80. let. Tehdy byla uveřejněna takřka polovina Vrchlického článků, jež se zabíraly touto tematikou. Většina statí byla otištěna v nedělní příloze *Hlasu národa*. Některé z jeho spisů se objevily také v *Lumíru*, *Osvětě*, *Světozoru*, *Lidových novinách*, *Národním obzoru* a ve *Věstníku České akademie věd a umění*. Vrchlický se v nich věnoval osobnostem a dílům Alphonse Daudeta, Émila Zoly, Henrika Ibsena, Guye de Maupassanta a Edmunda a Julesa Goncourtových. Zprávu o uměleckých směrech v literatuře 19. století podal Vrchlický svým čtenářům v *Hlase národa* ve studiích *Literární hesla* (1887) a *Zmatek nad zmatek* (1891). Dvaadvacátý ročník *Osvěty* přinesl další z jeho úvah: *Několik myšlenek o současném románu francouzském* (1892). V ní se autor soustředil na největší dobové představitele francouzské literatury. Část jeho výkladu pojednávala o Stendhalovi, Gustavu Flaubertovi a Édouardu Rodovi.<sup>176</sup>

Největší pozornost Vrchlický věnoval deníkům bratří Goncourtů. V literárních časopisech a kulturních rubrikách uvedl celkem jedenáct statí pojednávajících o těchto záznamech, doprovázených četnými ukázkami. Jeho články reflektují všech devět knih pamětí Edmonda a Julesa Goncourtových. Zachycena je v nich doba od 2. prosince 1851 do 30. prosince 1895. V letech 1887 a 1888 publikoval Vrchlický v *Hlase národa* sérii tří článků, jež se vztahovaly k prvním třem svazkům jejich memoárů. V nich oba bratři popisují svůj osobní život i čilý literární ruch ve Francii od prosince 1851 do ledna 1870. Během let 1890, 1891 a 1892 vyšly ve stejném tisku další tři Vrchlického studie. Tentokrát se zabíraly pouze vzpomínkami Edmunda de Goncourt. Mladší z obou bratrů chtěl původně těmito zápisky z let 1870-1885 završit celé memoárové dílo. Nakonec se však pustil do sepisování dalších pamětí, ohraničených lety 1885 a 1895. Této třetí a zároveň poslední sérii vzpomínek věnoval Vrchlický článek ve čtvrtém ročníku *Věstníku České akademie věd a umění*. Stať s názvem *Z francouzských novinek literárních* zde vyšla roku 1895. Rozsáhlé deníkové dílo obou bratrů, zahrnující

---

<sup>176</sup> Édouard Rod (1857–1910) byl švýcarsko-francouzský spisovatel a jeden z průkopníků moderní literární komparatistiky. Vystudoval literaturu na univerzitách v Laussanně a v Berlíně. V roce 1878 odešel do Paříže, kde započal svoji spisovatelskou dráhu. Je autorem několika naturalistických románů: *Palmyre Veulard*, *La femme de Henri Vanneau*, *Tatiana Leliov* aj. Později psal psychologické prózy: *Course à la mort*, *La sens de la vie* aj. V letech 1887–1893 působil v Ženevě jako profesor na katedře srovnávací literatury. Mezi jeho nejvýznamnější díla v tomto oboru patří studie z roku 1886 *De la littérature comparée* a z roku 1905 *Reflets d'Amérique*. Heslo Rod Édouard, *Ottův slovník naučný XXI. díl, R(Ř)-Rozkoš*, Praha 1904, s. 871-872. *The new Encyclopaedia Briannica, Volume 10, Micropaedia, Ready Reference*, Chicago 1993, s. 128.

devět svazků ve třech řadách, zhodnotil Vrchlický ve své studii z roku 1896: *Z literární historie*. Otištěna byla v pátém ročníku *Věstníku České akademie*. V případě posledních tří zmínek z let 1907 a 1908, které vyšly ve *Večerních Lidových novinách* a v *Národním obzoru*, se jednalo o drobné výňatky napříč Goncourtovými memoáry. Ani jeden z těchto úryvků již nebyl doprovázen Vrchlického výkladem. Zvláště poslední dvě ukázky představovaly krátké odstavce, přičemž první z nich obsahoval Goncourtovy postřehy i moudra, vtěsnané povětšinou do jedné věty. Druhý nesl název *I. S. Turgeněv v denníku bratří Goncourtů* – stručně popisoval Turgeněvův pobyt v Paříži v letech 1863 a 1875 i jeho setkání s Émilem Zolou.

Kromě pamětí Edmunda a Julesa Goncourtových se Vrchlický zabýval memoáry Alphonse Daudeta a Guye de Maupassanta. V Daudetově případě se jednalo o jeho knihu *Třicet let v Paříži*. Vrchlického stejnojmenná stat' vyšla roku 1888 v *Hlasu národa*. V tutéž dobu byl v *Nedělních listech* uveřejněn jeho posudek na Daudetův román *Nesmrtelný*. Podrobnou studii o životě a díle tohoto francouzského literáta bychom pak našly v časopise *Světlozor*. Vrchlický ji zde publikoval již v roce 1885. Na Guye de Maupassanta se Vrchlický zaměřil celkem dvakrát – v letech 1888 a 1889. Poprvé jeho zájem směřoval k jeho deníkovým záznamům s názvem *Útek Bazainův*, podruhé pak k osobnosti a románové tvorbě tohoto literáta. Vrchlického recenze z let 1886, 1888 a 1890 se týkaly Zolových románů – *Díla*, *Snu* a *Lidské bestie*. Ještě předtím však – v roce 1882 – otiskl v *Lumíru* několik básní Émila Zoly. Vrchlického kritice neunikla ani Ibsenova dramata *Rosmersholm* a *Hedda Gablerova*. Jejich výklad a hodnocení se objevilo v roce 1887 a 1891 na stránkách *Hlasu národa*. Na závěr nám už zbývá pouze zmínka o Vrchlického článku *Dvě satiry* (1893). V něm autor pojednává o díle Julia Stinda – *Rašeliniště* a Edmonda Goncourta – *Pryč s pokrokem!* Obě hry mají představovat parodii na naturalistické drama.

Jaký byl postoj Jaroslava Vrchlického k naturalistickému hnutí v literatuře, se dozvídáme především z jeho kritických posudků zaměřených na díla Émila Zoly a Alphonse Daudeta. Podle Vrchlického bylo potřeba skloubit tvůrčí metodu naturalismu a samotné umění: vytvořit mezi nimi určitý kompromis. Při rozboru žité reality by měl mít literát vždy na paměti, že je v první řadě umělcem – nikoli přírodovědcem. Bylo nezbytné, aby si literární dílo přes všechnu analýzu zachovalo jistou míru uměleckosti. Pro Vrchlického představuje umění něco, „čemu nutno obětovati trochu skutečnosti a

*třeba někdy i životní pravdy.*<sup>177</sup> Umělecká složka neměla ustupovat suchému pozorování skutečnosti – naopak, měla mít převahu nad složkou analytickou. Spisovatel se proto neměl zdráhat slevit ze své snahy o přesný a podrobný záznam skutečnosti. Svět literatury se totiž nemohl omezit pouze na výzkum, bylo třeba dbát také o poetickou stránku díla. Sám Vrchlický uvádí, že „*pozorování skutečnosti jest sice mnoho – ale není všecko.*“<sup>178</sup> Umění tedy může požadovat na spisovateli, aby se vzdal popisů zvláště odvážných a drsných scén – neboť sice „*pravda životní je přísná, ale umění pravé je sladké.*“<sup>179</sup>

Striktní dodržování zásad určitého směru nemělo být jedinou věcí, kterou měl mít spisovatel neustále na paměti. Důležité rovněž bylo, aby autor vnesl do díla svůj umělecký potenciál. Příkladem knihy, ve které byla poetičnost nucena ustoupit pečlivé analýze, byl podle Vrchlického Daudetův román *Sapfó*. Vrchlický byl přesvědčen, že v něm autor „*obětoval mnoho poesie suchému pozorování, mnoho kouzla své personality – praporu školy.*“<sup>180</sup> Výstupy, ve kterých nedominoval naturalismus, je v *Sapfó* poskrovnu. V celé knize Vrchlický nachází pouze jednu takovou scénu, což je – jak sám dodává – na tak objemný svazek velmi málo. Pro Vrchlického představuje *Sapfó* nejméně oblíbený, a také nejméně zdařilý Daudetův román. Autor jím totiž nejvíce zabředl do osidel naturalismu. Vrchlický však zastával názor, že „*Daudetovi přece lépe svědčí štětec malíře a péro poety, než pinzeta lékařova.*“<sup>181</sup> Postavy Daudetovy *Sapfó* i prostředí, které je obklopuje, se mu jeví jako odporné. Dalším nepříznivým znakem onoho románu byl fakt, že postrádal humor – tolik typický pro Daudetova díla.<sup>182</sup> Námět celé knihy, jež vypráví o jedné z pařížských nevěstek, by se podle Vrchlického hodil spíše pro Zolu (respektive pro jeho školu), než pro Daudeta.<sup>183</sup>

Daudet jako naturalista byl Vrchlickému poněkud sympatičtější než Zola. Příčina jeho postoje tkvěla v tom, že si Daudetovy texty přes všechn naturalismus dokázaly zachovat určitou šlechtnost a jemnost. Sám Vrchlický říká: „*Chcete dokázati, že naturalismus není totožný se špínou, hnusem, blátem a kalem, že není literaturou nevěstek a ochlastů – sáhněte jen k dílům naturalisty Daudeta.*“<sup>184</sup> Daudet se nesnaží zviditelňovat špatné stránky skutečnosti – naopak, spíše si všímá těch lepších a nechává

---

<sup>177</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 48, s. 759.

<sup>178</sup> Týž: *Třicet let v Paříži*, Hlas národa ze dne 19. 2. 1888, č. 50, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>179</sup> Tamtéž.

<sup>180</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, č. 50, s. 787.

<sup>181</sup> Tamtéž.

<sup>182</sup> Tamtéž.

<sup>183</sup> Tamtéž.

<sup>184</sup> Tamtéž, č. 48, s. 759.

je vyniknout. Jak uvádí Vrchlický: „*Daudet nikdy nepojmenoval ošklivou věc.*“<sup>185</sup> Pokud chtěl čtenáře upozornit na nějaký nevábny předmět či událost, pouze mu ji v několika málo indiciích naznačil. Úkolem čtenáře pak bylo dovtípit se, o jakou věc se jedná.<sup>186</sup> Daudet nedokázal být naprosto objektivním a nezúčastněným pozorovatelem. Základním rysem všech jeho děl je soucit.<sup>187</sup> Dokázal se vcítit do svých postav, kterým odkázal aspoň něco ze své citlivé a optimistické povahy. Spisovatelovu empatii i jeho nedostatečnou nezaujatost kritizoval také Émile Zola ve svém článku o francouzské literatuře. Podle jeho závěru Daudet „*vždy hledí poukazovati k mírnějším stránkám života; předvádí-li nám nějakého ničemu, líčí spíše jeho směšné stránky než nízké. Raději nás rozesměje, než aby nás v úžas uváděl.*“<sup>188</sup> Podle Vrchlického se Daudet snaží ve svých hrdinech spatřovat spíše to dobré, neboť je pevně přesvědčen o ušlechtilosti a čestnosti jejich povah. Vrchlický se domnívá, že právě díky svému vrozenému optimismu se Daudetovi nepodařilo postihnout jednotlivé charaktery v jejich úplnosti. Daudet ve své analýze totiž nepronikl zcela do pravé hloubky lidských povah – stejně tak dostatečně nezabředl do pavučiny společenských poměrů.<sup>189</sup> Zato však svědectví, která nám o světě podává, nejsou plná skepse, jak je tomu například u bratří Goncourtových nebo u Émila Zoly. Způsob, kterým totiž Zola nazírá na život, představuje naprostý pesimismus. Vrchlický udává, že „*kreslí černě do černa.*“<sup>190</sup> A k tomu všemu „*čím černěji vidí, tím zdá se originálnější a větším,*“<sup>191</sup> – neboť Zola dokázal svým škarohlídstvím na obecnost neobyčejně zapůsobit. Oproti Zolovi Daudet nikdy neopomněl fakt, že je především umělcem a poetou. Pro Vrchlického představoval Daudet nejideálnějšího naturalistu.<sup>192</sup> Základem jeho děl byla cudnost a schopnost pomlčet tam, kde to etiketa vyžadovala. Stejnou taktiku Daudet uplatňoval i při sepisování svých pamětí. Vrchlický podotýká, že se Daudet i při líčení soudobé literární společnosti „*dovede chovat*“<sup>193</sup>, zatímco zápisy bratří Goncourtů vynikají na první pohled svou upřímností. Goncourtové až s fotografickou přesností popisují události i veskrze osobní. Podle Vrchlického by se jejich deníky uplatnili zvláště při sestavování intimních dějin francouzské literatury, neboť zde mnozí literáti vystupují v

---

<sup>185</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 49, s. 774.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 773.

<sup>188</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 33, s. 537.

<sup>189</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, s. 774.

<sup>190</sup> Tamtéž.

<sup>191</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>192</sup> Týž: *Alphonse Daudet*, č. 48, s. 759.

<sup>193</sup> Týž: *Třicet let v Paříži*, Hlas národa ze dne 19. 2. 1888, č. 50, příloha Nedělní listy, s. 1.



„úplných nedbalkách těla a duše.“<sup>194</sup> S kuriózními případy se rovněž setkáváme v knihách obou bratrů.

Vrchlický zastával názor, že Daudetova umělecká dráha vedla cestou prostřední – tj. mezi idealismem a naturalismem. Prohlásil o něm, že je „*aspoň tak čistý jako každý realista*.“<sup>195</sup> Důkazem byly pro Vrchlického Daudetovy romány, které nedemonstrovaly do krajnosti vystupňovaný realismus (jak tomu bylo například v případě Émila Zoly), ani výstupy, jež by byly svým pojetím skutečnosti vzdálené. Za nejzručnějšího realistu doby však Vrchlický nepovažoval Daudeta, nýbrž Henrika Ibsena. Jeho dramata *Nora*, *Strašidla* a *Rosmersholm* pokládal za velmi zdařilá. Jejich provedením měl divák teprve seznat, jak vypadá pravý realismus.<sup>196</sup> Za vrchol Ibsenovy tvorby pak označoval hry *Nepřítel lidu* a *Divoké kachny*. Vrchlický ve svém článku z 10. dubna 1887 uvedl krátké hodnocení dramatu *Rosmersholm*. Jeho závěr lze obecně vztáhnout na všechny Ibsenovy divadelní hry: „*Děj jednoduchý, prostý, hluboce psychologický, děj bez efektů a přece neobyčejně uchvacující, plný pravdy bez přehnaného líčení lidské zpustlosti a přece dýšící realismem, skutečností a životem*.“<sup>197</sup> O necelé čtyři roky později vyšla v *Hlasu národa* další stať, zabývající se *Heddou Gablerovou*. I ji považoval Vrchlický za vynikající dílo. Jeho posudek se však rozcházel se závěry francouzské a německé kritiky. S jejími výroky na počátku roku 1891 polemizoval. Vrchlický označil tyto recenze, jež vyznívaly v *Heddin* neprospěch, za povrchní a nespravedlivé. Příčinou jejich povrchnosti byl fakt, že se dostatečně nepohroužily do ducha Ibsenova díla.<sup>198</sup> Nepříliš lichotivou studii o této hře, uveřejněnou ve francouzském listu *Figaro*, označil Vrchlický dokonce za „*satirický paskvil*.“<sup>199</sup> Podle Vrchlického Ibsen svou tvorbou dokázal, že pravdu lze zobrazit i bez toho, aniž by se autor ve svých snahách musel uchýlovat k výstřednostem a zabíhat tak do krajností. Doložil, že i v realistickém díle mohou vystupovat lidé dobří a čestní.

Přesný opak poté nacházíme v naturalisticky zaměřených románech Émila Zoly. Vrchlický ve svém článku o *Lidské bestii* uvedl, že se zde Zola snaží vykreslit člověka co možná nejčerněji.<sup>200</sup> Navíc zatímco Ibsenovy postavy jednají samy – na základě vlastních pohnutek, je Zolovým hrdinům upřena možnost svobodně se rozhodovat. Jsou

<sup>194</sup> J. Vrchlický: *Denník bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příl. Nedělní listy, s. 1.

<sup>195</sup> Týž: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 48, s. 759.

<sup>196</sup> Týž: *Nové drama Ibsenovo*, Hlas národa ze dne 10. 4. 1887, č. 100, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>197</sup> Tamtéž.

<sup>198</sup> J. Vrchlický: *Nové drama Ibsenovo: Hedda Gablerova*, Hlas národa ze dne 10. 1. 1891, č. 10, s. 2.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>200</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

pouze loutkami v rukou cizí moci.<sup>201</sup> Jejich nešťastný úděl často připomíná antickou tragédii. Rozdíl tkví v tom, že v případě antiky se jedinci stávají obětí nadpřirozených sil, kdežto u Zoly konstruuji osudy postav pudy a dědičnost. Již Ferdinand Schulz se ve své stati *Zolovy senační romány* zmínil o tom, jak bezcitné jsou Zolovy postavy a jak surově se k nim chová sám autor. Řeč byla především o *Zabijákovi* a *Naně*. Schulzův článek naznačuje, že Zola v těchto knihách směřuje až k degradaci lidství. Podle jeho mínění Zola: „vzyl všechny lidi, kterých v *Assomoiru* (*Zabijákovi*) i v *Naně* vůbec se dotýká, ze všeho, co náleží k podstatě a bytosti lidské, vzal jim všechno (...)“<sup>202</sup> Také Vrchlický se domnívá, že Zolovi mnohdy záleží více na hmotě, než na lidech: „jakoby s větší zálibou vlíval duši předmětům než postavám.“<sup>203</sup> Například v *Lidské bestii* vystupují věci natolik jako samostatné osoby, že jejich počínání zatlačuje lidské činy do pozadí.<sup>204</sup> Snad proto Vrchlický nazval Zolu básníkem hmoty. V jeho příbězích se vždy objeví nějaké zlo, které se postupně větví a rozrůstá, až nakonec svými rozměry zastíní i dobré stránky tohoto světa.<sup>205</sup> Vrchlický píše, že příčina této záplavy tkví v tom, že Zola mnohé věci zveličuje. I na ty nejnepatrnější vrtochy lidské povahy totiž nahlíží přes zvětšovací sklo – a ještě k tomu černé. Výsledkem je pak grandiosní pesimistické dílo. Jak dodává Vrchlický: „hnusně grandiosní.“<sup>206</sup> Nazval-li tedy Zola na počátku 80. let Daudeta básníkem něhy, pak si sám o deset let později vysloužil od Vrchlického téměř opačnou přezdívku – básník zla. Zato Baudelaire, autor *Květu zla*, zaujímal podle Vrchlického vedle Zoly pouze post básníka duševní zkaženosti.

Vrchlický hodnotil Zolovy knihy celkem třikrát. Jednalo se o romány *Dílo*, *Sen* a *Lidská bestie*. Posudek z roku 1886, pojednávající o Zolově *Díle*, se sice do dnešní doby dochoval, avšak kvůli rozsáhlému poškození je téměř nečitelný. Dále se tedy budeme ohlížet pouze na dva zbývající články. Vrchlický, stejně jako Schulz, oceňoval Zolu spíše jako poetu – než jako naturalistu. Velmi kladně například hodnotil Zolův *Sen*, jenž představuje látku více romantickou, než realistickou. Zola se podle Vrchlického uchýlil k romantickému příběhu proto, aby předešel výčitkám o jednostrannosti svých děl.<sup>207</sup> Tento případ ovšem nebyl ojedinělý. Pokud budeme pečlivě sledovat Zolovu literární tvorbu, zjistíme, že se autor od naturalistického tématu odklonil vícekrát. Zpravidla po

<sup>201</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>202</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 7, s. 576.

<sup>203</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, s. 1.

<sup>204</sup> Tamtéž.

<sup>205</sup> Tamtéž.

<sup>206</sup> Tamtéž.

<sup>207</sup> J. Vrchlický: *Sen. Nový román E. Zoly*, Hlas národa ze dne 4. 11. 1888, č. 307, příl. Nedělní listy, s. 1.

románu čistě vědeckém a analytickém následovala vždy kniha mírnější a intimnější.<sup>208</sup> Příčina onoho kolísání tkví – jak tvrdí Vrchlický, v lidské povaze, neboť člověk se ve svém jednání rád uchyluje k velkým a nečekaným změnám.<sup>209</sup> Důležitou roli rovněž hrála skutečnost, že Zola chtěl ve svém díle obsáhnout celého moderního člověka, a proto bylo nutné, aby svou pozornost věnoval nejen hmotě, ale také duši.<sup>210</sup> Vrchlického domněnku potvrzují Zolova slova, která pronesl při příležitosti vydání další ze svých knih – prózy Sen: „*V řadě románů o rodině Rougon-Macquartové zachovával jsem si vždy místo pro studii o tom ,na druhé straně', o výtvorech snů, kterým, jak se mi často vytýkalo, jsem prý v lidstvu nevěnoval ještě s dostatek pozornosti. Nyní, když nadešla hodina, napsal jsem tuto knihu, to jest vše.*“<sup>211</sup> Zolovo dílo tedy zdaleka není konstantní, jak uvedl Ferdinand Schulz ve své studii, naopak – vyznačuje se neustálým pohybem a výkyvy. Mohli bychom o Zolovi prohlásit, že je jednostranným autorem – ovšem je tomu tak pouze v jeho naturalistických románech. Netýká se to jeho tvorby jako celku. Tato jednostrannost v naturalisticky zaměřených dílech postupně graduje – jinými slovy si Zola mnohé situace stále více upravuje a přibarvuje. Vrchlický se nemýlil ve svém úsudku, když prohlásil, že se cyklus Rougon-Macquartů pomalu uzavírá, jelikož po románech jako *Zabiják*, *Nana*, *Germinal* a *Země* dosáhlo ono stupňování –, *bylo-li ještě vůbec možné*“<sup>212</sup> – vrcholu právě v *Lidské bestii*. A skutečně – po roce 1890, kdy tato kniha v Paříži vyšla, následovaly v oné sérii už jen tři Zolovy knihy: *Peníze*, *Rozvrat* a *Doktor Pascal*.

V posuzování Zolových románů je Vrchlický poněkud objektivnější než Schulz. Nesnižuje je na brak jen proto, že jsou psány v duchu naturalismu. Vrchlický hodnotí knihy především z hlediska jejich uměleckosti, ne tendence. Neříká, že by naturalistická metoda, byť i rázu Zolovského, neměla mít své místo v literatuře. Vrchlický dokonce naturalismy jednotlivých autorů porovnává, ale nehodnotí je – ani nepreferuje žádný z nich, pouze je popisuje a konstatuje fakta. Například ve své studii, věnované Alphonse Daudetovi, komparuje Zolův a Daudetův postup: zatímco se Zola se zájmem „*probírá v hromadách špíny a hnusu*“<sup>213</sup>, je Daudet ve své analýze mnohem lichotivější. Na závěr Vrchlický dodává: „*Nevytýkáme toho Zolovi, ani za přednost Daudetovi to*

---

<sup>208</sup> J. Vrchlický: *Sen. Nový román E. Zoly*, Hlas národa ze dne 4. 11. 1888, č. 307, příl. Nedělní listy, s. 1.

<sup>209</sup> Tamtéž.

<sup>210</sup> Tamtéž.

<sup>211</sup> *Zola o svém nejnovějším románě*, Hlas národa ze dne 20. 10. 1888, č. 292, s. 1.

<sup>212</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>213</sup> Týž: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 49, s. 774.

*nepřičítáme – my to prostě konstatujeme.*<sup>214</sup> Objektivitě si Vrchlický dokázal zachovat i při hodnocení Zolovy *Lidské bestie*. I přes tvrdou kritiku tohoto románu Vrchlický nakonec pronáší, že se „*lze mnohému oprít, mnohé lze přímo zatratit, mnohému však též dlužno vzdáti největší a spravedlivý obdiv.*“<sup>215</sup> Knihu tedy nelze zhodnotit jedním slovem – i v tom se Vrchlický liší od Schulze. Vrchlický Zolova díla rozkládá, nahlíží jednotlivě na jejich složky: kompozici, děj i profil dílčích postav – a jednotlivě je posuzuje. Totéž platí i pro díla ostatních naturalistů. Vrchlický na rozdíl od Schulze nehodnotí charakter postav, ale způsob, jakým jsou tyto charaktery vykresleny. Zajímá ho více technika provedení než samotná povaha fikčních hrdinů.

Zolovy knihy Vrchlický porovnával s tvorbou minulých i současných autorů. Nekomparoval vždy celá díla, mnohdy šlo pouze o jednotlivé scény a motivy. Například u Zolova *Snu* Vrchlický uvedl, že láska hlavních protagonistů – Felicia a Angeliky, by se mohla postavit po bok té Romeově a Juliině. Výstup, který nám líčí setkání obou milenců v dívčině pokoji a ve kterém dojde k vzájemnému vyznání lásky, považoval Vrchlický za vrchol Zolovy knihy. Podle jeho slov má tato scéna „*náladu, hloubku a ono nevyzpytatelné kouzlo, které se nedá definovati a jež přímo dýchá na vás z velkých uměleckých děl starých mistrů.*“<sup>216</sup> Na základě tohoto hodnocení lze uvažovat o tom, že nejen vylíčením citového pouta se Zola přiblížil Shakespearovi. Vrchlický porovnával rovněž závěrečné části Zolova *Snu* a Flaubertovy *Paní Bovaryové*, v nichž je hlavním hrdinkám uděleno poslední pomazání. Obě situace však vyvolávají odlišný dojem. Scény se odvíjejí podle charakteru zesnulé postavy i podle toho, jaký život vedla: v prvním případě se jedná o nevinou dívku, ve druhém o záletnou ženu. Zolovu tvorbu Vrchlický přirovnával také k umění Victora Huga. Paradoxně však nesrovnával Hugovy romány s poetičtější *Snem*, nýbrž s *Lidskou bestií*. Vrchlický vypožoroval, že Hugův romantismus a Zolova naturalistická díla jsou si v mnohém podobná. To, co podle jeho názoru jejich příběhy spojovalo, byla nepravděpodobnost. O ní vypovídá takřka celý Zolův román – například již ona skutečnost, kdy bestiálnost v jednom momentě ovládne celý železniční personál. Zola se v *Lidské bestii* snaží demonstrovat výčet jednotlivých trestných činů na jednom případě. Vytváří syntézu doložených zločinů a pokouší se je vtěsnat do jediného příběhu. Navíc prvky, které Zola použil při sestavování svého díla,

---

<sup>214</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 49, s. 774.

<sup>215</sup> Týž: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>216</sup> Týž: *Sen. Nový román Emila Zoly*, Hlas národa ze dne 4. 11. 1888, č. 307, příloha Nedělní listy, s. 1.

nebyly naturalistického rázu – naopak, byly čerpány „ze zbrojnice staré romantiky.“<sup>217</sup> Vrchlický podotýká, že Zolova analýza si až příliš často vypomáhá právě onou oslňující rétorikou Victora Huga.<sup>218</sup> Píše, že mnohé pasáže *Lidské bestie* jsou ve srovnání s Hugovými výtvy „stejně divoké a hrůzokrásné, ale slepě fantastické a v jistém směru nepřirozené, protože – prostě nemožné.“<sup>219</sup> Ostatně s názorem, že Zola je spíše romantik než naturalista, se setkáváme v 90. letech i u T. G. Masaryka, Josefa Durdíka či německého časopisu *Xenien*. Jen pro srovnání připomeňme, že v roce 1887 – tedy tři roky před tím, než byl v *Nedělních listech* publikován posudek o *Lidské bestii* – označil Vrchlický Huga za naturalistu – a to díky jeho románu *Bídníci*. Ovšem to, co z něj dělalo naturalistu, nebyla jeho metoda, ale námět. Za zmínku stojí také fakt, že právě Hugovi *Bídníci* se stali nejčastěji zpracovávaným motivem naturalistických malířů.

V další části svého článku z roku 1890 Vrchlický porovnával děsivost Zolových příběhů s výtvy Victora Huga, Williama Shakespeara a s antickými tragédiemi. Došel k závěru, že ona hrůzostrašnost Zolových románů působí na čtenáře jinak, než je tomu u samotného Huga nebo u starších autorů. Rozdíl tkvěl v tom, že to, co čtenáře například u Shakespeareova *Mackbetha* děsilo, byly nadpřirozené bytosti – zatímco u Zoly to byli lidé. Navíc byl děj Shakespeareova díla zasazen do minulosti, takže čtenáře a zobrazené příšery od sebe dělil určitý časový odstup. Zolova bestie v podobě člověka však putuje se čtenářem současností – je mu nadosah. Právě uvědomění si blízkosti těchto nestvůr, vyvolávalo u recipienta odlišný pocit strachu, než tomu bylo v případě Shakespeareovy hry. Další věc, kterou Vrchlický posuzoval, byla schopnost soudobých i starších umělců zobrazit zlo. Díla antiky a naturalismu se od sebe odlišovala v jedné zásadní věci – a to v té, že krutost starověkých bájí neurážela. Naopak, i přesto povznášela lidského ducha. Naturalistické scény však urážejí svojí nízkostí. Konání antických hrdinů má zpravidla vyšší účel – povětšinou je jím vykonání pomsty či zachování cti. Navíc bývá tato akce podniknuta na základě vlastní vůle. V případě naturalismu jsou to však ty nejnižší pudy, které řídí lidské jednání. Hlavní zásluha naturalistické školy tedy spočívá v tom, že se jí podařilo „zasnoubiti hnus a brutálnost pouhého instinktu s celkostí“<sup>220</sup> – tím se díla nové doby a starověku od sebe různí.

Vrchlický srovnával mezi sebou také jednotlivé knihy určitého autora. U Zoly se jednalo o komparaci *Lidské bestie* s jeho předchozími naturalistickými romány – *Zemí a*

---

<sup>217</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>218</sup> Tamtéž.

<sup>219</sup> Tamtéž.

<sup>220</sup> Tamtéž.

*Germinalem*. Výsledkem bylo – jak jsme již řekli – zjištění, že se Zolův naturalismus s každou další knihou stupňoval. Další porovnání se týkalo všech jeho románů z cyklu Rougon-Macquartů, při němž Vrchlický vyzoroval, že zvláště od 80. let se v Zolově tvorbě střídaly téměř pravidelně dva směry: naturalistický a romantický. I přesto, že stať z roku 1890, pojednávající o *Lidské bestii*, představovala – co se týče naturalismu – Vrchlického nejdrsnější kritiku, nikdy nesměřovala k tomu, aby knihám podobného rázu byl zamezen vstup do literatury. K tomu naopak vyzýval roku 1891 literární kritik Jan Svoboda, který v časopise *Vlast'* uveřejnil svůj posudek na tutéž knihu. Prohlašuje v něm, že „*Zolovy spisy, kupř. ‚Člověk-bestie‘, měly by býti odsouzeny jako romány krvavé a mělo by se proti nim se stejným úsilím bojovati.*“<sup>221</sup> Je pravda, že Vrchlický sice nebyl odhodlaným zastáncem naturalismu, zároveň však nepatřil ani mezi jeho zatvrzelé odpůrce. Ve svých kritikách si dokázal zachovat určitou míru taktosti – nepřevládá u něj sarkasmus, jako tomu bylo v případě Jana Svobody či Ferdinanda Schulze – a naturalismus jako směr nikdy definitivně neodsoudil. Ponechával hlavně na čtenáři, jakému typu literatury dá nakonec přednost. Například ve své studii z roku 1892, pojednávající o současném stavu francouzského písemnictví, Vrchlický komparoval knihy Émila Zoly, v nichž, jak sám uvedl, „*tento naturalismus přímo vraždí svou strašnou neúprosnou objektivností*“<sup>222</sup>, s exotickým cestopisem Pierra Lotiho, jehož stěžejním bodem je sice smrt, ale zároveň i soucit. Ve svém závěru seznal, že „*poesii mohou, jak u obou mistrů Zoly i Lotiho můžeme shledati, oba směry zůstatí věrny – přijde nyní jen na čtenáře, který dle své individuality si vybere.*“<sup>223</sup> Vrchlický i přes své osobní nesympatie k naturalismu dokázal přiznat knihám, jež vzešly pod jeho praporem, jistou uměleckou hodnotu. Naturalismu jako takovému dokonce přiřkl významné místo v historii literatury. O francouzském románu 90. let, jenž se nesl právě ve znamení této tendence, Vrchlický pronesl: „*(...) neváháme vzdáti jemu hold po stránce umělecké. Ať již moralista krčí nad ním rameny, ať optimista unaven stálými orgiemi zla jej odhodí, jedno jest, co imponuje, jeho kvalita i neúporná pracovitost jeho zdělavatelů.*“<sup>224</sup> Kritice Vrchlického neunikly ani Zolovy romány, které sledují osud rodiny Rougon-Macquartů. Vrchlický konstatoval, že „*přese všechno zůstanou jedním z největších pomníků doby naší.*“<sup>225</sup>

<sup>221</sup> J. Svoboda: *Člověk-bestie*, *Vlast'* 7, 1890-1891, č. 8, s. 647.

<sup>222</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, *Osvěta* 22, 1892, č. 3, s. 246.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 247.

<sup>224</sup> Tamtéž, č. 1, s. 57.

<sup>225</sup> Tamtéž.

Zcela zajímavou se rovněž jeví komparace knih Alphonse Daudeta. Za zdařilejší považoval Vrchlický zejména ta díla, ve kterých se autor ještě plně neuchýlil k Zolově analýze. Jednalo se o jeho humoristicko-satirické romány o *Tarantinovi z Tarasconu*, o jeho knihu *Numa Roumestan* i o příběhy, ve kterých se Daudet nechal inspirovat svým domovem na jihu Francie: *Drobeček* a *Dopisy z mého mlýna*. Pozdější jeho knihy, jako např. *Nesmrtelný* a *Sappfó*, nedosahovaly již podle Vrchlického umělecké úrovně románů předešlých.<sup>226</sup> O *Sappfó* jsme hovořili na začátku této kapitoly. V případě *Nesmrtelného* byla příčinou tohoto poklesu přílišná koncentrace autora na detail. Román působí jako mozaika pečlivě vypořádaných a poskládaných maličností, které, jak říká Vrchlický, „schází tep a rozmach velkých křídel.“<sup>227</sup> Tvrdil, že Daudetova „geniální tvůrčí síla nemůže se ani v tomto kaleidoskopu ze samých titěrek složeném rozvinout.“<sup>228</sup> Podle jeho názoru postrádal zvláště tento Daudetův román příběh – určitou epickou skladbu, poesii i stupňování předkládaného děje.<sup>229</sup> I přes tyto výtky Vrchlický neupíral *Nesmrtelnému* určitý význam – ať už v plejádě Daudetových děl nebo v literární historii jako takové. Píše, že toto „jeho dílo samo vyžaduje ocenění, jež mu patří, a to jak v celém repertoaru slavného autora, tak i o sobě, tak i v románové současné literatuře.“<sup>230</sup> Podle Vrchlického tkvěla příčina mimořádného úspěchu Daudetova *Nesmrtelného* i Zolovy *Lidské bestie* především v obrovské reklamě – která ovšem neodpovídala umělecké velikosti obou děl.

Faktem zůstává, že to, co spojovalo jednotlivé Daudetovy či Zolovy romány – a zároveň i jejich osoby s ostatními dobovými autory, byl důraz na detail. Z Vrchlického studií se dozvídáme, že se tento prvek objevil i u nenaturalistických spisovatelů, a také u jiného žánru, než je román. Příkladem může být Hugova kniha *Dělníci moře*, ve které autor věnuje pozornost nejrozmanitějším součástkám a šroubkům potopeného korábu, nebo memoárové deníky bratrů Goncourtových, jež zaznamenávají každodenní události s přesností momentní fotografie. Dalším dokladem je tvorba Gustava Flauberta, jenž sice byl pokládán za naturalistu, avšak ještě předtím, než napsal své nejslavnější naturalistické romány – *Paní Bovaryovou* a *Sentimentální výchovu* – uplatnil svůj smysl pro detail především v dílech fantastických a historických. Jednalo se o knihy *Salambó*, *Pokoušení svatého Antonína* a část *Tří povídek*. K první z nich Vrchlický dodává:

---

<sup>226</sup> J. Vrchlický: *Nesmrtelný*, Hlas národa ze dne 29. 7. 1888, č. 209, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>227</sup> Tamtéž.

<sup>228</sup> Tamtéž.

<sup>229</sup> Tamtéž.

<sup>230</sup> Tamtéž.

„Známo jest, z jaké spousty zapomenutých knih a pergamenů, latinských i řeckých klasiků sbíral Flaubert jednotlivé detaily, z nichž vybudoval mohutnou stavbu své *Karthaginské epopoje* (...)“<sup>231</sup> Podle Vrchlického se Daudetovy naturalistické romány, Zolova díla (naturalistická i romantická) i Hugovi *Dělníci moře* potýkali s problémem zakomponování všech těchto detailů do souvislého příběhu. Následkem těchto nesnází – tj. úspěšného propojení nakupených maličností s celkem – byla dějová linie příběhu místy zpřetrhána a proložena popisnými pasážemi. Zvláště Zola se ve svém románu *Sen* uchýlil „k neobyčejné šířce v části popisné a k nesmírnému hromadění detailů, které zde nabývají rozměrů skoro již povážlivých.“<sup>232</sup> Většinu této knihy totiž zaujímají právě popisy – přitom „celý sujet ‚Snu‘ stačil by dobře na novelku o několika stránkách.“<sup>233</sup> Dle názoru Vrchlického jsou ovšem tyto popisy „brilantní“ a představují „nejšťastnější partii knihy“.<sup>234</sup> Ve *Snu* se Zola zaměřil zejména na umělecké církevní artefakty a místní legendy, zatímco v *Lidské bestii* byly pozorované objekty – spjaté se světem železnic – povětšinou technického rázu. Ačkoliv si byl Vrchlický vědom toho, že se Zola při zkoumání četných maličností odchyluje od děje, nesouhlasil se soudem francouzského kritika Julesa Lemaître, že by snad tyto „detaily železniční tak naprosto nesouvisely s osnovou díla.“<sup>235</sup> Zola dokázal popisovaným předmětům vdechnout život<sup>236</sup> – ať už se jednalo o uměleckou výzdobu katedrály, nebo o parní lokomotivu *Lison*. Všechny věci zkoumal velmi důkladně, podle Vrchlického slov „snad až příliš“.<sup>237</sup> Vrchlický nakonec došel k závěru, že právě v postižení detailu se skrývá Zolova originalita.<sup>238</sup>

Ovšem i přes Zolovo mistrovství v zachycování nejrozmanitějších podrobností, to byl Charles Dickens, od koho se Daudet nechal v tomto ohledu inspirovat. Vrchlický roku 1885 ve *Světozoru* prohlásil, že Daudeta ovlivnili především dva spisovatelé: byl to Émile Zola se svým pozorovacím talentem a se svou analýzou, a pak právě Dickens a jeho umění vykreslit detail. Přestože „Daudet sám nemá potřebí ani jednoho ani druhého“,<sup>239</sup> byl v obou případech tento vliv příznivý. Dickensovo působení na Daudeta bylo snad ještě příznivější. Vrchlický usoudil, že Daudet má blíže k Dickensovi, než

<sup>231</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 4, s. 331.

<sup>232</sup> Týž: *Sen. Nový román Emila Zoly*, Hlas národa ze dne 4. 11. 1888, č. 307, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>233</sup> Tamtéž.

<sup>234</sup> Tamtéž.

<sup>235</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>236</sup> Týž: *Sen*, s. 1.

<sup>237</sup> Tamtéž.

<sup>238</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, s. 1.

<sup>239</sup> Týž: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 48, s. 759.



k Zolovi, a to nejen – jak sám uvedl – fyzickou podobou, ale i „*celým svým talentem*“.<sup>240</sup> Z kontextu vyplývá, že oním „talentem“ je zde myšlena Daudetova „tvorba“. Avšak v čem jsou si Daudetova a Dickensova díla tolik blízká, Vrchlický neuvádí. Oba umělce pravděpodobně pojí fakt, že ani jeden ve svém líčení nezabíhá do krajností – „poeta“ i „pozorovatel“ jsou u každého z nich v rovnováze. Vrchlický se domníval, že skutečnost, že Daudet jako „nejideálnější naturalista“ dokázal zůstat ve valné většině svých románů především poetou, „*přenesse ho nad rozmary mody do budoucnosti*“.<sup>241</sup> Těžko lze z této jedné věty usuzovat, zda Vrchlický Daudetovi prorokoval první místo mezi naturalisty – namísto Émila Zoly. Podotýkal, že „*Daudet dovedl při všem zůstati všudy umělcem*“<sup>242</sup> – přičemž umělecké naturalistické dílo mohlo, podle jeho názoru, povstat pouze tehdy, pokud byly obě složky – poetická i analytická – rovnoměrně zastoupeny.<sup>243</sup> Daudetova tvorba tuto podmínku, na rozdíl od ostatních naturalistických spisovatelů, povětšinou splňovala. Dnes je přinejmenším sporné tlumočit některou z Vrchlického domněnek, zvláště tu, že teprve v budoucnu, po odeznění veškeré reklamy a senzace, způsobené naturalistickými romány, vypluje na povrch ono skryté, „pravé“ umění.

Ačkoliv byl Alphonse Daudet autorem hned několika humoristických románů, do povědomí literárního světa se nesmazatelně zapsal jako naturalista. To samé platí i v případě Émila Zoly - a to i přesto, že mezi jeho pracemi najdeme látky čistě romantické. Pro Vrchlického ovšem stále zůstávala otevřena otázka, jak do literární historie vstoupí Gustave Flaubert. Podle jeho názoru totiž Flaubert zakotvil příliš pevně hned ve dvou tendencích - v romantismu a v naturalismu. Ve svém článku o francouzském románu z roku 1892 Vrchlický píše: „*těžko říci, která z dvou bytostí, jež se ve Flaubertovi potíraly, byla silnější aneb konečně ta pravá*“<sup>244</sup> - zdali romantik nebo naturalista. Sám Vrchlický přiznává, že tvůrčí činnost nové spisovatelské generace podnítila především Flaubertova naturalistická díla.<sup>245</sup> V úvodu své práce Vrchlický připomíná, že Flaubert je spolu s Balzacem považován za zakladatele realistického a naturalistického románu,<sup>246</sup> avšak „*i v tom dlužno počínati si s jistou rezervou; nebo kdo by chtěl*

---

<sup>240</sup> J. Vrchlický: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 48, s. 759.

<sup>241</sup> Tamtéž.

<sup>242</sup> Tamtéž.

<sup>243</sup> Tamtéž.

<sup>244</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 4, s. 333.

<sup>245</sup> Tamtéž.

<sup>246</sup> Tamtéž.

*dokazovati, že Flaubert byl velikým romantikem, má pro to po ruce závažné důvody.*<sup>247</sup> Důkazem byly Vrchlickému archeologicko-historické romány *Salambó* a *Pokušení sv. Antonína*. Vrchlický se snažil ukázat, že nejen Flaubertovy naturalistické romány, ale i linie jeho romantických děl má do budoucna svoji perspektivu. Poukazoval na skutečnost, že se ve francouzské literatuře na počátku devadesátých let objevila kniha, jejíž předlohou měla být právě ona dvě zmiňovaná historická díla. Jednalo se o román *Thais*, jehož autorem byl Anatole France. Vrchlický, jenž byl čtenářsky obeznámen s celou Flaubertovou tvorbou, tvrdil, že právě do knihy *Salambó* Flaubert vložil nejvíce ze své osobnosti.<sup>248</sup> Tentýž názor zastávali podle Vrchlického „*všickni jeho současníci*“<sup>249</sup> – mezi nimi například Charles Baudelaire, Jules Lemaître nebo Guy de Maupassant. Vrchlický vnímal Flauberta především jako poetu. Mladé generaci vytýkal zejména to, že si nevzala nic z jeho básníka a přebrala pouze jeho metodu. Ta byla, jak jsme již řekli výše, veskrze stejná jak u jeho děl romantických, tak naturalistických: v zásadě se jednalo o podrobné studium předloženého dokumentu a koncentraci veškeré své pozornosti na detail. Tuto metodu pak mladí literáti podle Vrchlického aplikovali na současnou společnost. Flaubert ovšem raději čerpal své poznatky z písemných pramenů, než pozorováním reality.<sup>250</sup> Vrchlický byl totiž přesvědčen, že Flaubert při sepisování svých naturalistických děl velmi trpěl. Dle jeho mínění „*s jistotou tvrditi lze*“, že „*trpěl nejen mukami stylu (...) nýbrž také nízkou úrovní vzdělání a povah svých reků a rekyň.*“<sup>251</sup> Podotýká, že pro Flauberta sice představovalo jakékoliv tvoření jisté utrpení, ovšem při kompozici naturalistické látky byla jeho trýzeň údajně dvojnásobná.<sup>252</sup> Připadalo mu zřejmě poněkud trapné pohroužit - byť jen na čas - sebe i literaturu do světa obyčejných „*měšťáků a šosáků*“.<sup>253</sup>

Ze všech předcházejících výroků je patrné, že si Vrchlický vroucně přál, aby Flaubertova romantická díla došla přinejmenším stejné literární slávy jako jeho skladby naturalistické. Říká, že „*objektivní historie literární musí počítati s oběma směry vzácného génia a nemůže přehlížeti romantika ve Flaubertovi nadobro.*“<sup>254</sup> Vrchlický Flaubertovi v textu nijak neupíral titul „*praotec naturalismu*“, sám ovšem musel tušit, že pokud tento spisovatel stál u zrodu nové vývojové etapy, bude patrně obtížné prosadit

<sup>247</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 4 s. 331.

<sup>248</sup> Tamtéž.

<sup>249</sup> Tamtéž.

<sup>250</sup> Tamtéž.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 332.

<sup>252</sup> Tamtéž.

<sup>253</sup> Tamtéž.

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 331.

jej zároveň jako - jak Flauberta sám nazýval - zpožděného romantika. Podle jeho slov Flaubertovo „*jediné neštěstí bylo, že se octnul v době přechodní.*“<sup>255</sup> I přesto je celá studie pojata vesměs jako obhajoba Flaubertových historických románů. Vrchlický v ní nevěnuje žádný prostor ani dnes jeho nejslavnější knize *Paní Bovaryové* - zmiňuje se o ní jen tehdy, když se hovoří o tom, jak na sebe tato kniha spolu se *Sentimentální výchovou* strhává veškerou pozornost. Další Vrchlického zmínka se týká skutečnosti, jak současná literární generace nahlíží na jednotlivá Flaubertova díla. Snaží se upozornit na fakt, že zde panuje jistý nepoměr mezi kvalitou a množstvím prostudovaného materiálu a závěrečným hodnocením knih. Uvádí, že *Paní Bovaryová* byla naturalisty označena za první francouzský vědecký román, přestože k jejímu sepsání stačila pouze jedna prostá událost ze života. Označení „vědecký“ naopak postrádají Flaubertova předchozí díla, k jejichž sepsání musel autor nastudovat „*spousty zapomenutých knih a pergamenů*“, včetně klasických děl latinské a řecké literatury.<sup>256</sup>

V souvislosti s postavou Gustava Flauberta lze hovořit o dalším literárním směru 19. století, jenž ovládl francouzský román – o exotismu. Exotismus stojí na jakémsi pomyslném rozhraní romantismu a naturalismu, neboť v sobě zvláštním způsobem propojuje prvky převzaté z obou těchto tendencí. To ovšem vede k určitému paradoxu: exotismus s romantismem i naturalismem naráz souzní – a přitom se jim v tom samém okamžiku staví na odpor. Sám Vrchlický ve svém textu uvádí, že ačkoliv se exotismus začal formovat zhruba ve stejné době jako hnutí realistické či naturalistické, nejedná se o reakci proti nim – na druhou stranu však i tak představuje určitý protest – a pokud ne proti oněm směrům jako celkům, pak aspoň proti některým jejich zásadám.<sup>257</sup> Exotismus čerpá jednotlivé motivy a postupy z romantického i naturalistického proudu, čímž se do jisté míry s každým z nich překrývá. Výsledkem této kombinace je poněkud zvláštní symbióza, která pak vyznívá docela jinak než původní romantický či naturalistický text.

Vrchlický označil exotismus za mladší odnož romantismu. Obě tendence úzce spojovala záliba v dobrodružství – ta se stala pro exotismus klíčovou. Vývoj celého směru a posléze i jeho separaci od romantismu popisuje Vrchlický následovně: podle jeho teorie se zájem budoucích zastánců exotismu začal postupně přesouvat od osudů románových postav a jejich četných avantýr k samotnému prostředí, které romantický

---

<sup>255</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 4, s. 331.

<sup>256</sup> Tamtéž.

<sup>257</sup> Tamtéž, č. 3, s. 244.

subjekt obklopovalo. Tito spisovatelé, „*opustivše další stvůry fantastické*“, soustředili veškerou svoji pozornost na pestré přírodní scenérie. Čím více se u nich postava se všemi svými zápletkami propadala, tím strměji před ní vystávala „*ohromná příroda v celé své ryzí, veliké a neúprosné síle a kráse.*“<sup>258</sup> Do této panenské přírody se uchýlil člověk, jenž „*se vyloučil z poměrů všedního evropského života měst, z ruchu civilisace, která jest mu banální a všední a malicherná.*“<sup>259</sup> Přes veškerou snahu však již v sobě nedokáže najít původní, nezkaženou bytost, která by s okolní krajinou splynula. Naopak – svou přítomností „*vnáší v divukrásné scenérie hor, pralesů i oceánů svou moderní, rafinovanou, nakaženou duši.*“<sup>260</sup> Tato moderní duše jedince neustále pronásleduje. Ať se jí snaží uniknout sebevíc, „*všady jde za ním.*“<sup>261</sup> Do popředí se postupně dostávají další dva motivy, na kterých je podle Vrchlického celý exotismus založen – jsou jimi *smrt* a *soucit*. Tento soucit ovšem nemusí být vždy spjat se smrtí. Vzbuzuje ho již pouhá přítomnost živé bytosti na tak nebezpečném místě, jakým příroda bezesporu je. Právě uvědomění si „*jednohodinnosti*“ lidského bytí uvnitř nezločné přírody nemůže vyvolat nic jiného než „*vznešený, svatý, přímo buddhistický soucit s každým, kdo nejen trpí, nýbrž kdo pouze jen dýchá a existuje.*“<sup>262</sup> Aby člověk v tomto nebezpečném prostředí konečně dosáhl vytouženého klidu, musí „*prodělati celou myšlenku smrti a zničení.*“<sup>263</sup> Dobrodružství se proto z příběhu zcela vytrácí – stejně jako popis překrásné romantické přírody. Ten měl být nakonec jen „*ostnem a lákadlem, aby přivábil čtenáře až k těmto svrchovaným, posledním závěrům celé filosofie exotismu.*“<sup>264</sup> Pozornost je nyní plně soustředěna na postavu – pohrouženou do svého vnitřního světa. Její přemítání o smrti i bezvýznamnosti lidského konání se neustále stupňuje. Výsledkem všech těchto úvah není nic jiného než pesimismus a rezignace. Zůstává zde „*jen hluboký ale při tom vždy vysoce poetický smutek lidské duše, vydané v pospas brutální, živelní síly přírodní.*“<sup>265</sup>

Podle Vrchlického nedokázal nikdo ve svém díle skloubit zásady exotismu tak dokonale jako Pierre Loti. Zvláště název jeho poslední knihy vystihuje podstatu celého směru: *Knihla soucitu a smrti*. Počátky exotického románu lze hledat již v 15. století – v době zámořských objevů. Za první exotický román Vrchlický považoval Defoeova *Robinsona Crusoa*. Postupem času však exotismus splynul s cestopisem a ztratil tak na

---

<sup>258</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 3, s. 245.

<sup>259</sup> Tamtéž, s. 246.

<sup>260</sup> Tamtéž.

<sup>261</sup> Tamtéž.

<sup>262</sup> Tamtéž.

<sup>263</sup> Tamtéž.

<sup>264</sup> Tamtéž.

<sup>265</sup> Tamtéž.

svém významu. Znovu se objevil až na počátku třicátých let 19. století ve Francii – a to v poezii. Našli bychom ho zejména v básních Prospera Mérimée<sup>266</sup>, Théophila Gautiera<sup>267</sup> a Leconte de Lisle<sup>268</sup>. Jisté prvky exotismu obsahují i Flaubertova historická díla, jež se odvolávají na antické Řecko. Další představitelé – Edmond a Jules Goncourtové – jsou dokonce pokládáni za pěstitele jedné z jeho větví: „japonismu“. Za hlavního zástupce exotismu je však pokládán Pierre Loti.

Pro všechna Lotiho díla je charakteristická neutuchající vzpoura proti smrti. Loti tomuto boji zasvětil zpravidla veškerou svoji literární činnost. V souvislosti s romantiky Vrchlický o Lotim napsal: „(...) *co bylo jim přístavem a koncem trudu, jest jemu pravou trudu příčinou.*“<sup>269</sup> Tímto *koncem trudu* i jeho *příčinou* je smrt. S ní se Loti snaží po celý život vypořádat – proto se v jeho knihách tak často setkáváme s úvahami na toto téma. I utrpení, které v druhém člověku vzbuzuje soucit, je pořád ještě životem.<sup>270</sup> Ale

---

<sup>266</sup> Prosper Mérimée (1803–1870) byl francouzský novelista, dramatik a historik. Po studiu práv působil na ministerstvu obchodu. V roce 1825 vydal soubor několika divadelních her s názvem *Divadlo Kláry Gazulové*, které vydával za dílo španělské herečky. Roku 1827 sepsal další ze svých knih *La Guzla*, již označil za sbírku ilyrských písní. Mérimée je rovněž autorem několika historických a archeologických prací, z nichž nejznámější je *Kronika vlády Karla IX*. Vrcholem Mériméeovy tvorby se staly povídky – mezi nimi např. *Carmen*, *Colomba* nebo *Vidění Karla IX*. Mérimée byl proslulý tím, že ve své tvorbě často kombinoval romantický námět s klasicistním stylem. V některých jeho pozdějších novelách se objevují náznaky nastupujícího realismu. Mérimée lze také považovat za průkopníka ruské literatury ve Francii – překládal zejména díla Gogolova, Puškinova, a také několik povídek od Ivana Turgeněva. Od roku 1853 pobýval Mérimée na dvoře Napoleona III., kde zastával funkci senátora. Kromě jeho historických a uměleckých děl se dochovaly také jeho cestopisy, literárně kritické studie a korespondence. Heslo Mérimée Prosper, *Ottův slovník naučný XVII. díl, Median-Navarrete*, Praha 1901, s. 128-129. *The new Encyclopaedia Britannica, Volume 6, Micropaedia, Ready reference*, Chicago 1982, s. 806.

<sup>267</sup> Théophile Gautier (1811–1872) byl francouzský básník a prozaik. Svou první básnickou sbírku s názvem *Poezie* vydal v roce 1830. O tři roky později vyšla další jeho kniha – *Albertus aneb Duše a hřích*, ve které autor zesměšňoval bohémský způsob života. V té době byl Gautier vůdčí postavou *Mladé Francie*, tj. sdružení výstředních mladých umělců. Spisovatel brzy tuto skupinu opustil a její stávající členy zparodoval ve svém románu *Mladofrancouzi. Výsměšné romány*. Roku 1835 vyšlo další jeho dílo – *Slečna de Maupin*, jehož předmluva se stala manifestem pro nastupující lartpourtartismus. Gautierovým nejúspěšnějším dílem se stal dobrodružný román ze života kočovných herců *Kapitán Fracasse*. Od konce 30. let pracoval Gautier jako žurnalista hned v několika pařížských periodikách, kde uveřejňoval své studie, týkající se výtvarného umění a divadla. Gautier je rovněž autorem několika cestopisů i povídek. Heslo Gautier Théophile, *Ottův slovník naučný IX. díl, Falšování potravin a pochutin-Genrista*, Praha 1895, s. 962-963. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, Brno 2012, s. 271-273.

<sup>268</sup> Leconte de Lisle, Charles Marie René (1818–1894) byl francouzský básník. Roku 1846 se natrvalo usadil v Paříži, kde vyučoval klasické jazyky – převážně řečtinu. Později se stal knihovníkem ve městě Luxembourg. Leconte de Lisle byl zakladatelem a představitel parnasismu. V roce 1858 vyšly všechny jeho doposud publikované básně ve sbírce *Poésies complètes*. Další jeho významná díla představují knihy veršů *Poèmes barbares*, *Poèmes tragiques* a posmrtně vydané *Derniers poèmes*. V Lecontově sbírkách najdeme verše výpravné, historicko-mytologické i básně popisné, dokumentující pestrou tropickou floru a faunu. V jeho pozdější tvorbě se objevují také intimní, lyrické verše. Celkové ladění Lecontových sbírek je však pesimistické. Do francouzštiny přeložil Leconte de Lisle eposy *Illias* a *Odyssea*, dále pak dramata Aischylova, Sofoklova, Euripidova aj. Heslo Leconte de Lisle, *Ottův slovník naučný XV. díl, Krajčij-Ligustrum*, Praha 1900, s. 763-764.

<sup>269</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 3, s. 248.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 249.

smrt – ta už se s životem zcela rozchází. Vrchlický píše, že „*kdy by nebylo té smrti v pozadí, jemu by byl život i se všemi útrapami ještě dobrý, ale idea smrti kazí a otravuje mu vše, i požitky.*“<sup>271</sup> Právě v otázkách smrti byl Loti poněkud poetičtější než Zola. To ovšem neznamená, že by nedokázal být ryzím realistou. O Lotiho knize popisující Japonsko Vrchlický napsal, že i „*při veškeré poezii, již autor (...) vládne, je toto Japonsko stejně realistické jako Paříž Zolova v kterémkoliv z jeho románového cyklu z dob druhého císařství.*“<sup>272</sup> Rozdíl pak mezi oběma tendencemi, které tito spisovatelé reprezentovali, je následující: „*naturalismus, hlavně Zolův, jest ve své formě i ve svých posledních výsledcích brutální, exotismus, hlavně Lotiův, jest pln soucitu a slitování.*“<sup>273</sup> Z ukázky, kterou Vrchlický vybral jako doprovod ke svému textu, je dobře čitelná ona hrůza, již autor pocituje při pohledu na porážku zvířat. Není to ale pouze soucit, čím se od sebe naturalismus s exotismem liší – je to také subjektivní pohled autora na celou událost. Tato subjektivnost je z textu patrná i přes autorovu snahu o objektivní formu.<sup>274</sup> Ne nadarmo tedy Vrchlický označil Lotiho za nejsubjektivnějšího francouzského autora své doby.<sup>275</sup> Na svoji obhajobu uvádí Loti výrok Victora Huga, který si vypůjčil z předmluvy k jeho básnické sbírce *Kontemplace*: „*Ach, což nepíši o vás všech, kdykoliv mluvím o sobě? Což to necítíte? Ach, vy šílenci, kteří se domníváte, že já nejsem ty a vy a všichni?*“<sup>276</sup> Vrchlický uzavírá Lotiho slova tvrzením, že na světě existuje pouze jedna věc, která bude vždy společná všem lidem – a to záležitosti týkající se posledních věcí člověka:<sup>277</sup> „*V této slabosti proti kosmu, vůči smrti a zmaru, kteréž nás obklopují, jsme všichni za jednoho a jeden za všechny.*“<sup>278</sup> Zdá se, že exotismus na rozdíl od naturalismu s sebou přináší vážná témata, která nepostrádají širší rozměr ani filosofickou hloubku. V závěru své práce Vrchlický dodává, že „*vůči těmto velkým a posledním problémům ovšem mizí a jsou banálními otázky naturalistů a psychologů, jestli paní X bude milovati dále svého muže, (...) a dokonce ty starosti, najdeli pan Y konečně restaurant, kde se s chutí naobědvá (...).*“<sup>279</sup>

V roce 1891 uveřejnil Vrchlický v novinách článek, pojednávající o nové knize francouzského žurnalisty Julesa Hureta – *Enquête sur l'évolution littéraire (Anketa o*

<sup>271</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 3, s. 249.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 251.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 246.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>275</sup> Tamtéž.

<sup>276</sup> Tamtéž.

<sup>277</sup> Tamtéž.

<sup>278</sup> Tamtéž.

<sup>279</sup> Tamtéž.

*literárním vývoji*). Tomuto spisu předcházely četné experimentální reportáže, které byly pravidelně publikovány v časopise *Écho de Paris*. Účelem tohoto rozsáhlého průzkumu bylo poskytnout prostor těm, „*koho literární události postavily v popředí*“ – aby se vyjádřili k současné situaci v literatuře a pomohli tak zmapovat její dosavadní vývoj.<sup>280</sup> Druhá polovina 19. století totiž pro písemnictví znamenala hojný výskyt nejrůznějších uměleckých směrů – bylo tedy potřeba jednotlivé proudy podrobněji popsat a pokusit se odhadnout „*co skutečně cenného z nich (...) zůstane budoucnosti*.“<sup>281</sup> Každá z tázaných škol i postav měla ve stručnosti uvést „*co chce a kam směřuje*.“<sup>282</sup> Huretovým cílem bylo nejen určit, co která skupina soudí o sobě a o ostatních směrech – ale také zjistit, v čem se tyto skupiny navzájem inspirovaly a v čem se naopak rozchází. Osloveno bylo celkem šedesát čtyři předních osobností francouzské literatury, které Huret rozdělil do osmi kategorií: 1. psychologové, 2. mágové, 3. symbolisté a dekadenti, 4. naturalisté, 5. neo-realisté (po vydání Zolovy *Země* sepsali manifest a s naturalismem se definitivně rozešli), 6. parnasisté, 7. neodvislí – a konečně 8. teoretikové a filosofové.

A výsledek celého šetření? *Zmatek nad zmatek*. Ne nadarmo označil Vrchlický ve stejnojmenném článku celou anketu za „*Babylon úsudků si odporujících a navzájem se potírajících*.“<sup>283</sup> Jedna věc se ovšem podle jeho názoru panu Huretovi povedla téměř dokonale – svými reportážemi totiž zcela „*odhalil nechutný obraz duševního života a živoření velké literatury*.“<sup>284</sup> U téměř všech osobností literárního světa lze spatřit jeden zásadní nedostatek: „*nevážení si práce jiných a přeceňování práce vlastní, ten egoismus (...) který se vyvíjí až v zášť a závist*.“<sup>285</sup> Podle Vrchlického „*chybí všady jasnost cílů a skoro všady rozhoduje osobní vášeň, vlastní úspěch neb sláva*.“<sup>286</sup> Většina oslovených literátů nepovažovala nijak za nutné ozřejmit svému publiku, v čem spočívá podstata a přínos jejich práce, „*hlavní bylo ‚poškrábat kamaráda‘ nebo ‚šlápnout na kuří oko uznané autoritě‘*.“<sup>287</sup> Vrchlický ve své stati předložil čtenářům výroky celkem šestnácti spisovatelů – jak sám podotkl, „*jen tak trochu smetany*“ ze všech těchto návštěv.<sup>288</sup> Co se týče jednotlivých výpovědí oslovených francouzských literátů, obsahuje Vrchlického text povětšinou pouze jejich stručnou charakteristiku a krátké shrnutí. Místy přechází

<sup>280</sup> J. Vrchlický: *Zmatek nad zmatek*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>281</sup> Tamtéž.

<sup>282</sup> Tamtéž.

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> Tamtéž.

<sup>285</sup> Tamtéž.

<sup>286</sup> Tamtéž.

<sup>287</sup> Tamtéž.

<sup>288</sup> Tamtéž.

tento zhuštěný výtah v přímou citaci jedné z autorit. Pro nás však budou stěžejní pouze ty výpovědi, které se bezprostředně týkají naturalismu nebo jeho představitelů.

Ze všech naturalistů se největší pozornosti těšil Émile Zola. Zatímco Verlainův verdikt zněl, že „*Zola je vůl*“<sup>289</sup>, Stephan Mallarmé si Zoly hluboce vážil. Přestože jeho práci velmi ctil, byl přesvědčen o tom, že literatura má mnohem větší a docela jiný úkol, než jí Zola přisoudil. Podotknul, že na světě existuje již spousta předmětů, a není proto neprodleně nutné vytvářet další. Posláním umění je uvádět tyto objekty do vzájemného kontaktu, což podle jeho mínění dokáže pouze poezie nebo hudba.<sup>290</sup> Historik Ernest Renan si zase vzpomíná, že „*četl jeden román od Zoly, ale neví již, jak se jmenoval, ví jen, že byl dlouhý, velmi dlouhý, trochu dlouhý, že by stačilo deset stránek na to, co tam stálo na celém stu, že se toho tam opakovalo až běda, že to asi bylo pracováno na kvap.*“<sup>291</sup> Téměř opačný názor na celou Zolovu práci měl Edmond de Goncourt. Podle něj Zola i Daudet odkázali lidstvu díla přímo kolosální – stejně tak jako Victor Hugo.<sup>292</sup> Někteří spisovatelé, jako například řecký básník Jean Moréas, označili naturalismus za hnilobu romantismu.<sup>293</sup> François Coppée však na rozdíl od Moréase tento naturalismus nikde nevidí. Říká, že Zola, Daudet a Goncourt jsou ve svém psaném projevu natolik odlišní, že je vskutku nemožné zařadit je všechny tři pod prapor jedné školy.<sup>294</sup>

Neméně zajímavé je zjištění, jak na počátku devadesátých let 19. století vnímal naturalistické hnutí sám Émile Zola. Celý jeho soud shrnul Vrchlický následující větou: „*Naturalismus stojí a padá mnou!*“<sup>295</sup> Co se týče teorie, octl se naturalismus ve slepé uličce – proto se pro literaturu již nejeví jako perspektivní. Zola je ovšem klidnější, než kdy jindy, neboť prodej jeho knih dosáhl vrcholu. Naturalismus se sice vyčerpal, „*ale posud mi vynáší a to je hlavní.*“<sup>296</sup> Otázka, týkající se blízké budoucnosti celého směru, nechává spisovatele chladným. Je až s podivem, jak rychle se vytratilo Zolovo původní nadšení pro výzkum a analýzu. Před více než deseti lety zaznívala z jeho úst docela jiná slova. Tehdy byl Zola pevně přesvědčen, že naturalismus představuje konečně tu pravou – a také závěrečnou fázi ve vývoji umění. Neboť „*divadlo – a spolu s ním také literatura – bude buď naturalistické, anebo nebude vůbec.*“<sup>297</sup>

---

<sup>289</sup> J. Vrchlický: *Zmatek nad zmatek*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 2.

<sup>290</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>291</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>292</sup> Tamtéž.

<sup>293</sup> Tamtéž.

<sup>294</sup> Tamtéž.

<sup>295</sup> Tamtéž.

<sup>296</sup> Tamtéž.

<sup>297</sup> É. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 20, s. 159.



O tom, že je naturalismus v koncích, hovoří ve svém příspěvku také Edmond de Goncourt. Podle jeho odhadu po něm roku 1900 nebude ani památka.<sup>298</sup> Sám spisovatel soudí, že vpád a setrvání naturalismu v literatuře nebylo zbytečné – naopak, tento směr „vykonal svou úlohu tak dobře jako druhdy romantismus vůči restauraci.“<sup>299</sup> Goncourt zároveň nevěří tomu, že „básníkům“ připadne v umění hlavní slovo namísto naturalistů. Tito „básníci“, jak Goncourt souhrnně nazývá symbolisty a dekadenty, podle jeho soudu doposud nevytvořili jediné opravdové dílo.<sup>300</sup> Taktéž Zola prozatím pohlíží na výsledky jejich práce s velkým despektem – říká: „nevidím ani jednoho pořádného romanopisce mezi nimi.“<sup>301</sup> Prohlašuje, že současná doba si i na poli literatury žádá velkých činů – tito spisovatelé však místo toho, aby soustředili veškerou svoji energii na sepisování děl budoucnosti, pořád jen „dělají samé pokusy a blekotají.“<sup>302</sup> Na některé z příslušníků mladé generace hledí Zola přímo s opovržením: „Ten Moréas, jak se může přirovnávat ke mně nebo k Hugovi!“<sup>303</sup> Jeho básně Zola označil za „dílo ztřeštěného školáka“ – a k tomu ještě navíc za „nucené, nejapné, bez mladosti a svěžesti.“<sup>304</sup> Všechny soudobé autory pak charakterizoval jako „skořápky ořechů nad Niagarou“ – zpočátku na sebe kladou obrovské nároky, ale nakonec jsou jejich slova vždy nicneříkající a prázdná.<sup>305</sup> Posledním z oslovených naturalistů, jež se měl vyjádřit ke stávající situaci v literatuře, byl Guy de Maupassant. Stejně jako Ernest Renan i on žil zcela v ústraní a ruch spojený s literaturou ho příliš nezajímal. Maupassant o svých knihách zpravidla nikdy nemluvil – dokonce ani se svým přítelem Alexandrem Dumasem: „jsou důležitější věci na světě jako – veslování a šerm, a také zábavnější.“<sup>306</sup>

V době, kdy Huret sestavoval svoji anketu, byl jeden z největších francouzských spisovatelů – Victor Hugo – již po smrti. I přesto se však v českém tisku zachovaly jeho názory, týkající se naturalismu nebo Émila Zoly. Jeden z nich přináší stať Ferdinanda Schulze *Zolovy senační romány*, která byla publikována v Osvětě v roce 1880. Zdroj této citace ovšem Schulzův článek neuvádí. Victor Hugo zde prohlašuje, že „domnělý realism p. Zoly neexistuje, proto není ani lze psát o něm kritiku. (...) Spisovatelé této školy nedělají nic jiného, leda že píší, a tož většinou ještě velmi špatně, o věcech

---

<sup>298</sup> J. Vrchlický: *Zmatek nad zmatek*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 2.

<sup>299</sup> Tamtéž.

<sup>300</sup> Tamtéž.

<sup>301</sup> Tamtéž.

<sup>302</sup> Tamtéž.

<sup>303</sup> Tamtéž.

<sup>304</sup> Tamtéž.

<sup>305</sup> Tamtéž.

<sup>306</sup> Tamtéž.

*hanebných a špinavých, jimiž spisovatelé až posud nepokáleli svá péra. Takové knihy vábí k sobě jistou část obecnstva, která jest vždy naladěna padnouti na oplzlosti; však aby podobné spisy nabyly místa v písemnictví francouzském, to není možná a to se nestane! (...)*<sup>307</sup> V návaznosti na Hugova slova připomeňme Vrchlického výrok z jeho studie s názvem *Literární hesla*. Vrchlický v něm apeluje na fakt, že většině čtenářů se při vyslovení názvu určitého směru nevybaví úhel, kterým autor nazírá na dění kolem, nýbrž rovnou soud o kvalitě této práce. Takový přístup k literatuře je podle jeho mínění nesprávný.<sup>308</sup> Na pomoc si Vrchlický bere citát francouzského básníka Pierra Quillarda – ten vypovídá o tom, že „*hlavní jest psáti dobré a krásné knihy, každý dle svého; jak, po tom nikomu ničeho není.*“<sup>309</sup> Zejména v poslední třetině 19. století se literární hesla stala doslova zbraněmi, kterými na sebe jednotlivá uskupení útočí. Proto lidé, kteří se soustavně zabývají literaturou, mohou pozvolna nabývat dojmu, že vytváření literárních hesel má sloužit zejména k jednomu účelu – k přetrvávajícím agresím a k vzájemnému potírání. Z uměleckých hnutí se tak stávají „*palcáty a mlaty drtící bojovníky odporných sobě stran.*“<sup>310</sup> Příčinou tohoto neutěšitelného stavu i veškerých potyček, které zavládly v písemnictví, je podle Vrchlického slepý fanatismus jednotlivých skupin. Na počátku 90. let zde byla patrná snaha vyhranit se, a zároveň i uzavřít vůči ostatním školám či vlastním stoupencům. Výsledkem pak byl vznik mnoha literárních proudů a podskupin. Celou situaci výstižně charakterizují Vrchlického slova z 27. září 1891: „*Nestačí školy, zakládají se i školky, nestačí chrámy, jest plno kapliček.*“<sup>311</sup> Vrchlický dodává, že takto uspořádané teorie působí nanejvýš směšně a pošetile.<sup>312</sup> Jak sám podotkl – svými texty vystupuje proti zneužívání těchto hesel a proti „*prázdnému s nimi šermování*“ – neboť takové jednání podle jeho slov literaturu jen poškozují.<sup>313</sup> Nesouhlasil rovněž s tím, aby se o jednotlivých směrech hovořilo s jistou příhanou. Zcela prozíravě označil Vrchlický veškeré literární dění za darwinovský boj o život.<sup>314</sup> Byl si vědom toho, že za vypjaté chování některých protagonistů je odpovědný poměrně velký ekonomický tlak, který je na ně vyvíjen ze strany literatury – jelikož „*všickni ti lidé (...) musí z ní žít, nebo proto ji vlastně provozují.*“<sup>315</sup>

<sup>307</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 496.

<sup>308</sup> V. Vrchlický: *Literární hesla*, Hlas národa ze dne 29. 5. 1887, č. 147, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>309</sup> Týž: *Zmatek nad zmatek*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 2.

<sup>310</sup> Týž: *Literární hesla*, s. 1.

<sup>311</sup> Týž, *Zmatek nad zmatek*, s. 1.

<sup>312</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>313</sup> J. Vrchlický: *Literární hesla*, s. 2.

<sup>314</sup> Týž: *Zmatek nad zmatek*, s. 1.

<sup>315</sup> Tamtéž.

Vrchlický byl přesvědčen o tom, že hodnotná umělecká díla nevyrůstají pouze z jedné ohraničené definice, ale že čerpají podněty hned z několika dobových tendencí. Říká: „*Upoutejte ducha lidského v jeho jedné formule a zakrni, nerozbije-li dříve svůj úzký žalář.*“<sup>316</sup> Právě umění tedy povstává tam, kde se mísí hned několik tvůrčích směrů – například tam, „*kde realismus nepohrdá zlatým třpytem poesie.*“<sup>317</sup> Jako doklad svého tvrzení uvádí Vrchlický Williama Shakespeara. Co se týče migrace jednotlivých proudů napříč Evropou, pak výhodnou a zcela ojedinělou pozici zaujímají v tomto ohledu české země. Vrchlický je vnímal jako ohnisko všech evropských tendencí. Postavení českého státu, jakožto centra, v němž se setkávají nejrůznější teorie o sestavování textu, hodnotil Vrchlický velmi pozitivně. Ve své stati z roku 1887 píše: „*My Čechové máme to štěstí, že jsme na ráně každému sebe menšímu větru z ciziny. Pravím výslovně štěstí, neboť k čemu jinde docházejí pozvolnou evolucí, tam jsme my jako hračkou, bleskem, takřka přes noc.*“<sup>318</sup> Především díky této výhodné poloze si je Vrchlický téměř jist, že česká literatura půjde ruku v ruce s literaturou světovou a nezabředne pouze v jednom směru. Neboť – „*proudění kol nás je příliš vírné a bouřné.*“<sup>319</sup> Na sklonku 19. století se na našem území navzájem prolínaly prvky antiky s romantismem, naturalismem a ruským realismem. Rozhodující vliv na českou kulturu měla rovněž literatura německá. Stejně jako v případě francouzských naturalistů, měl i tady čas ukázat, které z těchto literárních proudů byly vskutku přínosné a cenné. Vrchlický své současníky nabádá pouze k tomu, aby při vytváření vlastních filosofí a při posuzování prací druhých projevíli poněkud méně osobní zaujatosti, více objektivnosti, a také lepší orientaci v dobové literatuře.<sup>320</sup>

Pokud se ohlédneme po tom, jak vypadal francouzský román na počátku 90. let 19. století, pak zjistíme, že jej zcela opanovala „dáma polosvěta“. Tak Vrchlický ve své stati nazýval ženy z vyšší společnosti.<sup>321</sup> Tyto dámy hrály ve francouzské literatuře vždy velkou roli. Podle Vrchlického prodělaly jejich postavy za posledních padesát let velkou proměnu. Z původně uměleckých a studentských kruhů se postupně propracovaly až do společnosti bohatých měšťanů – a dokonce i šlechty. Většina těchto žen s nově nabytým postavením přijala stanovenou etiketu a změnila tak navenek své chování, ovšem uvnitř zůstávaly mnohé z nich stejné. Na první pohled se tak mohou tyto dámy jevit vznešeně,

---

<sup>316</sup> J. Vrchlický: *Zmatek nad zmatek*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>317</sup> Tamtéž.

<sup>318</sup> J. Vrchlický: *Literární hesla*, Hlas národa ze dne 29. 5. 1887, č. 147, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>319</sup> Tamtéž.

<sup>320</sup> Tamtéž.

<sup>321</sup> Studie s názvem *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 1-5.

„ale bestie je táž, necht' je klec sebezplacenější“<sup>322</sup> – takto Vrchlický charakterizoval hlavní hrdinky dobových románů. Znamená to tedy, že i nadále působily jako rozkladný prvek francouzské společnosti – zejména pařížské.<sup>323</sup>

V roce 1892 publikoval Vrchlický v Osvětě článek o francouzském románu, ve kterém prohlásil, že skutečnou „dámu polosvěta“ uvedli do literatury naturalisté.<sup>324</sup> Ti svými knihami výrazně přispěli k vybudování celého kultu polosvěta. Jedním z těchto přispěvatelů byl Émile Zola. Jeho jméno zmiňuje Vrchlický ve své stati celkem dvakrát. Zola se však odhodlal vstoupit do vyšší společnosti jen v několika svých románech. Ze všech Zolových současníků se tomuto tématu podařilo vyhnout pouze Pierru Lotimu a částečně také Alphonsi Daudetovi. Ovšem konkrétní Zolova či Daudetova díla, která se nějakým způsobem dotýkají vyšších kruhů, Vrchlický neuvádí. Jisté ovšem je, že kromě polosvěta existuje ve francouzské literatuře ještě jeden kult, jenž ji na sklonku 19. století zcela zachvátil, a to kult pohlavní lásky.<sup>325</sup> Vezmeme-li v úvahu lásku – ať už duševní nebo tělesnou – a polosvět, ve kterém hlavní úloha připadne vždy dámě, pak dojdeme k závěru, že oba tyto kulty jsou úzce spojeny s postavou ženy. Pokud se tedy literatura bude chtít v budoucnu od těchto dvou kultů osvobodit, je nutné, aby se od otázky ženy emancipovala.<sup>326</sup> Zdali se to literatuře povede, záleží podle Vrchlického na tom, „budeli míti dosti síly“, a především také na tom, „odkud bude (...) bráti své hrdiny.“<sup>327</sup> Autoři moderních románů se totiž v první řadě snaží popsat lidskou duši. Ta se ovšem odhaluje teprve až „v bouřích vášně“.<sup>328</sup> Probudit touhu u mužské části obecnstva však nejlépe dokáže právě žena. Ve chvíli, kdy se člověk ocitá „ve víru sporných chťiců a potřeb“<sup>329</sup>, je nucen svádět sám se sebou neustálý boj. Vrchlický píše, že v takovém okamžiku se člověk nachází v určité skepsi mezi dobrem a zlem<sup>330</sup> - ve výsledku ovšem záleží pouze na něm, zda se zcela nechá ovládnout svými vášněmi či nikoliv. Jedním z důvodů, proč se literatura nevěnuje také jiným pokleskům a neřestem, je ten, že „všecky jsou již více méně vyčerpány a nevykazují ani tolik možných odstínů a detailů, jako právě láska.“<sup>331</sup> A mimo to, „ctnost je zpravidla fádni.“<sup>332</sup> Proto ta „nadvláda otázky sexuální“ – neboť

---

<sup>322</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 1, s. 54.

<sup>323</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>324</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>325</sup> Tamtéž.

<sup>326</sup> Tamtéž.

<sup>327</sup> Tamtéž.

<sup>328</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>329</sup> Tamtéž.

<sup>330</sup> Tamtéž.

<sup>331</sup> Tamtéž.

<sup>332</sup> Tamtéž.

„neřest je vždy pikantní.“<sup>333</sup> Vrchlický byl přesvědčen o tom, že v poslední době jsou knihy těchto „orgií“ natolik přehlceny, že již ani samotní čtenáři nejeví o jejich popisu zájem. Ustavičné líčení nejrozmanitějších náruživostí je totiž unavuje.<sup>334</sup>

Jisté revoluce v umění chtěl svými romány dosáhnout spisovatel Marcel Prévost. Prévost se domníval, že sexuální tematice je v literatuře věnována příliš velká pozornost – zejména pak ze strany mládeže. Proto se rozhodl osvobodit současný román od lásky a jejích neřestí – tím, že začne lidem ukazovat i její odvrácenou tvář. V Prévostových spisech se tedy nesetkáme s vyobrazením rozkoše, ale pouze s bolestí a utrpením, které s sebou láska přináší. Prévostova zásluha spočívá především v tom, že se na počátku 90. let 19. století snažil francouzskému románu nastínit nový vývojový směr. Tuto novou literární epochu měla odstartovat jeho kniha z roku 1891 – *Zpověď milencova*. V její předmluvě vyhlásil Prévost pohlavní lásce doslova boj. Jak poznamenal Vrchlický ve své stati z roku 1892: tento mladý spisovatel „*chce vyrvati román francouzský sladkému jhu věčných těch siren a mužně ukazuje, že má život jiné otázky a jiné povinnosti, než ty ustavičné poměry paní de A k panu de B, nežli tu vysilující a úmornou psychologii a patologii smyslnosti.*“<sup>335</sup> Podle Vrchlického projevil Prévost velkou odvahu, jestliže se k něčemu takovému odhodlal v době, kterou ovládl – jak sám píše – „*flirt*“ a pohlavní láska. Prévost chtěl mladým lidem lásku znechutit – jak tu smyslnou, tak i romantickou. Na jednotlivých stránkách svého díla čtenáře poučuje o příkořích této vášně – „*ukazuje její démonickou sílu a zhoubnost, aby varoval.*“<sup>336</sup> V průběhu čtení se tak z knihy zcela vytrácí zábavný tón, načež celý příběh postupně získává moralizující charakter. Prévost se ovšem ve svém románu dopustil dalšího prohřešku – kromě kritiky naturalistického literárního hnutí totiž jeho dílo nepřináší v podstatě nic nového. Jeho *Zpověď* je pouhou „*negací všeho minulého bez otevření perspektivy do lepší budoucnosti*“<sup>337</sup> – alespoň takto se o Prévostově knize vyjádřil Vrchlický ve svém článku o francouzské literatuře. Prévostovým původním cílem bylo osvobodit francouzský román od „polosvěta“. Spolu s tím souvisí i program Alexandra Dumase, který požaduje očištění veškerého umění od popisu zla. Ovšem v momentech, kdy Prévost mládež před milostnými pletkami varuje,

---

<sup>333</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, č. 1, s. 53.

<sup>334</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>335</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>336</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>337</sup> Tamtéž.

uchyluje se ke stejnému poklesku jako jeho předchůdci. Ve snaze odradit mladé lidi od lásky „*líčí Prévost v díle svém zlo barvami stejně žhavými a opojnými*.“<sup>338</sup>

Pokud zpětně zhodnotíme Prévostovu uměleckou činnost, můžeme prohlásit, že jeho pokus nastolit v literatuře nová estetická kritéria byl nejen dobrým tahem, ale také na svoji dobu poměrně odvážným krokem. Jeho teorie se však příliš brzy ocitla ve slepé uličce a otázka „*jaký bude román budoucnosti*“ zůstala nevyřešena. V druhé polovině 80. let se však ve francouzské literatuře začal vytvářet specifický směr, který Vrchlický označil za „*mladší to odnož moderního naturalismu*.“<sup>339</sup> Byla jí psychologická škola, již sám autor na počátku 90. let nazval nejnovějším literárním trendem ve Francii. Přední místo mezi psychology zaujímali hned dva spisovatelé – francouzský novelista a kritik Paul Bourget a ženevský profesor Édouard Rod. Dalšími představiteli psychologického proudu byli například Anatole France a Jules Lemaître – alespoň tak to ve své anketě z roku 1891 uvedl žurnalista Jules Huret. Poněkud překvapivý je fakt, že Vrchlický ani v jednom ze svých textů nepřináší definici literárního psychologismu. Zmiňuje se pouze o jeho existenci na poli literatury, ale nijak blíže jej necharakterizuje. Jeho pozornost se dále zaměřuje výlučně na Édouarda Roda. Rodovo dílo se ovšem jeví jako příliš osobité na to, abychom mohli jeho znaky považovat za obecně platná kritéria. Nicméně i tak se dozvídáme, že psychologismus – stejně jako naturalismus – má neustále na zřeteli ony dvě věci, kterým se zejména Prévost snažil ve svých knihách vyhnout – a to příslušnost člověka k vyšší společnosti, neboli k tzv. „polosvětů“, a lidskou sexualitu. Zvláště pak co se týče druhé z těchto věcí – pohlavní lásky, představuje psychologická škola „*jeden a ustavičný rozbor této otázky*.“<sup>340</sup> A navíc – zatímco naturalismus sice občas zabrousí do světa francouzské aristokracie, „*škola psychologická se v něm skoro utápí*.“<sup>341</sup> I tak jí ovšem náleží jedna zásluha – v tom, že „*ona posunula své dámy polosvěta z pravidla do sféry vyšší*.“<sup>342</sup> Tuto cestu započali již naturalisté v některých svých románech. Na rozdíl od nich je psychologická literatura v tomto „polosvětě“ plně ponořena.

Jak podotkl Vrchlický v Osvětě roku 1892, je přinejmenším zarážející, že zrovna republikánský národ našel takovou zálibu v aristokratických románech. Řečeno přímo jeho vlastními slovy, je to „*trochu podivné a nepřirozené*.“<sup>343</sup> Zajímavý je také fakt, jak Otakar Hostinský spolu s Vrchlickým strukturovali realistické a naturalistické hnutí. Ve

---

<sup>338</sup> J. Vrchlický: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 1, s. 56.

<sup>339</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>340</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>341</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>342</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>343</sup> Tamtéž, s. 55.

studii s názvem *O realismu uměleckém* rozděluje Hostinský realismus na dva proudy – humanismus a naturalismus. Druhý z nich – naturalismus – člení Vrchlický ještě dále na psychologismus a naturalismus obecně. Humanismus označil Hostinský především za směr Lva Tolstého a Fjodora Dostojevského.<sup>344</sup> Nejlépe tuto větev charakterizoval sám Dostojevský, když v jednom ze svých deníků přiznal, že „*vyličuje a zobrazuje hlubiny lidské duše v jejich celistvosti.*“<sup>345</sup> Naturalismus naproti tomu představuje oblast, v níž „*rozborů psychologické jsou již poněkud z cesty.*“<sup>346</sup> Hostinský zcela správně odhadl, že realismus má poněkud více podob a že jednotlivé směry se do určité míry liší – alespoň tedy „*co do pojmání předmětů samotných.*“<sup>347</sup> Vzpomeňme si na Vrchlického posudek *Lidské bestie* z 23. března 1890, ve kterém tento autor nazval Zolu „*největším básníkem hmoty*“ – neboť „*místy zdá se skoro, jako by autorovi záleželo mnohem více na hmotě než na lidech.*“<sup>348</sup> V souvislosti s hodnocením přístupu jednotlivých realistických autorů k vnějšímu světu, dospěl Hostinský k závěru, že „*Flaubert se Zolou, přes všelikou věru nemalou různost těchto povah uměleckých, více má společného nežli Zola s Tolstým nebo s Dostojevským.*“<sup>349</sup> Tím překvapivější je Vrchlického výrok v *Nedělních listech* – že totiž kromě *Lidské bestie* existují ještě další dvě díla, která v něm zanechala naprosto stejný dojem – tedy „*hnusně grandiosní*“ – a „*divnou náhodou obě díla jsou ruská*“<sup>350</sup> – jsou jimi Dostojevského *Zločin a trest* a Tolstého *Vláda tmy*.

Jak již bylo řečeno na začátku této kapitoly, Vrchlický věnoval velkou pozornost také deníkům naturalistických spisovatelů. Konkrétně se zabíral paměťovými záznamy Alphonse Daudeta a Edmonda a Julesa Goncourtových. Daudetova metoda zápisu se od té Goncourtovy liší tím, že přetváří veškeré postřehy z žité reality v umění. Jinými slovy – poetizuje je. Nashromážděné realistické detaily jsou tedy navzájem pospojovány a do jisté míry pozměněny básníkovou fantazií. Každá Daudetova příhoda tak ve výsledku působí jako povedená literární skica – přičemž „*každá má ostrou pointu i třpytný jeho paprskující styl.*“<sup>351</sup> V Daudetově deníku nenajdeme jediný záznam zachovaný v jeho syrovosti. Všechny jeho vzpomínky jsou charakteristické zdobností a vyumělkovaností – neboť v tvůrčím procesu „*Daudet pečlivou rukou svou vybírá jednotlivé drahokamy*

---

<sup>344</sup> O. Hostinský: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 86.

<sup>345</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>346</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>347</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>348</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>349</sup> O Hostinský: „O realismu uměleckém“, s. 84.

<sup>350</sup> J. Vrchlický: *Lidská bestie*, s. 1.

<sup>351</sup> Týž: *Třicet let v Paříži*, Hlas národa ze dne 19. 2. 1888, č. 50, příloha Nedělní listy, s. 1.

z štěrku životního i literárních styků, brousí je a podává jako dobře zasazené routy svému čtenáři na odív i k požitku.<sup>352</sup> Stejně jako u Goncourtových, převládá i v jeho memoárech literární anekdota.<sup>353</sup> Kromě toho, že deníky těchto tří autorů dokumentují dobovou atmosféru, přinášejí také velmi cenné informace o vzniku jejich literárních děl. Alphonse Daudet například líčí ve své knize, jak se postupně rodily charakteristické rysy jeho románových postav: „(...) po třicet roků jsem hromadil velké množství sešitků s poznámkami a myšlenkami často v jedinou řádku stěsnanými, z nichž jsem pak vyčetl posuň, přízvuk řeči a které jsem vypracoval a rozvedl v souzvuk s celým dílem. V Paříži, na cestách, na venkově rostly tyto sešitky (...) jména vlastní jsou v nich, jichž jsem ani později změnit nemohl, nalézaje v nich fysiognomii a ráz osoby, kterou označovala.“<sup>354</sup> Edmond a Jules Goncourtovi na rozdíl od Daudeta nevytvářejí ze svých pamětí literární díla. Předkládají pouze posloupný sled událostí v jejich životě – v nezkrášené a zcela původní podobě. Další rozdíl mezi nimi a Daudetem tkví v tom, že Goncourtové ve své knize takzvaně nikoho nešetří. Jejich upřímnost je v naprostém rozporu s Daudetovou ohleduplností a zamlklostí vůči ostatním lidem z jeho okolí.

Především tohoto taktu si Vrchlický na Daudetovi velmi cenil. Dokládá to ve své stati z 19. února 1888, ve které kromě obsahu a hodnocení Daudetovy knihy přináší i onu komparaci Daudetova a Goncourtova přístupu k pořizování paměťových záznamů. Vrchlického studie, jež má stejný název jako Daudetovy memoáry – *Třicet let v Paříži*, s sebou nese podrobný výčet všech témat, se kterými se v Daudetově spise setkáváme. Vedle genealogie vybraných románů jsou zde věrně popsány pařížské literární salony i poměry panující uvnitř francouzské žurnalistiky. Kniha rovněž odhaluje skutečnost, jak byl Daudet uveden do pařížské společnosti, „jak tam přiveden byl do nemilých rozpaků při buffetu, kde místo likéru si nalil do sklenky čisté vody a následkem své neopatrnosti strhl celou barikádu talířů, šálků a plných mís k zemi, jak při bouři tím způsobené (...) hanebně uprchl a v hustém sněhu – ubožák neměl ani zimníku – se dobrodil do pokoutní noční hospůdky na koflík horké polévky.“<sup>355</sup> Zachyceno je zde také mnoho významných postav francouzské literatury 19. století – jakož i počátky Daudetových her v divadlech Opéra-Comique a Théâtre-Français. Celé dílo úspěšně doplňuje studie o ruském poetovi a prozaikovi Ivanu Turgeněvovi. Zvláště proto, že Daudet pečlivě zobrazuje uspořádání

---

<sup>352</sup> J. Vrchlický: *Třicet let v Paříži*, Hlas národa ze dne 19. 2. 1888, č. 50, Příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>353</sup> Tamtéž.

<sup>354</sup> Tamtéž.

<sup>355</sup> Tamtéž.



i atmosféru dobových uměleckých spolků – i s jejich návštěvníky, stávají se jeho spisy cenným historickým dokumentem.

Podobně jsou na tom i deníky bratrů Goncourtových, které se podle Vrchlického jednou stanou důležitým pramenem k sepsání intimních dějin francouzské literatury.<sup>356</sup> Vrchlický věnoval jejich pamětem celkem osm studií. Ty byly uveřejněny ve sbornících a v tisku mezi lety 1887–1896. V letech 1907 a 1908 Vrchlický publikoval pouze krátké ukázky z těchto memoárů – tentokrát však již bez doprovodného komentáře. Pozitivně hodnotil Vrchlický především první tři svazky. Prohlásil o nich, že jsou to „(...) *drobty cenné a chutné, pravé mlsání dessertní po románech a seriosních historických studiích obou bratrů*.“<sup>357</sup> Kromě nejrůznějších anekdot a charakteristik – místy značně jízlivých a jedovatých – zde najdeme také četné rozpravy slavných osobností o dobové literatuře a jejich reprezentantech. Jako příklad nám poslouží následující rozmluva, zaměřená na romanopisce Victora Huga: *Hovořili jsme s Flaubertem o Hugově ‚Legendě věků‘. Co nejvíce zaráží u něho, jest ctižádost platiti za velkého myslitele, kdežto přece v jeho dílech je úplná prázdnota myšlenková. Hugo není myslitel, dle výrazů svých jest naturalista (!). V jeho krvi jest něco jako míza stromů*.“<sup>358</sup> Zcela správně zde Vrchlický umístil vykřičník, neboť se jedná o poněkud odvážné tvrzení na někoho, kdo prohlašuje, že „*naturalismus neexistuje*.“

Paměti bratrů Goncourtů jsou zcela unikátní v tom, že čtenáři předkládají popis ontogeneze jednotlivých děl – ovšem z hlediska vnitřní perspektivy. Jejich poznámky zachycují duševní rozpoložení autorů od první myšlenky až do publikace textu. V reakci na četné stížnosti obou literátů, z nichž je patrné nemalé psychické vyčerpání, Vrchlický nakonec seznal, že život spisovatele je „*horoucím peklem, které dřív nebo později musí vésti k tupé apatii nebo k šílenství*.“<sup>359</sup> Nutno podotknout, že především díky záznamům bratrů Goncourtových se dozvídáme nejen to, jak se rodí samotná kniha – ale zjišťujeme také, jak vypadá ono prostředí, ve kterém vzniká budoucí dílo světové literatury. Jedno z takových míst popisují Goncourtové ve svých memoárech – a stejně tak i Vrchlický ve svém *Feuilletonu* ze 4. února 1907: „*Na nádražním chodníku v Rouenu zastihujeme Flauberta v průvodu svého bratra, vrchního lékaře hospitálu v Rouenu, velkého, hubeného, černovlasého pána. Drožkař přiváží nás do Croissetu. (...) A nyní stojíme v tom pokoji, který je svědkem tolikerých a tak velkých úsilí a v němž vznikly ‚Mad*

<sup>356</sup> Týž.: *Denník bratrů Goncourtův*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>357</sup> Týž.: *Z literární historie. Denníky Goncourtův sv. IX*, Věstník ČAVU 5, 1896, č. 6, s. 372.

<sup>358</sup> Týž.: *Denník*, s. 1.

<sup>359</sup> Tamtéž.

*Bovary' a ‚Salambo‘. (...) V jednom rohu stojí turecký divan s mnoha poduškami a uprostřed velký, kulatý pracovní stůl se zeleným ubrusem a s kalamárem v podobě ropuchy. Všude, na kamnech, na stole, na policích na knihy a na stěnách směsice orientálních předmětů. Egyptské amulety se svou trávově zelenou patinou, šípy a hudební nástroje divokých národů, měděné desky, šňůry perel a náhlavky, jichž užívají američtí divoši k spánku, sezení a řezání masa. Posléze dvě nohy mumie, jež Flaubert přinesl z jeskyní samounských. Tento interieur jest vskutku význačný pro člověka Flauberta, pro jeho vkus a jeho talent.“<sup>360</sup>*

Jistě nemusíme připomínat, že dílem bratří Goncourtů se prolíná nespočet postav ze světa politického, vědeckého i uměleckého. Paleta těchto osobností se s přibývajícimi svazky neustále obměňuje. Zpočátku byla největší pozornost věnována právě Théophilu Gautierovi a Gustavu Flaubertovi. Přátelská setkání pařížské inteligence se povětšinou uskutečňovala v hotelu Magny. Sám Vrchlický prohlásil, že „večery Magny táhnou se celou knihou jako řetěz ohnivých raket.“<sup>361</sup> Druhou nejčastější variantou byla posezení u princezny Mathildy – sestřenice, a po jistý čas i snoubenky Napoleona III. Především díky ní se v knize setkáváme s několika historkami ze života samotného císaře – jakož i s podrobnou charakteristikou ruského cara Mikuláše I. Ve třetí části svých pamětí bratři dokonce popisují Mathildinu návštěvu v jejich domě: „Vrazila jako puma do jídelny a shlédla na stole mezi rukopisem našeho románu (...) nádobu se zavařeným ovocem a vedle skývu chleba. Vzala chleba, ponořila lžiči do načatého ovoce a pochutnávala si, jak náleží. – Ach, pravil jsem, kdyby vás tak viděla vévodkyně z Angoulemu!“<sup>362</sup> Další Vrchlického článek přináší ukázkou ze setkání Goncourtových se spisovatelkou George Sandovou. Abychom ukázali, jak všestranné jsou záznamy obou bratrů, přinášíme výčet věcí, které zde autoři zmiňují. Ze záznamu se dozvídáme přesnou spisovatelčinu adresu – dále je tu zachycen její vzhled, hlas i gesta. Popsáno je zde rovněž, v jakém prostředí žije, jak se chovala ke Goncourtovým, jak kdo pracuje na svém díle, jaké byly myšlenky návštěvníků, o čem se mluvilo, jak celkově působí společnost, která se u ní doma sešla, i to, jak vypadá autorčin denní režim. V Turgeněvově případě lze zase seznat výši jeho příjmů za články uveřejňované v ruských revuích – i zisky plynoucí z prodeje jeho knih. Jindy se sešla společnost zaobírala otázkami uměleckými a vědeckými – nechyběly ani rozpravy z oblasti medicíny. Námětem mohly být i záležitosti čistě osobního rázu. Jak

---

<sup>360</sup> J. Vrchlický: *Feuilleton*, Večerní Lidové noviny ze dne 4. 2. 1907, č. 35, s. 1.

<sup>361</sup> Týž: *Denník bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 10. 6. 1888, č. 160, příloha Nedělní listy, s. 1.

<sup>362</sup> Tamtéž.

uvedl Vrchlický: mnohé osobnosti se v denících prezentují „v úplných nedbalkách těla a duše.“<sup>363</sup> Důkazem tohoto tvrzení je úryvek z ledna 1878: „Zábava jest s počátku opravdu neslušná a Turgeněv poslouchá nás s poněkud strnulým údivem barbara (...) Když se ho kdosi táže na nejsilnější dojem lásky (...) přemýšlí chvíli a pak vypravuje: ‚Byl jsem ještě mladičký a nevinný, naplněný neurčitým toužením patnáctiletého hochy. Matka moje měla hezkou panskou (...) Byl vlhký, deštivý den, jeden z těch erotických dnů, jež právě popsal Daudet. Začínalo se snášeti šero; procházel jsem se v zahradě, když jsem najednou viděl tuto dívku přicházeti zrovna ke mně. A ona, nevolnice, uchopila mě, svého pána vzadu za vlasy a řekla zcela prostě: ‚Pojď!‘ Co následuje, jest jeden z těch dojmů, jež jsme již všichni prožili.“<sup>364</sup>

Tato příhoda, ve které Turgeněv popisuje svůj první milostný zážitek, je součástí druhé série Goncourtových memoárů. Na rozdíl od té předchozí není ovšem dokladem pouze literárně-historickým, ale z velké části i politickým. Edmond de Goncourt v něm totiž líčí obležení Paříže Prusy v letech 1870–1871. Vrchlický místy uvádí přímou citaci z Goncourtova deníku, místy tlumočí vlastními slovy, co se odehrávalo v hlavním městě v době okupace. Vypravuje například o nedostatečných zásobách jídla – i uhlí a dříví k topení, o střelbě na Goncourtův dům i o tom, jak o pár dní později autor zcela náhodou unikl smrti. Obsah čtvrtého dílu pak Vrchlický charakterizuje následovně: „Není zde již těch duchaplných vět myšlenkových, není zde toho velkého obzoru uměleckého, který vás tak pobavil v prvních třech dílech. Není zde ani té pestré galerie zajímavých osobností literárních a uměleckých, kteréž byly hlavní atrakcí (...) v první stejnojmenné publikaci.“<sup>365</sup> Líčení pouličních výtržností a brutalit hodnotí Vrchlický sice jako ohavné a odpudivé, ovšem na druhou stranu – z čistě dokumentačního hlediska – jako úchvatné. Říká: „Představte si jen, kdyby byl někdo si vedl takový zcela intimní deník v době válek husitských, v době bělohorské, jaké by tu najednou netušené světlo rozlilo se po osobách i událostech.“<sup>366</sup> Snad právě proto, že se před námi otevírají jedinečná historická fakta, považuje Vrchlický tuto knihu za daleko důležitější a významnější než její předchozí tři díly.<sup>367</sup> Zároveň ale můžeme z Goncourtova deníku vycítit poněkud rozmrzelou náladu – a to i v okamžiku, kdy se autor rozepisuje o společně stráveném čase se svými přáteli. Tato hořkost se s každým dalším dílem stupňuje. Jistý pesimismus lze však vypořadovat

<sup>363</sup> J. Vrchlický: *Denník bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příl. Nedělní listy, s. 1.

<sup>364</sup> Týž: *Ivan Sergejevič Turgeněv v denníku bratří Goncourtův*, Národní obzor ze dne 4. 1. 1908, č. 3, s. 8.

<sup>365</sup> Týž: *Nové denníky bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 9. 11. 1890, č. 309, příl. Nedělní listy, s. 1.

<sup>366</sup> Tamtéž.

<sup>367</sup> Tamtéž.

i v prvních třech knihách. Příčin je podle Vrchlického hned několik: v první řadě jsou to spisovatelovy zdravotní obtíže. Určitou roli může hrát také nedocenení ze strany čtenářů či kritiky – a nakonec musíme brát v potaz i umělecký směr, který Goncourt v literatuře zastával. Dalším důkazem může být fakt, že na druhé a třetí sérii vydaných pamětí se po Julesově smrti podílel Edmond sám. Neboť – jak uvedl Vrchlický – „*Edmond byl bližší Zolovu naturalismu a Jules poetickému realismu Flaubertovu.*“<sup>368</sup> Při příležitosti vydání prvního svazku těchto memoárů si Vrchlický poznamenal, že v podání bratří Goncourtů „*bez šrámu neb poškrábnutí mnohý neodejde.*“<sup>369</sup> O čtyři roky později – v roce 1891 – seznal, že „*manýra pamětí Goncourtových je pravým zabijákem každého společenského styku, každé intimnější rozmluvy, každého výlevu citu. (...) A je to odporné, když píše se to o lidech, kteří vás například v domě svém pohostili.*“<sup>370</sup> I přesto existují dvě postavy, které byly ušetřeny jízlivého tónu stárnoucího spisovatele a o kterých Goncourt hovořil zcela v přátelském duchu – jsou jimi Alphonse Daudet a Émile Zola. Vrchlického statě přinášejí pouze jednu ukázkou, ve které vystupuje sám Zola – jde o verzi zčásti originální a zčásti převyprávěnou: „*Zola vypravuje, jak v zlé době kdys zastavil poslední kalhoty a žil doma pouze v košili, čemuž říkala jeho milenka, ‚že dělá Araba‘. Při tom se zabýval skladbou a rozvrhem ohromné filosofické básně: ‚Vznik, lidstvo, budoucnost‘, která měla býti cyklickou a epickou historií naší zeměkoule a to řadem věků i po skončení světa.*“<sup>371</sup> Ovšem více než k samotnému Zolovi, choval Edmond de Goncourt zvláštní úctu zejména k Alphonse Daudetovi. To samé platí o Daudetově rodině. V Goncourtově díle najdeme spoustu zápisů věnovaných Daudetově ženě nebo jeho dětem. Tento autor zaplňuje především poslední – třetí – sérii Goncourtových vzpomínek. O blízkosti obou spisovatelů vypovídá následující úryvek: „*Dospěli jsme s Daudetem k takovému stupni intimnosti, že vytrváme druh vedle druhu bez hovoru, mlčky, šťastni jen, že spolu jsme, necítíte potřeby si to dokazovati a vyplňovati mezery rozhovoru.*“<sup>372</sup> Naopak, čím dál méně prostoru je v Goncourtových spisech připisováno ostatním postavám literárního světa. Postupně se tak před námi vytrácí osobnosti jako Gustav Flaubert, Victor Hugo, Théophile Gautier, Prosper Mérimée – nebo tolikrát zmiňovaný Alexander Dumas.

Na závěr ještě uveďme, jaké stanovisko zaujímal Vrchlický k deníkům Edmonda a Julesa Goncourtových. Z předložených studií, ve kterých Vrchlický jednotlivé svazky

---

<sup>368</sup> J. Vrchlický: *Z literární historie. Denníky Goncourtův sv. IX.*, Věstník ČAVU 5, 1896, č. 6, s. 372.

<sup>369</sup> Týž: *Denník bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příl. Nedělní listy, s. 1.

<sup>370</sup> Týž: *Feuilleton*, Hlas národa ze dne 25. 3. 1891, č. 83, s. 2.

<sup>371</sup> Týž: *Z francouzských novinek literárních*, Věstník ČAVU 5, 1895, č. 4, s. 235.

<sup>372</sup> Tamtéž.

reflektoval, vyplývá, že jeho postoj k paměťovým knihám se postupně vyvíjel. Konečné dojmy shrnul Vrchlický ve své poslední studii z roku 1896. V ní spisovatel uvedl, že pro objektivní soud je třeba rozdělit celý cyklus na dvě skupiny.<sup>373</sup> Do té první bude náležet společná práce obou bratrů, tzn. první tři díly, a druhou část bude tvořit zbývajících šest svazků, jejichž původcem je již sám Edmond.<sup>374</sup> Vrchlický osobně preferoval první sérii těchto vzpomínek. Ve své stati dodává: „*mně samému jest malá knížka (...) obsahující třeba tři prvních dílů společných memoárů milejší nežli celé rozsáhlé devítisvazkové dílo nynější.*“<sup>375</sup> I přesto však deníky Goncourtů neodsuzuje a přiznává jim oprávněné místo v literatuře. Na počátku svých studií Vrchlický uvedl, že tyto spisy představují „*drobty cenné a chutné, pravé mlsání dessertní po románech a seriousních historických studiích obou bratrů.*“<sup>376</sup> Píše, že za tímto úsudkem si stojí – i po devíti letech.<sup>377</sup> Na obhajobu obou bratrů Vrchlický pronáší: „*Goncourtové data prvního byli přece jen jiní lidé než Goncourtové po deseti letech společné práce literární. A Goncourt jest roku 1896 sám opět jiným člověkem a jinou individualitou nežli když společně vystupoval se svým básnický nadanějším bratrem. Tím jest již mnoho vysvětleno i ospravedlněno. Jinak se dívají na lidi a věci dva a jinak jeden, jinak spisovatelé na začátku své kariéry a jinak spisovatelé stojící na bodu nejvyššího svého rozvoje a jinak docela spisovatel sestárlý, znužený bojem o slávu a jméno, umdlený vším a zakotvený pouze ve zbožňování své individuality, žárlivý na poslední jiskřičku svého renomé.*“<sup>378</sup> Co se týče významu všech těchto paměťových záznamů, tak ty podle Vrchlického zastávají úlohu jistého příspěvku k francouzské kulturní historii – neboť tyto zápisky nejsou a ani nechtějí být dějinami čistě literárními.<sup>379</sup> Jak říká, „*(...) jsou to jen duhovitě bubliny, které sotva obstojí před soudem budoucnosti.*“<sup>380</sup> Zároveň Vrchlický upozorňuje na fakt, že počet těchto deníků by mohl být ve skutečnosti podstatně nižší. Píše: „*Místo devíti svazků zápisků a denníků Goncourtových byly by stačily – v tom, co jest v nich opravdu trefného, pravdivého, krásného, duchaplného a cenného, docela dobře tři, čtyři díly. Místo ostatních pěti byla by více prospěla díla umělecké práce, ať již poetické, ať kulturní, jichž nejednu vzornou ukázkou Goncourt podal.*“<sup>381</sup>

<sup>373</sup> J. Vrchlický: *Z francouzských novinek literárních*, Věstník ČAVU 5, 1895, č. 4, s. 372.

<sup>374</sup> Tamtéž.

<sup>375</sup> Tamtéž.

<sup>376</sup> Tamtéž.

<sup>377</sup> Tamtéž.

<sup>378</sup> Tamtéž, s. 373.

<sup>379</sup> Tamtéž.

<sup>380</sup> Tamtéž, s. 373-374.

<sup>381</sup> Tamtéž, s. 376.

## Vilém Mrštík

Vilém Mrštík uveřejňoval v časopisech své články o naturalismu od srpna 1886 do poloviny prosince 1888. Jeho stati vycházely v *Rozhledech literárních*, *České Thalii*, v *Ruchu* a také v nedělní příloze *Hlasu národa*. Naturalismu věnoval Mrštík dohromady šestnáct článků, přičemž nejvíce jich publikoval právě v roce 1888 – tehdy bylo do tisku uvedeno deset studií s touto tematikou. Z otištěných šestnácti statí představovalo pouze sedm z nich Mrštíkův vlastní text. Zbýlých devět tvořily autorovy překlady.

Mrštíkovy spisy se soustředily především na dvě lokality: na Francii a na Rusko. Co se týče jeho překladů, pak lze konstatovat, že většina z nich se týkala francouzského spisovatele a žurnalisty Émila Zoly. Mrštík v nich předložil části Maupassantovy knihy, podávající Zolův životopis – článek *Emile Zola* (1888), i jeho literárně-teoretické práce. Tyto originály byly do češtiny přeloženy „ve formě poněkud zkrácené.“<sup>382</sup> Důvody pro takové počínání byly celkem dva. Mrštík se ve svých statích snažil čtenářům podat zejména to nejdůležitější z dostupných záznamů. Dalším podnětem pak bylo blížící se zastavení časopisu *Ruch* v roce 1888. I přesto se Mrštíkovi nakonec podařilo v českém tisku zveřejnit čtyři studie, pojednávající o Zolově učení: *George Sande* (1886), *Peníze v literatuře* (1886-1887), *O divadle* (1887) a roku 1888 také *Zolovy studie o francouzské literatuře*. Sám překladatel navíc v souvislosti s ukončením činnosti *Ruchu* podotýká, že „uvedené studie Zolovy, víme to ze zkušenosti, byl by sotva otisknul který druhý list.“<sup>383</sup>

Další z Mrštíkových překladů zahrnují posudky čelných ruských kritiků Alexeje Suvorina, Viktora Burenina<sup>384</sup> a Fjodora Bulgakova<sup>385</sup>. K nim se váží následující tři texty z roku 1888: *Ruský ohlas o Zolově románu „La Terre“*, *O falešném realismu a*

---

<sup>382</sup> E. Zola: *Peníze v literatuře*, *Rozhledy literární* 1, 1886-1887, č. 8, s. 219.

<sup>383</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, *Ruch* 10, 1888, č. 36, s. 592.

<sup>384</sup> Viktor Petrovič Burenin (1841-1926) byl ruský spisovatel a literární kritik. Své fejetony uveřejňoval od roku 1865 v *Petrohradských vědomostech* a od 70. let také v časopise *Novoje Vremja*. Ještě předtím než se Burenin začal věnovat žurnalistice, publikoval v několika ruských periodikách své básně. Do ruštiny pak překládal díla z francouzské a německé literatury. Za zmínku stojí fakt, že Burenin byl zatvrzelým odpůrcem francouzského naturalismu. Od poloviny 80. let začal Burenin psát také dramata. Mezi jeho nejznámější dramata patří *Smrt Agrippiny*, *Messalina* a *Medea*, na které se podílel i Bureninův přítel Alexej Suvorin. V roce 1884 pak vyšly jeho fejetony v publikaci *Kritičeskija očerni i pamflety*. Heslo Burenin Viktor Petrovič, *Ottův slovník naučný IV. díl, Bianchi-Giovini–Bžunda*, Praha 1891, s. 949.

<sup>385</sup> Fjodor Bulgakov byl ruský dramatik, kritik a znalec výtvarného umění. V časopise *Novoje Vremja* pravidelně publikoval své fejetony o literárních a uměleckých počinech ve Francii. Bulgakov se rovněž zasloužil o popularizaci ruského umění – a to v knihách *Naši chudožniki a Aljbon ruskoj životopisi*. Dalším jeho známým dílem je ilustrovaný slovník výtvarného umění – *Chudožestvennaja Enciklopedia* – a dějin tiskařství *Illjustrirovannaja istorija knigopečatanija i tipografskago iskussiva*, které zachycují dobu od poloviny 15. století do konce století osmnáctého. Tato kniha obsahuje také přílohu, v níž jsou zobrazeny různé typy písma, vydavatelských erbů, počátečních písmen a typografických ozdob. Heslo Bulgakov F. I., *Ottův slovník naučný IV. díl, Bianchi-Giovini–Bžunda*, Praha 1891, s. 893.

*S kloaky francouzské literatury*. Prostřední z nich varuje soudobé spisovatele před zneužíváním pojmů realismus a naturalismus. Vilém Mrštík v úvodu k tomuto článku apeluje na fakt, že v poslední době dochází k mylnému výkladu obou hesel. Následkem je pak určité riziko, že „*místo realismu a naturalismu nadejítí může pseudorealismus, pseudonaturalismus, místo zdravého směru, falešný ničemný směr.*“<sup>386</sup> Bulgakov naproti tomu věnoval většinu své studie autorovi dobrodružných románů Ponsonu du Terrailovi<sup>387</sup>, jenž uveřejňoval svá díla v několika pařížských časopisech. V souvislosti s ním zmiňuje Bulgakov také Émila Zolu – jakož i příklady četných sporů mezi pišícími literáty a jejich nakladateli. Na závěr uvedme ještě jeden Mrštíkův překlad z roku 1887: *O malířství moderní doby*. Tento text obsahuje ukázky z knihy německého spisovatele a znalce výtvarného umění Fritze Bleye. Jeho dílo *Moderne Kunst* pojednává především o stavu malířství v druhé polovině 19. století. Mrštík podotýká, že stejně jako v ostatních druzích umění i tady náleží hlavní slovo Francii.<sup>388</sup>

Soudy ruských kritiků o současné literatuře se k českému čtenářstvu nedostávaly pouze skrze Mrštíkovy překlady. Jejich výpovědi často doprovázely i jeho vlastní texty. Příkladem může být Mrštíkova stať s názvem *O realismu v dramatickém umění* (1887), ve které autor hodnotí umělecký postoj tří významných literátů 19. století – Émila Zoly, Lva Tolstého a Ivana Turgeněva – a ve kterém přináší také rozbor Gogolova *Revisora*, jakožto vzorné ukázky realistického divadla. Divadlu se ostatně věnují i další Mrštíkovy články – *Renée* (1887), v němž autor přináší zprávu o úspěchu Zolovy hry v pařížském *Vaudevillu*, dále pak *Hrabě Lev Tolstoj a jeho „Vlast' tmy“* (1888), a rovněž i stručný přehled kulturního dění uveřejněný v *České Thalii* pod názvem *Francouzské divadlo*. Písemnictví se pak Mrštík věnoval zejména ve dvou statích, publikovaných v *Nedělních listech* – *O umění v literatuře* (1888) a *O naturalismu v literatuře* (1888). Krátký článek umístil Mrštík také v *Ruchu* v sekci *Literatura*, v němž reagoval na Nerudovy posměšné výroky ohledně naturalismu.

Kromě Mrštíkových tří prvních překladů – tj. *George Sande*, *Peněz v literatuře* a stati *O divadle* – předcházela všem ostatním krátký úvod. Některé texty obsahovaly také překladatelův doslov na závěr celého výkladu. V úvodu se Vilém Mrštík obvykle snažil

---

<sup>386</sup> V. Mrštík: *O falešném realismu*, *Ruch* 10, 1888, č. 8, s. 127.

<sup>387</sup> Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) byl francouzský spisovatel. Jeho nejznámějším dílem byly romány o dobrodruhu *Rocambolovi*, které vycházely na pokračování v různých časopisech. Ponson du Terrail ovlivnil svými knihami zejména budoucí vývoj francouzské detektivky. Inspiroval rovněž i další literáty – mezi nimi například Comta de Lautréamont a jeho sbírku básní *Zpěvy Maldorovy*. J. Šrámek: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost*, Brno 2012, s. 282.

<sup>388</sup> V. Mrštík: *O malířství moderní doby*, *Ruch* 9, 1887, č. 33/36, s. 525.

objasnit čtenáři všechny příčiny, které ho vedly k uveřejnění dané studie v tisku. Často se tak dělo zkrátka proto, že již bylo třeba, „*aby se vrhlo pokud možno co nejvíce světla do hrozného pêle-mêle – jaké panuje v otázce naturalismu.*“<sup>389</sup> Jindy byl za vším úmysl očistit do jisté míry Zolovo jméno – zvláště z toho důvodu, že „*o jeho spisech ví se po většině zrovna tak málo dobrého, aby špatná jejich pověst trvala dál a zrovna tolik špatného, aby se na účet této nevědomosti hřešilo ještě víc.*“<sup>390</sup> Zmíněné úvody a doslovy někdy zcela plynule navazují na originál a někdy jsou odděleny graficky. Z doslovů se pak například dovídáme o blížícím se vydání další Zolovy knihy nebo zde Mrštík uvádí výčet Zolových výroků o umění.

V jednom z nich Zola prohlásil: „*Otevři oči, uvidíš pravdu; otevři srdce, uvidíš život.*“<sup>391</sup> Právě ony dvě veličiny, pravdu a život, si Vilém Mrštík vroucně přál spatřit na prknech některého z evropských divadel. S nevolí si proto připouštěl fakt, že realismus ani další z jeho podob – naturalismus prozatím plně nepronikly do dramatického umění. Zásada tří jednot sice již v dramatu nenacházela uplatnění, ale i přesto v něm převládaly zažitá tradice a konvence – nikoliv však v rovině technické, nýbrž námětové. Výsledek pak byl ten, že akorát „*jedna nepravda zaměnila druhou, tentýž pathos, tatáž rhetorika, lež na lež, ale života, pravdy málo.*“<sup>392</sup> Zatímco „*vážný psycholog se svými protokoly a diagnosami lidských chorob a vášní ustoupil stranou,*“<sup>393</sup> repertoáry mnohých divadel zaplnily hry idealistické a romantické. Schémata takových kusů jsou povětšinou dobře čitelná – zahájí se představení „*a při tom dobráci půjdou na pravici, darebáci na levici; darebáci se postřílí a poškrťí a lidé šlechtní si počkají na pátý akt.*“<sup>394</sup> Co přijde pak? „*V pátém aktu, kdyby náhodou všichni pomřeli, v náručích archandělů se vznesou do nebes ráje: tak čistí jsou a nevinní ti lidé na jevišti.*“<sup>395</sup> Podle Mrštíka tyto mylné názory na svět „*jako zrezavělé hřebíky tkví ve starém systému dramatické teorie.*“<sup>396</sup> Je zřejmé, že zažitá kliše zde mají přednost před jakoukoliv analýzou. Avšak právě analýza byla tím, na čem si realisté zakládali. Jejich cílem bylo vše dopodrobna popsat a rozebrat do nejmenšího detailu. Najde ovšem takový detail své uplatnění také na jevišti? „*Snad*“ – pokud se pro tento účel náležitě upraví.<sup>397</sup> Ne všechny detaily se totiž hodí pro divadlo.

---

<sup>389</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, č. 30, s. 488.

<sup>390</sup> Týž: *Emile Zola*, Ruch 10, 1888, č. 13, s. 207.

<sup>391</sup> Týž: *O malířství moderní doby*, Ruch 9, 1887, č. 33/36, s. 530.

<sup>392</sup> Týž: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 7, s. 111.

<sup>393</sup> Tamtéž.

<sup>394</sup> Tamtéž.

<sup>395</sup> Tamtéž.

<sup>396</sup> Tamtéž.

<sup>397</sup> Tamtéž, s. 112.



Prvky, které mohou být v beletrii dobře čitelné, se pak mnohdy jeví jako neproveditelné v dramatických inscenacích. Leckteré výjevy proto musí být nahrazeny elementy zcela jinými – „*drastičtějšími, třeba hrubšími, ale dramatickými.*“<sup>398</sup> Samotná hra však nesmí sestávat pouze z takto nahromaděných detailů. Stane-li se to, pak se celá zápleтка vytratí a její obsah vyústí v nepřeborný zmatek. „*Drama je v čertech,*“<sup>399</sup> jak píše Mrštík.

Jako příklad dobového neúspěchu lze uvést Zolovu divadelní hru *Renée*, ve které „*osnova děje zmotána je právě dost, aby paměti působila obtíže.*“<sup>400</sup> Mrštík o tomto kuse prohlásil: „*je podivno, proč Zola, když byl schopen koncesí realistického směru dosti nebezpečných (poutavý, zapletený děj), proč raději nepovolil na této straně, pro dramatické umění nepoddajné, nehybné, mrtvé, strnulé.*“<sup>401</sup> Při uvedení realistického či naturalistického dramatu na scénu si totiž autor musí počínat obzvlášť opatrně, pokud chce uspět u obecnstva. Je patrné, že u něj ještě převládá jistá „*nechuť k analytickému umění na jevišti.*“<sup>402</sup> Tento odpor je třeba překonat. Mrštík, stejně jako Zola, pokládal realismus v dramatu za pokrok. Zpočátku ale bylo nutné zdolat určité nesnáze v oblasti jeho technického provedení. Naštěstí „*nevyhnutelnost realismu na jevišti každý uznává, jen jak s ním tam?*“<sup>403</sup> Jako nezbytné se ukázalo postupně přimět publikum, aby přivyklo novému směru v umění a aby se naučilo jednotlivé detaily oceňovat. To ovšem nějaký čas potrvá – neboť přece „*nemáme ideálního obecnstva, které by hned a přímo hledělo k umění.*“<sup>404</sup> Navíc – doposud nabízený repertoár byl poněkud odlišného rázu. Je pravda, že „*posavadní autoři dramatického umění krmili své obecnstvo delikatesami ostrovtipu i jemnými pokroutkami bravurních obrátů a překvapujících situací.*“<sup>405</sup> Nyní je potřeba nasměrovat společenský vkus zcela někam jinam – k reálnému životu a k pravdě. Tato záležitost se však musí provést nanejvýš obezřetně – „*obecnstvo je bytost vyhýčkaná, zchoulostivělá. Žaludek jeho mnoho nesnese. A chce-li kdo předložiti něco neobvyklého, musí jídlo to napřed připravit, kořením prosypat, upražit.*“<sup>406</sup> Mrštík se ptá: „*Kde vzít to koření a jaké?*“<sup>407</sup> Podle jeho názoru existují hned dvě věci, které

---

<sup>398</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 8, s. 123.

<sup>399</sup> Tamtéž.

<sup>400</sup> V. Mrštík: *Francouzské divadlo. Renée*, Česká Thalia 1, 1887, č. 9, s. 144.

<sup>401</sup> Tamtéž.

<sup>402</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, s. 123.

<sup>403</sup> Tamtéž.

<sup>404</sup> Tamtéž.

<sup>405</sup> Tamtéž.

<sup>406</sup> Tamtéž.

<sup>407</sup> Tamtéž.

dokážou realistickému divadlu zajistit úspěch – humor a efekt.<sup>408</sup> Svůj závěr Mrštík odvozuje přímo ze samotné historie divadelního umění.

Mrštík zároveň doznává, že uvádět efekt v hraném kuse až doposud znamenalo vytvořit jej.<sup>409</sup> Efekty se ovšem nemají vymýšlet, mají se brát ze života. Život sám nám totiž nabízí nespočet takových situací. Velmi důležité přitom je, aby se autor co nejvíce přizpůsobil okolí, do jehož rámce je celý děj zasazen – tak jako spisovatel Lev Tolstoj při kompozici svého úspěšného dramatu *Vláda tmy*. K výběru efektů je třeba přistupovat pečlivě, neboť právě na nich je mnohdy vystavěno celé dílo. Především ony mají šanci zaujmout pozornost publika a rozhodnout tak o osudu celého díla. Sám Mrštík přiznává, že „*effekt může být napřaženým provazem, na kterém dramatický akrobat provozuje svoje evoluce a překotné tance. A co když se provaz přetrhne a akrobat spadne? Pak je ovšem chyba; neuměl patrně dobře chodit.*“<sup>410</sup> Kvůli úspěchu se k efektu uchýlil i Émile Zola ve své hře *Břicho Paříže*. Jak píše Mrštík: „*Jedna scena a to je vše. A je scena ta naturalistická? Jistě ne.*“<sup>411</sup> Zolův postup ovšem nebyl ani v nejmenším zavrženíhodný, nýbrž naprosto nezbytný. 80. léta byla totiž svými současníky vnímána jako přechodné období, ve kterém se cesta k realismu na divadle teprve otvírá. Kumulaci idealistických i realistických prvků bylo třeba po nějakou dobu udržet, aby bylo později možné přejít k dramatu čistě realistickému či naturalistickému. Celou situaci pak podtrhují Mrštíkova slova z dubna roku 1887 – „*Effekt pro dnešní přechodní dobu považujeme za nutnost dramatického umění a proň také horují lidé, kteří jsou jinak ideji realismu na jevišti cele oddáni.*“<sup>412</sup>

Kromě efektu zde existovala ještě jedna věc, která mohla realistickému divadlu napomoci k jeho prosazení – humor. Podle Mrštíka byl „*humor daleko jistější ochrana realismu, než efekt sám.*“<sup>413</sup> Vzorným příkladem tohoto tvrzení pak měla být Gogolova hra *Revizor*. Nikolaj Gogol o svém díle prohlásil, že stinné stránky lidské povahy, které jsou zde zachyceny, by obecnost zcela jistě nebývale pobouřily, pokud by byly brány vážně. Komédie „*ale vzácnou silou smíchu vsívá do duše smír.*“<sup>414</sup> Gogol podotýká, že účelem *Revizora* bylo skloubit dohromady mnohé nešvary ruského lidu a prezentovat je v jedné divadelní inscenaci. Tato práce měla u publika vyvolat „*prudký, ale ušlechtilý*“

---

<sup>408</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 8, s. 123.

<sup>409</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>410</sup> Tamtéž, s. 124-125.

<sup>411</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>412</sup> Tamtéž.

<sup>413</sup> Tamtéž, č. 11, s. 167.

<sup>414</sup> Tamtéž.

odpor ke všem podlostem a hanebnostem.<sup>415</sup> Gogolovi bylo často vyčítáno, že ve své hře neuvedl žádnou kladnou postavu. Autor svůj postoj zdůvodňoval následující metaforou: „*vpust' do přitní světnice jen malý proud světla a viděti budeš jen jasný pruh světla a všechno ostatní se ztratí v úplné tmě.*“<sup>416</sup> Pokud by tedy Gogol do děje dosadil jediného počestného hrdinu, rázem by na sebe strhl veškerou pozornost a výsledný účinek celého dramatu by byl zcela jiný, než jaký autor zamýšlel. Sám Gogol k tomu říká: „*věřte mně, kdybys třeba jen jedna bytost na příště byla předvedena, všichni by přešli na stranu řádné této osoby a zapomněli by úplně těch osob, které je právě tak polekaly; divák by neodnesl s sebou tesklivého onoho pocitu a neptal by se: jsou li skutečně takoví lidé?*“<sup>417</sup> Jisté riziko ovšem skýtá i autorova volba dosadit do hry pouze postavy záporné. Takové dílo by totiž mohlo upadnout do jisté monotónnosti a fádnosti. Mrštík si je téměř jist, že stejným způsobem by působil i Gogolův *Revizor*, kdyby sem autor neumístil právě onen prvek, který tuto jednotvárnost účinně a spolehlivě rozbíjí – a tím je vtip. Gogol ke své hře uvádí: „*Ano, byla tam jedna poctivá duše, šlechtná duše, jež zůstala po celou dobu jejího trvání. A tato poctivá, šlechtná duše – byl smích.*“<sup>418</sup>

Vilém Mrštík v návaznosti na Gogolův výrok o *Revizorovi* upozorňuje na fakt, že je zde výslovně vepsáno slovo *smích* a nikoliv *výsměch*.<sup>419</sup> Výsměch totiž není uměním. Gogol uvádí, že „*pravý umělec musí mítí všechny své figury rád.*“<sup>420</sup> Dodává, že „*umělec se nezlobí na ně pro jejich vady – naopak, je rád ještě, že ty vady mají a že se jim smáti může, ale smíchem jasným ‚světlym‘, humánním a ne úšklebký.*“<sup>421</sup> Protiváhu k tomuto světlému smíchu pak představoval smích *zavilý* neboli sarkasmus. Právě sarkasmus je charakteristický tím, že se v něm „*tají všecken autorův vztek, žluč, sliny opovržení a ničící jed.*“<sup>422</sup> Proto, stejně jako satira, nemůže být pokládán za umění. Satiry měly podle Mrštíka jiný úkol – měly sloužit především k posílení vlastenectví.<sup>423</sup> V tomto ohledu se Mrštík nechal inspirovat ruským kritikem Vissarionem Bělinským.<sup>424</sup>

---

<sup>415</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 10, s. 157.

<sup>416</sup> Tamtéž.

<sup>417</sup> Tamtéž.

<sup>418</sup> Tamtéž.

<sup>419</sup> Tamtéž, č. 11, s. 167.

<sup>420</sup> Tamtéž.

<sup>421</sup> Tamtéž.

<sup>422</sup> Tamtéž.

<sup>423</sup> Tamtéž.

<sup>424</sup> Vissarion Grigorjevič Bělinský (1811-1848) byl ruský literární kritik. V letech 1834-1836 publikoval své stati v časopise *Teleskop*. Zde se Bělinský zasloužil zejména o povznesení Gogolova jména a jeho realistických prací. V roce 1838 se stal redaktorem *Moskevského Nabljudatelja*, ve kterém vycházely jeho

Ten pronáší, že „nelze přece hněvati se a tvořiti současně.“<sup>425</sup> Bělinský uvádí také jeden z omylů literární historie, kdy satira byla považována za umění. Příkladem této mylné interpretace je italský dramatik Molière. Podle Bělinského slov vykazuje jeho tvorba jen určité momenty, které lze s rozhodností ohodnotit jako umělecké. Říká, že Molière „je velikým v jednotlivostech, ale ne v celku; jeho osoby nejsou osobami skutečnými, ale karrikaturami a jeho díla satirami a ne komediami, je básníkem jen místy, ale ne umělcem v celku.“<sup>426</sup> Stejným způsobem Bělinský hodnotil i starší ruskou literaturu. Jak se dozvídáme z Mrštíkova textu, Émile Zola – a spolu s ním i část francouzské kritiky – zastávali údajně tentýž názor. Co však vedlo umělce k tomu, aby se – byť jen na chvíli – odvrátili od umění a uchýlili se k satíře? Důvodů bylo podle Bělinského hned několik. Leckdy k tomu umělce sváděla vhodně naskytnutá příležitost, jindy „nutnost vtípu za každou cenu“, a někdy zkrátka jen nedostatek nadání.<sup>427</sup> Bělinský dodává, že „i největší umělci na této dráze sklouzli, zakolísali a jen přirozenou silou svého genia zůstali na povrchu a nepadli dolů mezi houfy všedních pisálků.“<sup>428</sup>

Řekli jsme si, že jedna z věcí, která dokáže zajistit úspěch realismu na divadle, je humor. Mrštík se ve svém článku zmiňuje také o jeho hlavní formě – o vtípu. Ty pak ve své stati rozděluje na vtipy „jen pro smích“ a na vtipy „umělecké“.<sup>429</sup> Dozvídáme se, že právě uměleckými vtípy opatřil Gogol svého *Revizora*. Definovat ovšem umělecký vtíp je téměř nemožné. Vtíp – a vůbec sám humor – se má především cítit. Důležité je, aby byl umělec nadán oním citem pro pravý humor. Účinek realistického či naturalistického díla pak spočívá v dovednosti uplatňovat nejen tento cit, nýbrž také smysl pro pravdu.<sup>430</sup> I přes veškerá úskalí se Mrštík nakonec pokusil vtíp teoreticky vymezit. Říká, že „čistě umělecký vtíp je tenkrát, když rozesměje (třebas jen v duchu) obecenstvo a v kresbě charakteru učiní zároveň více méně ostrou črtu.“<sup>431</sup> České obecenstvo však bude muset

---

články o filosofickém učení Georga Wilhelma Hegela. Mezi lety 1841-1848 působil jako spolupracovník *Otečestvennych zapisek*, aby nakonec zakotvil v listu *Sovremennik*. Bělinský se ve svých článkách kromě Gogola věnoval také četným spisům Alexandra Puškina, o nichž uveřejnil několik článků. V 50. letech se kolem něho shromáždila nová spisovatelská generace v čele s Turgeněvem, Gončarovem, Někrasovem či Dostojevským. Všechny tyto spisovatele a mnoho dalších Bělinský svojí literární činností ovlivnil. Jeho sebrané spisy pak vycházely v letech 1859-1861 v Moskvě. Jedná se o dvanáctisvazkové dílo s názvem *Sistematičeskij ukazatel k sočinenijam Bělinskago*. V roce 1876 vyšel jeho dvoudílný životopis *Bělinskij, jeho žizň i perepiska*. Heslo Bělinskij Visarion Grigorjevič, *Ottův slovník naučný III. díl, B-Bianchi*, Praha 1890, s. 678-679.

<sup>425</sup> V. Mrštík, *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 11, s. 167-168.

<sup>426</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>427</sup> Tamtéž.

<sup>428</sup> Tamtéž.

<sup>429</sup> Tamtéž.

<sup>430</sup> Tamtéž.

<sup>431</sup> Tamtéž.

nejprve tomuto uměleckému vtipu přivyknout. Lze totiž ještě dobře seznat, že „*vzduch není posud dosti vyčištěn – snad dlouho to bude trvat, než se tak stane, ale jisto je, že místnosti našeho divadla už provívati začíná čistý proud zdravého vzduchu umění.*“<sup>432</sup> Útěchou jsou Mrštíkovi četné doklady z historie, které samy nejlépe vypovídají o tom, jak se vkus publika v minulosti proměňoval – co dříve neplatilo za komedii, se později ukázalo být velmi úspěšným žertovným dílem. Svědčí o tom i Mrštíkova vzpomínka na rok 1884. Píše zde: „*Pamatujeme se na premiéru Vrchlického »Noci na Karlštejně«.* – *Zmatek tehdy byl dost velký. »Tohle že má býti komedie?« říkalo se a později změnilo se názory tak, že kde nebylo to »něco« z čistě umělecké komiky »Noci na Karlštejně«, za komedii neplatilo.*“<sup>433</sup>

Zolova dramata ovšem na rozdíl od Vrchlického nebyla ze strany publika kladně přijata. Svědčí o tom Zolovy neúspěchy v Praze, Berlíně i v Paříži. S vlídnějším přijetím se setkala akorát jeho práce *Les Héritiers Rabourdin*, jež byla uvedena na podzim roku 1874 v pařížském divadle Cluny. Sám Mrštík na závěr kritického posudku Zolovy hry *Renée* poznamenal, že tento francouzský literát „*ukázal se býti znamenitým teoretikem, ale slaboučkým dramatikem.*“<sup>434</sup> V dalším dovětku – tentokrát ovšem k Maupassantově knize, zpracovávající Zolův životopis – pak podotknul: „*Nechť si mají jakýkoliv úspěch budoucí jeho dramatické pokusy, tolik zdá se mi býti jisto, pokud z dosavadních prací jeho souditi možno, že znamenitý tento spisovatel je nadán především jen pro román, a že tato forma nejlépe se hodí k úplnému rozvoji mohutného jeho talentu.*“<sup>435</sup> Je nasnadě, že Zolovy hry proto nelze pojímat jako tzv. novou formu divadelní inscenace – jelikož „*pokusy za doklady považovány být nemohou.*“<sup>436</sup> Francouzští umělci správné uchopení analytického dramatu teprve hledají. Zato „*my Slované*“ – jak říká Mrštík – „*máme se kde učít.*“<sup>437</sup> Jako dokonalý příklad realistického divadla uvádí tento spisovatel již zmíněného *Revizora*. Mrštík podotýká, že diskuze, která se v poslední třetině 19. století rozvinula okolo divadla, započala v Rusku již ve 40. letech. Podnětem k ní se mělo stát právě dílo Nikolaje Gogola. Jediný, kdo měl v té době na význam *Revizora* upozornit, byl kritik Vassarion Bělinský. Jak píše Mrštík: „*Bělinský už dávno, velmi dávno poukázal na to, že »Revisor« je komedií analytickou a jen analytickou.*“<sup>438</sup> Především

---

<sup>432</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 11, s. 168.

<sup>433</sup> Tamtéž.

<sup>434</sup> V. Mrštík: *Francouzské divadlo. Renée*, Česká Thalia 1, 1887, č. 9, s. 145.

<sup>435</sup> Týž: *Emile Zola*, Ruch 10, 1888, č. 17, s. 272.

<sup>436</sup> Týž: *O realismu v dramatickém umění*, č. 8, s. 123.

<sup>437</sup> Tamtéž.

<sup>438</sup> Tamtéž, č. 11, s. 168.

„v ní nutno hledati tu záhadnou »nouvelle formule« – po které se toliko shání nejmodernější škola francouzského divadla.“<sup>439</sup>

Kromě Gogolova *Revizora* byla pak v 80. letech za významný doklad úspěšného realistického dramatu shledávána Tolstého hra *Vláda tmy*. Na rozdíl od Zoly má Tolstoj velkou zásluhu zvláště v tom, že „zjednal i té nejsurovější pravdě zákonité oprávněnosti v každém uměleckém díle.“<sup>440</sup> Uvést tedy na jeviště prvky čistě naturalistické není věci zcela nemožnou a neuskutečnitelnou. To ovšem lze „jen když surová a barbarská tato pravda, jakou jen u Shakespeara shledáváme (...) náležitě je do celé osnovy zasazena, dohra motivována a v psychologickém ohledu správná.“<sup>441</sup> Některé ze Zolových her tuto motivaci do značné míry postrádaly. Francouzská kritika například jeho dramatu *Renée* vytýkala, že chování obou hlavních postav není dostatečně logicky podložené. Zejména pak ve chvíli, kdy se hlavní hrdinka zamiluje do svého nevlastního syna Maxima, neboť – jak se dovídáme v závěru Mrštíkova překladu, „je to člověk naprosto pasivní, povaha velice nešťastně prý kreslená, beze všech zvláštních schopností, vůbec beze všeho toho, co by vzbuditi mohlo ne lásku, ale třeba nepatrnou pouze sympathii v kterémkoliv srdci ženském.“<sup>442</sup> Recenzent podotýká, že „tu logická kausalita zůstává díru dosti nehezkou a dosti osudnou pro toho, kdo ve svých úvahách právě proti takovým přechmatům dramatických obrátů nejvíce zuří.“<sup>443</sup> Z úsudků Viléma Mrštíka lze vyvodit, že Tolstého tragédii *Vládu tmy* interpretoval především jako pomyslnou křížovku, na které se Zola s Tolstým sešli: „jeden teorií, druhý dokonalým literárním dokladem.“<sup>444</sup> Mrštík byl přesvědčen, že Tolstého počinem „na svět přivedeno bylo nadějně dítě nové formule.“<sup>445</sup> Význam jeho díla proto bude celosvětový. Tento český spisovatel předpokládal, že z Tolstého hry bude mít „největší radost“ pravděpodobně ten, kdo se v posledních letech – alespoň programově – nejvíce zasadil o to, aby se naturalismus prosadil také na divadle – Émile Zola.<sup>446</sup>

Ruský kritik Alexej Suvorin komparoval ve svém článku toto významné drama se Zolovým románem *Země*. Spojovacím prvkem obou děl byl jejich námět – tedy život velkostatkářů a drobných rolníků. *Vláda tmy* však nebyla jediným Tolstého dílem, které Suvorin se *Zemí* porovnával. Připouštěl, že mimo něj pak „jen v jednom ruském románu

<sup>439</sup> V. Mrštík: *O realismu v dramatickém umění*, Česká Thalia 1, 1887, č. 11, s. 168..

<sup>440</sup> Týž: *Hrabě Lev Tolstoj a jeho „Vlast tmy“*, Česká Thalia 2, 1888, č. 4, s. 50.

<sup>441</sup> Tamtéž.

<sup>442</sup> V. Mrštík: *Fransouzské divadlo. Renée*, Česká Thalia 1, 1887, č. 7, s. 145.

<sup>443</sup> Tamtéž.

<sup>444</sup> V. Mrštík: *Hrabě Lev Tolstoj*, s. 50.

<sup>445</sup> Tamtéž.

<sup>446</sup> Tamtéž.

najdete tytéž otázky, kterých se dotýká Zola<sup>447</sup> – v Anně Karenině. V Tolstého dramatu se nacházejí téměř tytéž prvky, jaké ve své knize podává Zola. Suvorin uvádí, že „při čtení románu *La terre* stále vzpomínáte na Tolstojovo drama *Vlast tmy*“.<sup>448</sup> Obě díla se tak v podstatě liší pouze lokalitami, do nichž jsou jejich děje zasazeny. Kromě toho je tu ještě jedna odlišnost – ve srovnání se Zolou „je román a drama Tolstojovo ještě širší a umělečtější.“<sup>449</sup> Ovšem v líčení obyčejného života je Zola poněkud drsnější než tento ruský spisovatel. Svědčí o tom i Suvorinův posudek Zolovy *Země* z února 1888. V něm kritik konstatuje, že „*mravní zvrhlost, zatvrzelost, bezohlednost k životu svého bližního, formálnost náboženská, bída, penězochtivost, kradení a loupežení peněz – všechno to v míře daleko hroznější vylíčil Zola ve svém románu.*“<sup>450</sup> Co se týče poměru vyspělosti dvou daných států – Francie a Ruska – a mravního základu jejich obyvatel, upozorňuje Suvorin na fakt, že zde dochází k určitému paradoxu. Prohlašuje, že ačkoliv je Francie civilizovanější zemí než Rusko, sledujeme u ní větší morální rozklad. Důvodem podle něj může být odklon francouzské společnosti od zásad církve. V Tolstého *Vládě tmy* je totiž život jeho postav pevněji svázán s náboženstvím. Sám Alexej Suvorin dokládá, že „*mezi sedláky Zolova románu nenajdete Akima, který stále je pln strachu před Bohem, nenajdete tam ani Nikyty, který k lítosti je pohnut vědomím svého hříchu a sám se proto odevzdává do vůle soudu, aby se trestu podvolil za vinu svou.*“<sup>451</sup> Z uvedeného textu je patrné, že „*Bůh, náboženství a mravnost už nehrají v Zolově vsi žádné role.*“<sup>452</sup>

Tolstého tragédie *Vláda tmy* tedy představovala ukázkový příklad realistického dramatu. Vilém Mrštík však ve svém úvodu ke stati *O falešném realismu* varuje čtenáře i autory před kusy, které se za realistické či naturalistické pouze vydávají. Mrštík uvádí, že právě taková díla „*už po delší dobu mezi námi zuří.*“<sup>453</sup> Na vině je podle jeho názoru zdánlivý obraz o současném společenském vkusu, mylná interpretace literárních směrů i neuspořádanost četných rubrik, ve kterých jsou uveřejňovány posudky o nově vydaných knihách. Mrštík dodává, že při výkladu některého z hesel je téměř nemožné se vyhnout jistým neporozuměním či nesprávnému uchopení celé problematiky – alespoň zpočátku. Je však potřeba tyto debaty včas podchytit a s pomocí kritiky i do jisté míry kontrolovat.

---

<sup>447</sup> V. Mrštík: *Ruský ohlas o Zolově románu „La Terre“*, Ruch 10, 1888, č. 7, s. 110.

<sup>448</sup> Tamtéž.

<sup>449</sup> Tamtéž.

<sup>450</sup> Tamtéž.

<sup>451</sup> Tamtéž.

<sup>452</sup> Tamtéž.

<sup>453</sup> V. Mrštík: *O falešném realismu*, Ruch 10, 1888, č. 8, s. 127.

Jinak, jak se nechal slyšet také Vrchlický – „*zmatek bude nad zmatek*.“<sup>454</sup> Vilém Mrštík k celé záležitosti podotýká: „*Dnes jeden po druhém v zubech přemílá slovo realismus, naturalismus. A kde kdo o kom ví, že páchne trochu ,naturalismem', jde do konskripční kanceláře a tam ho udivenému světu denuncují jako naturalistu*.“<sup>455</sup> Čeští umělci si byli dobře vědomi skutečnosti, že naturalismus si za hranicemi získal již mnoho příznivců a že i v českém písemnictví bude nutné provést určité reformy v jeho prospěch. Jisté také bylo, že k těmto změnám se měla česká literatura uchýlit co nejdříve – aby se tak snížil náskok evropských států vůči českým zemím. Mrštík si uvědomoval, že urputná snaha dohnat západní či ruskou literaturu si může vyžádat určité oběti – těmi se ovšem podle jeho slov nesměli stát ani literatura ani čtenářstvo. Zamezit takovému stavu měla česká kritika, která zde měla zajišťovat plnohodnotnou komunikaci – „*stálou korespondenci*“, mezi oběma skupinami. Jinak zde hrozilo nebezpečí, že „*místo realismu a naturalismu nadejítí může pseudorealismus, pseudonaturalismus, místo zdravého směru, falešný, ničemný směr*.“<sup>456</sup>

Jako pseudonaturalismus by bylo možné označit jedno nejmenované drama, jež bylo v říjnu roku 1888 uvedeno na scéně pařížského Théâtre Libre a jemuž Jan Neruda věnoval v *Národních listech* svůj fejeton. Tento článek rozpoutal v českém tisku debatu mezi Vilémem Mrštíkem a již zmiňovaným Janem Nerudou o podobě naturalistického divadla. Jejich pře pak vstoupila do literární historie jako *spor o naturalistickou mrkev*. Neruda se ve své stati naturalismu vysmíval, jelikož si podle jeho názoru až příliš hleděl toho, aby se divadelní rekvizity co nejvíce přibližovaly skutečnosti. Nechával si záležet dokonce i na takových detailech jako je maso nebo zelenina – hlavně, že daná věc byla předváděna dosti „*hmatavě a skutečně*“.<sup>457</sup> Jak píše Neruda: „*Celé opravdové řeznické, hokynářské krámy, na př. objevují se před zraky žasnoucího, jásajícího obecnstva: veritábl skopové kýty – opravdová mouka – skutečná mrkev!*“<sup>458</sup> Právě zmiňovaná mrkev pak dala název celé polemice. Mrštíkovi vadil zejména fakt, že díky Nerudovu posudku se ve společnosti soudilo, že „*naturalismus je nezdravý, falešný směr, moda k ničemu – protože i Neruda se mu směje!*“<sup>459</sup> Zdálo se, jakoby hodnota každého naturalistického dramatu závisela pouze na jeho artefaktech: „*není-li práce sama*

---

<sup>454</sup> V. Mrštík: *O falešném realismu*, Ruch 10, 1888, č. 8, s. 127.

<sup>455</sup> Tamtéž.

<sup>456</sup> Tamtéž.

<sup>457</sup> J. Neruda: *Feuilleton*, Národní listy ze dne 27. října 1888, č. 300, s. 2.

<sup>458</sup> Tamtéž.

<sup>459</sup> V. Mrštík: *Literatura*, Ruch 10, 1888, č. 32, s. 506.



*uměleckou – mrkev jí má pomoci!*<sup>460</sup> Mrštík navíc podotýká, že divadelní hra, na kterou se Neruda ve svém textu odvolává, nemá ve skutečnosti s naturalismem nic společného. Zároveň nechápe, proč se Neruda zaměřil pouze doprovodné rekvizity a nevěnoval pozornost zcela jiným věcem – například prvkům, jež jsou pro naturalistické drama nepřijatelné. Píše: „Škoda, že Neruda se také nevysmál tomu, že řezníci v divadelním tom kuse mluví s pathosem, v zaokrouhlených, duchaplných větách ve verších – v alexandrinech (!!!) citují (řezníci!) Lovelacea a Dona Juana – – i to se přeškrtno na účet naturalismu?“<sup>461</sup> Neruda pak ve svém článku vzpomíná na jeden kus, který nadchl přítomné publikum mimo jiné i proto, že se v něm poprvé objevil živý pták: „Klec byla skutečná, ze žlutého, lesklého drátu, to ovšem spozoroval s potěšením každý; ale zdali pak je také ten kanár uvnitř skutečný, živý? Vstávali ze sedadel, natahovali krky – v tom začal pták sebou vrtět, začal se plašit a lítat – obecnost se dala do hlasitého, jásavého smíchu a smálo, a smálo se a řehtalo až po konec aktu! Nikdo si toho už ani nepovšimnul, co že slečna de Pauli na jevišti mluví a hraje – a hrála přece výborně, v pravdě výborně – ono ale i umění největší ovšem bledne a hasne vůči té »skutečnosti« vítězné.“<sup>462</sup> Nynější doba podle jeho názoru pokročila ještě dále – neboť na jevišti lze kromě živého zvířete spatřit i jiné pravé věci. Říká: „Vezměte na př. tedy tu výše dotčenou mrkev! Já neříkám, že byla mrkev dosud snad věcí neznámou. Ach ne! Vařili jsme ji se skopovým. S vepřovým. Dusili ji pod kotlet a řízek. Chroupali ji za dětských let syrovou, beze všech úprav. Ale napadlo někomu zkoumat ji co do dramatické působivosti její? Až tu přišli »naturalisté« – a teď odvírá svět na mrkev hubu!“<sup>463</sup> Neruda ironicky poznamenává, že tuto opravdovost, jak ji vyžaduje realistické pokrokové drama, je potřeba zavádět i u všech ostatních, doposud napsaných her – jelikož i diváci si ji přejí. S jízlivostí uznává, že naturalisté mohou mít v tomhle ohledu pravdu – neboť posuďte sami – „neodvracíme se vždycky s pohrdáním, když rázný Petruchie bije sice sluhu svého, ale jen hadrovou jitrnicí místo opravdovskou holí? Či můžeme věřit v horoucí lásku Romea k Julii, když on ji obejmá a není při tom slyšet ani mlasknout?“<sup>464</sup> Nerudova uštěpačnost se postupem času v jeho stati stupňuje. Už nenavrhuje dramatikům, aby při svém vystoupení dbali pouze na rekvizity, ale aby i prostředí - lokalita, ve které se dílo odehrává, byly pravověrné. Uvádí: „Rád bych věděl,

<sup>460</sup> V. Mrštík: *Literatura*, Ruch 10, 1888, č. 32, s. 506.

<sup>461</sup> Tamtéž.

<sup>462</sup> J. Neruda: *Feuilleton*, Národní listy ze dne 27. října 1888, č. 300, s. 2.

<sup>463</sup> Tamtéž.

<sup>464</sup> Tamtéž.

proč by se výjev patřící na př. do Verony, nemohl odbyvat skutečně také v tom městě! »Othello« hraje v Benátkách a na ostrově Cyprách – dobrá, navštívíme zase Benátky a ostrov Cypry! »Hamlet« hraje v Dánsku – dobrá, uvidíme Dánsko! Myslím, že nám to nebude pranic škodit, když provandrujeme si kousíček světa!<sup>465</sup> Poznámky podobného typu pak nakonec směřovaly i k hercům samotným. Neruda od nich totiž očekával, že se s postavou, kterou na jevišti zastávají, budou naplno ztotožňovat. O jeho úsudku nejlépe vypovídají následující slova: „Ale já věru nenahlížím, proč že by např. divadelní Romeo nemohl mít divadelní Julii skutečně rád? (...) Proč by vrahové, jež si najímá Richard III., nemohli být skutečně půjčení z Kartouz?“<sup>466</sup> Pokud však tyto podmínky není možné splnit, pak nezbyvá, než tato dramata z repertoáru trvale vyřadit. Proto: „pryč se všemi dramaty francouzskými, neboť – pro pána boha – kdepak sebrat nějakou »nevěrnou ženskou«!? Pryč s »Faustem« – kdepak sebrat »čerta«!? Pryč s »Mlynářem a dítětem« – odkudpak »potahovat duchy«!? A pryč i s »Králem Learem«, alespoň na čas – vždyť tam vystupuje »král Francký« a nějaký král Francký není teď nikde po širém světě!“<sup>467</sup> Neruda uvádí, že divadla, která nemají k dispozici takové herce, kteří by se s fiktivními postavami v plné míře identifikovali, budou muset s představením počkat až do té doby, než někoho vhodného objeví. Na takový okamžik je třeba si počkat. Odměnou pak bude fakt, že herci, kteří se daných rolí chopili, budou prezentovat toto drama opravdověji a – naturalističtěji. Na závěr Neruda prohlašuje: „Povídám ale – jenom pomalu! Jedno po druhém! Za dobrými cizími vzory! Napřed tedy prozatím alespoň tu mrkev! Ach bože, kdybych takhle už na divadelní ceduli četl: »Dnes poprvé na jevišti mrkev – skutečná mrkev!«“<sup>468</sup>

Pokud odbočíme od Nerudova žertovného fejetonu a budeme se zajímat o to, jak silná byla ve skutečnosti touha některých umělců po pravdě, pak se nám jako ukázkový příklad jeví ruští prozaici. Jak uvedl ruský kritik Nikolaj Strachov<sup>469</sup>: „V tomto ohledu

<sup>465</sup> J. Neruda: *Feuilleton*, Národní listy ze dne 27. října 1888, č. 300, s. 2.

<sup>466</sup> J. Neruda.

<sup>467</sup> Tamtéž.

<sup>468</sup> Tamtéž.

<sup>469</sup> Nikolaj Nikolajevič Strachov (1828-1896) byl ruský spisovatel a žurnalista. Na univerzitě v Petrohradu vystudoval matematiku a přírodní vědy, a poté působil jako kantor v Oděsse. V letech 1861-1864 působil jako člen redakce časopisů *Vremja* a *Epocha*. Od roku 1869 uveřejňoval své články v periodikách *Zarja* a *Otčestvennyja zapisky*. Strachov je rovněž autorem několika statí o Turgeněvovi, Puškinovi a Tolstém. Do ruštiny pak Strachov překládal studie zahraničních vzdělavců – mezi jeho překlady se řadily například i úvahy předního francouzského kritika Hyppolyta Taina. Od roku 1873 byl zaměstnán v petrohradské knihovně a v 90. letech se stal členem petrohradské akademie nauk. Sborník jeho kritických prací nese název *Iz istoriji literaturnago nigilizma*. Mezi jeho nejznámější díla náleží *Kritičeskija statji o ob I. S. Turgeněvě i L. N. Tolstom*, a pak také jeho úvaha *Zamětki o Puškině i drugih*

můžeme na odív vystaviti některá díla naší literatury jako vzory celému světu.<sup>470</sup> Neboť „nabiti nejpřirozenějšího, nejjednoduššího, ničím neztemněného a ničím nezkaženého názoru o životě – to byl cíl, který všichni ruští umělci měli na zřeteli.“<sup>471</sup> Vilém Mrštík ve své stati *O umění v literatuře* konstatuje, že počátky uplatňování této zásady bychom našli opět u Gogola. Tento literát dokonce ve své předmluvě k druhému vydání *Mrtvých duší* vyzval své čtenáře, aby mu v zaslané korespondenci sdělili, jak moc se v této knize odchýlil od pravdy. Přiznává, že „život jednotlivce nestačí, aby poznal, byť jen stý díl všeho toho, co se děje v naší zemi. Mimo to vlastní nedbalostí, nevyspělostí a spěchem nahromadilo se v práci mé mnoho velkých chyb, které dlužno opravit.“<sup>472</sup> Proto prosí své čtenáře o pomoc. Nabádá je, aby si vedly podrobné deníky o věcech, o kterých sám píše, a tyto zápisky – ať už s jeho poznatky shodné či k nim protichůdné – mu posléze zaslali. Hlavně „aby dobře si všímali lidí všech i s jejich mravy, náklonnostmi a zvyky a ze zřetele nespouštěli nižádných, byť i bezduchých věcí je obklopujících od oděvu až po nábytku a zdi domů.“<sup>473</sup>

Ve své studii z 16. prosince 1888 Mrštík podotýká, že jestliže se chce někdo stát úspěšným realistou či naturalistou – jako například Gogol – pak nestačí pouze psát své texty v duchu realismu či naturalismu, je třeba v sobě mít i duši umělce.<sup>474</sup> Spisovatel se musí vyznačovat určitým stylem – jen v něm lze totiž vystopovat autorovu tvůrčí sílu a individualitu. Pravý umělec by podle jeho názoru neměl postrádat především srdce, cit a rozum.<sup>475</sup> Nicméně ani v případě naturalistického textu není nezbytně nutné, aby v něm byly zaznamenány pouze odpozorované výjevy a detaily. Mrštík píše, že „jsou i takové detaily, takové podrobnosti, které možno nazvati detaily sekundárními a tercierními, které zcela přirozeně se na papíře ocitnou jako výpočet známé regula de tri, nebo jako v matematice neznámé  $X$  při řešení rovnic o třech, čtyřech neznámých.“<sup>476</sup> Velkou roli pak při vzniku takovýchto sekundárních detailů hraje vzpomínka či onen cit – „paměť srdce“ – jak v této souvislosti uvedl Strachov.<sup>477</sup> Tuto paměť dokázal ve svých knihách zachytit zejména Ivan Turgeněv. Mrštík dodává: „Odtud to kouzlo Turgeněvových

---

poetach. Heslo Strachov Nikolajev Nikolajevič, *Ottův slovník naučný XXIV. díl, Staroženské-Šyl*, Praha 1906, s. 183-184.

<sup>470</sup> V. Mrštík: *O umění v literatuře*, Hlas národa ze dne 22. 1. 1888, č. 22, s. 5.

<sup>471</sup> Tamtéž.

<sup>472</sup> Tamtéž.

<sup>473</sup> Tamtéž.

<sup>474</sup> V. Mrštík: *O naturalismu v literatuře*, Hlas národa ze dne 16. 12. 1888, č. 349, příl. Nedělní listy, s. 3.

<sup>475</sup> Tamtéž.

<sup>476</sup> V. Mrštík: *O umění v literatuře*, s. 5.

<sup>477</sup> Tamtéž.

*románů, které vás dojmají jako vzpomínka z mládí a překvapují jako matematicky věrně konstatovaná pravda.*“<sup>478</sup> Mrštík zároveň prohlašuje, že v české literatuře existuje prozatím pouze jedno dílo, ve kterém autorka učinila onen krok, že skloubila tyto dvě, na první pohled odlišné veličiny – pravdu s citem a vzpomínkou – a to *Babička* Boženy Němcové. Mrštík dodává, že ať už to autorka u tohoto nenaturalistického díla učinila s úmyslem či bez něj – tedy „*vědomky, nevědomky, to na věci nic nemění.*“<sup>479</sup>

---

<sup>478</sup> V. Mrštík: *O umění v literatuře*, Hlas národa ze dne 22. 1. 1888, č. 22, s. 5.

<sup>479</sup> Tamtéž.

## Závěr

V předložené diplomové práci byla provedena analýza i popis jednotlivých statí a překladů Viléma Mrštíka, Ferdinanda Schulze a Jaroslava Vrchlického. Rozboru byly podrobeny i teoretické studie Émila Zoly.

Zolovou nejčastěji zmiňovanou programovou statí byl *Naturalismus na divadle*. Kromě jiného v ní Zola stanovil zásady pro vytvoření nové dramatické formy. Na herci požadoval zejména prohloubení uměleckého výrazu i nutnou část improvizace – nikoliv křečovitost a strnulost. Jako nezbytné se ukázalo odstranění zásady tří jednot, která se zvláště pak pro realistické drama jevila jako nepružná a zastaralá. Patrná byla rovněž snaha rozšířit hraný repertoár tematicky – o dosud opomíjené naturalistické látky. Émilu Zolovi vadila především skutečnost, že mezi žitou realitou a příběhem, odehrávajícím se na jevišti, tkvěla nezměrná propast. Do budoucna se však podle jeho názoru celá situace vyvine tak, že „na místě divadla výroby budeme míti divadlo pozorování.“<sup>480</sup> Neboť – jak sám uvedl: „*Divadlo bude buď naturalistické, anebo nebude vůbec.*“<sup>481</sup>

K otázce poměru uplatnění pravdy a fantazie v naturalistickém díle Émile Zola uvedl, že: „*dar zraku jest ještě vzácnější než dar obrazotvornosti.*“<sup>482</sup> Tvorba naturalistů se tedy nemá opírat o nepodložená fakta – jejím základem je získaný poznatek: „*Dikce, stránky, kniha, všechno musí zníti pravdou.*“<sup>483</sup> Naturalistický román lze totiž v první řadě pojímat jako pozorovatelský a analytický. Je založen na podrobném studiu pramenů i okolní žité reality. Po získání potřebného materiálu je potřeba tato data logicky seřadit a podrobit určité selekci. Zola podotýká, že spisovatel si musí pro své dílo zvolit výrazné lidské typy – popřípadě podrobnosti, které obsahují nápadný prvek. Platí totiž, že lidé, kteří postrádají charakter, „*rovnejjí se nule, s těmi se nepočítá.*“<sup>484</sup> Zola říká, že „*umělec má co dělat jen s lidmi s určitým charakterem. Jen takové typy umělec pozoruje.*“<sup>485</sup> Spisovatel by si měl zachovat především objektivní pohled na událost. Disponovat by měl rovněž jistým smyslem pro realnost (neboli pro pravdu) – ten je třeba uplatňovat namísto fantazie. Zola tento smysl pro realnost definuje jako „*cítiti s přírodou a podati ji tak, jakou jest.*“<sup>486</sup> To ovšem vyžaduje určitý talent. V tomto ohledu Zola metaforicky poznamenává, že člověk má svému okolí naslouchat.

---

<sup>480</sup> E. Zola: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 29-30, s. 216.

<sup>481</sup> Tamtéž: č. 27-28, s. 207.

<sup>482</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

<sup>483</sup> Tamtéž.

<sup>484</sup> V. Mrštík: *O naturalismu v literatuře*, Hlas národa ze dne 2. 12. 1888, č. 335, příl. Nedělní listy, s. 3.

<sup>485</sup> Tamtéž.

<sup>486</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

„*Ten pravý sluch musí člověk mít, nic více.*“<sup>487</sup> Zola podotýká, že naturalismus ještě nemá svého velkého představitele – zvláště pak v dramatu. Ve výčtu těch, kteří tento smysl pro reálnost ve svých románech alespoň částečně uplatňovali, uvádí Zola i mnohé představitele romantismu – byli jimi Stendhal, Honoré de Balzac, Georgie Sandová, Alexander Dumas či Alphonse Daudet.

Jak již bylo řečeno v úvodu diplomové práce, osa Schulz – Vrchlický – Mrštík zde reprezentuje tři postoje, které česká kritika zaujímala k naturalistickému hnutí – tedy jeho odmítnutí, akceptování s určitými výhradami a jeho přijetí. Zejména Vilém Mrštík napomohl naturalismu u nás tím, že v českých časopisech uveřejňoval překlady nejen Zolových programových statí, ale také studií předních ruských kritiků. Jak sám uvedl, mnohdy ho k tomu vedla okolnost, aby se zamezilo nesprávnému výkladu pojmu *naturalismus*, anebo aby do jisté míry očistil jméno jeho předního představitele – Émila Zoly. Na konci 80. let se Mrštík zapojil do polemiky ohledně naturalismu. Podnětem se k tomu stal Nerudův článek z 27. října 1888, uveřejněný v *Národních listech*. Neruda se totiž ve své stati naturalismu vysmál, což mělo podle Mrštíkových slov neblaze ovlivnit názor široké veřejnosti na celé toto hnutí. Mrštík podotknul, že Neruda ve svém fejetonu napadl pouze špatně sebraný kus, který navíc ani nebylo možné označit za naturalistické drama. Konstatuje zde: „*Neruda smál se jen tomu divadelnímu kusu, kde mrkev měla dělat naturalismus – smál se naivnímu ‚naturalismu‘ – který myslí, že je třeba jen mrkev hodit na jeviště a 10 liber opravdového masa, aby ti lidé, co tam tak krásně mluví a vystupují, stali se řezníky.*“<sup>488</sup>

Ferdinand Schulz narozdíl od Viléma Mrštíka odmítal naturalismus v dramatické a literární tvorbě akceptovat. V případě Émila Zoly mu rovněž vadila spisovatelova domnělá ziskuchtivost. Tvrdil, že Zola je „*pouhým vyrabitelem peněz pomocí svého péra.*“<sup>489</sup> Zola si podle jeho názoru volí totiž pouze takové náměty, které svým obsahem pobuřují veřejnost a způsobují jistou senzaci. Jeho romány proto nazýval „*sensačními*“. Svoji pozornost zaměřil Schulz především na *Zabijáka* a *Nanu*. Těm pak vyčítal jejich jednostranné zaměření, a to na věci nestoudné a amorální. Uvedl, že v těchto knihách se Zola od přírody zcela odchýlil. Jeho čtenáři tak „*pokládají za přírodní pravdu, co jest toliko odpor proti přírodě.*“<sup>490</sup> Co se týče komparace těchto děl, pak Schulz považoval *Nanu* za román ještě amorálnější, než jakým byl *Zabiják*. Říká: „*Tu končí nejen slušná,*

<sup>487</sup> V. Mrštík: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 36, s. 590.

<sup>488</sup> Týž: *Literatura*, Ruch 10, 1888, č. 32, s. 506.

<sup>489</sup> F. Schulz: *Zolovy sensační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 495.

<sup>490</sup> Tamtéž, č. 7, s. 579.

*ale vůbec každá lidská řeč a začínají pouhé posuňky, kterými člověk nucen jest vyjídřiti svou bezednou ošklivost.* <sup>491</sup>

Jaroslav Vrchlický byl ve vnímání naturalistického směru poněkud tolerantnější a objektivnější než Schulz. Rozdíl mezi oběma spisovateli tkvěl v tom, že Vrchlický si při kritickém posuzování předložené knihy všímal pouze jedné věci – umělecké kvality díla. Nikoliv tendence, v jejímž duchu bylo sepsáno. Na tvorbu jednotlivých naturalistů nahlížel naprosto objektivně. Vrchlický jednotlivé autory a jejich naturalismy dokonce porovnával, ovšem nikdy se nesnažil čtenáři sdělit, který z nich by měl při svém výběru preferovat. Vrchlický tyto naturalismy pouze popisuje a konstatuje fakta. Navíc – ačkoli Vrchlický choval pravděpodobně větší náklonnost k Alfonsi Daudetovi, nikdy neupíral Zolovi a jeho románům právoplatné místo v literatuře. Naopak – připouští, že jednotlivé svazky cyklu Rougon-Macquartů *„přese všecko zůstanou jedním z největších pomníků doby.* <sup>492</sup> Pokud tedy zpětně zhodnotíme Vrchlického angažovanost v literárně kritické debatě, která zahrnuje významná naturalistická díla druhé poloviny 19. století, můžeme konstatovat, že – ačkoliv tento spisovatel tíhl spíše k romantické či parnasistní představě o umění – prokázal více pozornosti a vstřícné vnímavosti pro naturalisty, než lidé kolem Osvěty. Paradoxně se tak Jaroslav Vrchlický stal jedním z těch, kteří naturalismus u nás zprostředkovali – i když ne zcela bez výhrad.

---

<sup>491</sup> F. Schulz: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 501.

<sup>492</sup> J. Vrchlický: Několik myšlenek o současném románu francouzském, Osvěta 22, 1892, s. 57.

## Seznam literatury

### Periodika, sborníky

- Emile Zola jako kritik výtvarného umění*, *Bibliofil* 6, 1928-1929, č. 1/6, s. 30.
- Zola o svém nejnovějším románě*, *Hlas národa* ze dne 20. 10. 1888, č. 292, s. 3.
- č.: *Emile Zola*, *Česká včela* 5, 1880, č. 13, s. 232.
- d.: *Vrchlický – Zola*, *Vlast* 8, 1891-1892, č. 10, s. 813.
- e-: *Naturalismus na divadle*, *Divadelní listy* 2, 1881, č. 34, s. 299.
- e-: *Z historie divadelních kostumů*, *Divadelní listy* 2, 1881, č. 44, s. 378.
- L. Š.: *Emil Zola o nynějším dramatickém tvoření*, *Divadelní listy* 1, 1880, č. 3, s. 37-38.
- HOSTINSKÝ, O.: „O realismu uměleckém“, in: F. Buriánek (ed.), *Čítanka českého myšlení o literatuře*, Praha 1976, s. 74-102.
- HRZALOVÁ, H.: *Z historie sporů o naturalismus*, in: V. Forst, *Realismus a modernost. Proměny v české próze 19. století*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 83–114.
- LIER, J.: *Zolova „La terre“*, *Hlas národa* ze dne 18. 12. 1887, č. 348, příloha *Nedělní listy*, s. 1.
- MASARYK, T. G.: *Zolův naturalism*, *Naše doba* 3, 1896, č. 1, s. 1-16; s. 120-138; 220-232; 289-301; 423-437.
- MRŠTÍK, V.: *Emile Zola*, *Ruch* 10, 1888, č. 13, s. 207-208; č. 14, s. 223-224; č. 15, s. 239-240; č. 17, s. 270-272.
- MRŠTÍK, V.: *Francouzské divadlo. Renée. Drama v pěti jednáních od E. Zoly*, *Česká Thalia* 1, 1887, č. 9, s. 144-145.
- MRŠTÍK, V.: *Hrabě Lev Tolstoj a jeho Vlast tmy*, *Česká Thalia* 2, 1888, č. 4, s. 49-54.
- MRŠTÍK, V.: *Literatura*, *Ruch* 10, 1888, č. 31, s. 506.
- MRŠTÍK, V.: *Naturalistická mrkev*, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 88, s. 3.
- MRŠTÍK, V.: *O falešném realismu*, *Ruch* 10, 1888, č. 8, s. 127-128; č. 9, s. 143-144; č. 10, s. 159-160; č. 11, s. 175-176.
- MRŠTÍK, V.: *O malířství moderní doby*, *Ruch* 9, 1887, č. 33/36, s. 525-530.
- MRŠTÍK, V.: *O naturalismu v literatuře*, *Hlas národa* ze dne 2. 12. 1888, č. 335, příloha *Nedělní listy*, s. 3; *Hlas národa* ze dne 16. 12. 1888, č. 349, příloha *Nedělní listy*, s. 3.
- MRŠTÍK, V.: *O realismu v dramatickém umění*, *Česká Thalia* 1, 1887, č. 7, s. 111-112; č. 8, s. 123-125; č. 10, s. 157; č. 11, s. 167-170.



MRŠTÍK, V.: *O umění v literatuře*, Hlas národa ze dne 15. 1. 1888, č. 15, příloha Nedělní listy, s. 3; 22. 1. 1888, č. 22, příloha Nedělní listy, s. 4-5; 19. 1. 1888, č. 29, příloha Nedělní listy, s. 5; 12. 2., č. 43. příloha Nedělní listy, s. 5-6.

MRŠTÍK, V.: *Rozhledy v cizích divadlech. Francouzské divadlo*, Česká Thalia 2, 1888, č. 4, s. 60.

MRŠTÍK, V.: *Ruský ohlas o Zolově románu „La Terre“*, Ruch 10, 1888, č. 6, s. 95-96; č. 7, s. 110-111.

MRŠTÍK, V.: *S kloaky francouzské literatury*, Ruch 10, 1888, č. 20, s. 328-329; č. 21, s. 344-345.

MRŠTÍK, V.: *Zolovy studie o francouzské literatuře*, Ruch 10, 1888, č. 30, s. 488-490; č. 31, s. 504-506; č. 32, s. 520-522; č. 33, s. 537-538; č. 34, s. 354; č. 36, s. 589-592.

NERUDA, J.: *Feuilleton*, Národní listy ze dne 28. 10. 1888, č. 300, s. 2.

SCHULZ, F.: *Zolovy senační romány*, Osvěta 10, 1880, č. 6, s. 492-508; č. 7, s. 571-583.

SVOBODA, J.: *Člověk bestie*, Vlast 7, 1890-1891, č. 8, s. 647-649.

VRCHLICKÝ, J.: *Alphonse Daudet*, Světozor 19, 1884-1885, č. 48, s. 758-759; č. 49, s. 771-774; č. 50, s. 787.

VRCHLICKÝ, J.: *Denník bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příloha Nedělní listy, s. 1.

VRCHLICKÝ, J.: *Denník bratří Goncourtův. Díl druhý*, Hlas národa ze dne 13. 11. 1887, č. 313, příloha Nedělní listy, s. 1.

VRCHLICKÝ, J.: *Denník bratří Goncourtův. (Část třetí)*, Hlas národa ze dne 10. 6. 1888, č. 160, příloha Nedělní listy, s. 1

VRCHLICKÝ, J.: *Dvě satiry*, Hlas národa ze dne 28. 5. 1893, č. 146, příloha Nedělní listy, s. 1-2.

VRCHLICKÝ, J.: *Feuilleton*, Hlas národa ze dne 25. 3. 1891, č. 83, s. 1-2.

VRCHLICKÝ, J.: *Ivan Sergejevič Turgeněv v denníku bratří Goncourtů*, Národní obzor 2, 1908, č. 3, s. 8.

VRCHLICKÝ, J.: *Literární hesla*, Hlas národa ze dne 29. 5. 1887, č. 147, příloha Nedělní listy, s. 1.

VRCHLICKÝ, J.: *Několik myšlenek o současném románu francouzském*, Osvěta 22, 1892, č. 1, s. 50-57; č. 2, s. 146-154; č. 3, s. 244-252; č. 4, s. 331-338; č. 5, s. 420-428.

VRCHLICKÝ, J.: *Nesmrtelný. Nový román Alfonse Daudeta*, Hlas národa ze dne 29. 7. 1888, č. 209, příloha Nedělní listy, s. 1.

- VRCHLICKÝ, J.: *Nové denníky bratří Goncourtův*, Hlas národa ze dne 9. 11. 1890, č. 309, příloha Nedělní listy, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Nové drama Ibsenovo*, Hlas národa ze dne 10. 4. 1887, č. 100, příloha Nedělní listy, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Nové drama Ibsenovo: Hedda Gablerova*, Hlas národa ze dne 10. 1. 1891, s. 1-2.
- VRCHLICKÝ, J.: *Nový román Zolův: Lidská bestie*, Hlas národa ze dne 23. 3. 1890, č. 81, příloha Nedělní listy, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Poslední svazek denníku Goncourtova*, Hlas národa ze dne 10. 4. 1892, č. 101, příloha Nedělní listy, s. 1-2.
- VRCHLICKÝ, J.: *Sen. Nový román Emila Zoly*, Hlas národa ze dne 4. 11. 1888, č. 307, příloha Nedělní listy, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Třicet let v Paříži. Z mého života a mých knih*, Hlas národa ze dne 19. 2. 1888, č. 50, příloha Nedělní listy, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Útěk Bazainův*, Hlas národa ze dne 1. 10. 1888, č. 273, s. 1.
- VRCHLICKÝ, J.: *Z denníku bratří Goncourtův*, Národní obzor 1, 1906-1907, č. 52, s. 8.
- VRCHLICKÝ, J.: *Z denníku Edmonda a Julesa de Goncourt*, Večerní Lidové noviny ze dne 4. 2. 1907, č. 35, s. 1-2.
- VRCHLICKÝ, J.: *Z francouzských novinek literárních*, Věstník České akademie věd a umění 4, 1895, č. 4, s. 231-239.
- VRCHLICKÝ, J.: *Z literární historie. Denníky Goncourtův sv. IX.*, Věstník České akademie věd a umění 5, 1896, č. 6, s. 371-377.
- VRCHLICKÝ, J.: *Zmatek nad zmatek. Poutí za „školami“ a „směry“ současné literatury francouzské*, Hlas národa ze dne 27. 9. 1891, č. 266, příloha Nedělní listy, s. 1-2.
- ZOLA, É.: *George Sande*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 4-5, s. 108-110; č. 6, s. 155-158.
- ZOLA, É.: *O dramatických školách*, Hlas národa ze dne 5. 1. 1896, č. 5, příloha Nedělní listy, s. 3.
- ZOLA, É.: *O literatuře a tělocviku*, Hlas národa ze dne 1. 5. 1887, č. 120, příloha Nedělní listy, s.
- ZOLA, É.: *Naturalismus na divadle*, Divadelní listy 5, 1884, č. 20, s. 159; č. 21-22, s. 170-172; č. 23-24, s. 177-180; č. 25-26, s. 190-191; č. 27-28, s. 203-208; č. 29-30, s. 214-216.

ZOLA, É.: *O divadle*, Česká Thalia 1, 1887, č. 2, s. 27-29; č. 3, s. 48-49.

ZOLA, É.: *Peníze v literatuře*, Rozhledy literární 1, 1886-1887, č. 8, s. 219-224; č. 9, s. 259-264.

### **Internetové zdroje**

retrobi.ucl.cas.cz

www.caslin.cz

### **Monografie**

*Dějiny české literatury, III. díl*, Praha, Nakladatelství ČSAV, 1961.

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

NOVÁK, A. – NOVÁK, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Brno, Atlantis, 1995.

ŠRÁMEK, J.: *Panorama francouzské literatury. Od počátku po současnost, I. díl*, Brno, Host, 2012.

### **Encyklopedie, slovníky, lexikony**

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, II. díl, Alqueire-Ažušak*, Praha, Jan Otto, 1889.

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

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

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

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, VII. díl, Dánsko-Dřevec*, Praha, Jan Otto, 1893.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, IX. díl, Falšování potravin a pochutin-Genrista*, Praha, Jan Otto, 1895.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XV. díl, Krajčij-Ligustrum*, Praha, Jan Otto, 1900.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XVII. díl, Median-Navarrete*, Praha, Jan Otto, 1901.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXI. díl, R(Ř)-Rozkoš, Praha, Jan Otto, 1904.*

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXII. díl, Rozkošný-Schloppe, Praha, Jan Otto, 1904.*

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, XXIV. díl, Staroženské-Šyl, Praha, Jan Otto, 1906.*

*The New Encyclopaedia Britannica, Volume 10, Micropaedia, Ready Reference, Chicago 1993.*

*The New Encyclopaedia Britannica, Volume 6, Micropaedia, Ready Reference, Chicago 1982.*

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

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

