

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

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**NATURALISMUS V POVÍDKÁCH KARLA ŠLEJHARA,
JOSEFA MERHAUTA A ZIKMUNDA WINTERA**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.

Autor práce: Bc. Jitka Vikturnová

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: 2. ročník

2018

Prohlášení

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové 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 3. května 2018

.....

Bc. Jitka Vikturnová

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, DSc. za milý a vstřícný přístup, za všechny cenné rady a připomínky, které mi uděloval a též za čas, který mi věnoval.

Poděkovat bych chtěla také své rodině, která mě po celou dobu podporovala.

ANOTACE

Diplomová práce se v první části zabývá realismem a naturalismem v Evropě i v českém prostředí. Druhá část je tvořena analýzou děl *Černá pole*, *Kuře melancholik* a *Peklo*.

Teoretická část práce pojednává o proměnách podoby světa, vývoji kultury a literatury v devatenáctém století. Zaměřuje se především na vývoj realismu a naturalismu v českém prostředí i v Evropě.

Zvláštní pozornost věnuje práce v podkapitole o evropském naturalismu Émilu Zolovi, jeho životu a dílu. Zástupci české naturalistické orientace, jimž je věnována hlavní pozornost, jsou Josef Merhaut, Josef Karel Šlejhar a Zikmund Winter.

Analytickou část diplomové práce tvoří naratologické analýzy děl *Černá pole*, *Kuře melancholik* a *Peklo*, v nichž je věnována primární pozornost naturalistickým motivům.

Klíčová slova: realismus; naturalismus; román realistický; naturalistický román; naturalistické motivy; naratologická analýza

ANNOTATION

The diploma thesis deals with realism and naturalism in Europe and the Czech environment. The second part consists of analysis of the works of *Černá pole*, *Kuře melancholik* and *Peklo*.

The theoretical part of this thesis is focused on changes in the form of the world, the development of culture and literature in the nineteenth century. It is mainly about the development of realism and naturalism in the Czech environment and in Europe.

Special attention is paid to the work in the subchapter connected with European naturalism, basically I wrote about Émile Zola, his life and work. Representatives of the Czech naturalistic orientation, are composed of Josef Merhaut, Josef Karel Šlejhar and Zikmund Winter.

The analytical part of the diploma thesis is based on naratological analyzes of the works such as *Černá pole*, *Kuře melancholik* and *Peklo*, in which the primary attention is paid to naturalistic motives.

Keywords: realism; naturalism; novel realistic; a naturalistic novel; naturalistic motives; naratological analysis

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. VÝVOJ KULTURY, UMĚNÍ A LITERATURY 19. STOLETÍ V EVROPĚ DLE ALEŠE HAMANA.....	9
1.1 Realismus v Evropě	12
1.2 Naturalismus v Evropě.....	15
2. REALISMUS A NATURALISMUS V ČECHÁCH.....	23
2.1 Naturalismus v Čechách.....	27
2.1.1 Zikmund Winter	30
2.1.2 Josef Merhaut.....	32
2.1.3 Josef Karel Šlejhar.....	36
3. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA SOUBORU POVÍDEK ČERNÁ POLE.....	40
3.1 Krvavý chléb	40
3.2 Had	44
3.3 Jitro, Kůň, Předseda kuratoria, Tragédie malého člověka, Píseň práce	53
4. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA NOVELY KUŘE MELANCHOLIK	57
5. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA POVÍDKY PEKLO	67
ZÁVĚR	75
BIBLIOGRAFIE.....	79

ÚVOD

Devatenácté století bylo obdobím, v němž docházelo k významné proměně podoby lidského světa a celé společnosti. Tyto proměny vycházely již ze století osmnáctého, jež připravilo půdu pro průmyslovou revoluci, jež život lidí zásadně změnila. V devatenáctém století se odehrávaly složité procesy proměňující všechny druhy umění včetně literatury, neboť ta je součástí kultury daného společenství a je spjata s jeho životními osudy po stránce produktivní i receptivní. Cílem práce je postihnout rozvoj realismu a naturalismu v Evropě i v českém prostředí, přičemž meritorní částí bude reflexe naturalismu v dílech českých literátů.

Teoretická část práce je zaměřena na možné vymezení pojmů literárního realismu a naturalismu ve 2. polovině 19. století. Přihlédneme zejména ke specifickému způsobu uchopení jedince a společnosti v obou zmiňovaných směrech. Zaměříme se na vývoj realismu a naturalismu v Evropě a též na hlavní představitele směrů, Gustava Flauberta a Émila Zolu. U Gustava Flauberta budeme referovat především o jeho nejslavnějším díle *Paní Bovaryová* a jeho dobovém ohlasu. Z představitelů naturalismu nás bude zajímat především literární otec tohoto směru, Émile Zola. Krátce zmíníme jeho životní osudy; podstatné však bude jeho dílo a koncepce naturalismu.

Hlavní pozornost bude věnována rozvoji realismu a naturalismu v českém prostředí, specificky u spisovatelů Josefa Merhauta, Josefa Karla Šlejhara a Zikmunda Wintera. Vybraná díla, konkrétně *Černá pole*, *Kuře melancholik* a *Peklo* budeme v další části práce podrobně analyzovat. V teoretické části proto uvedeme pouze rámcové obrysy dějů. Neopomeneme zmínit, jak na nové směry nahlíželi čeští literární kritici, například Otakar Hostinský či Ferdinand Schulz. Krátce nastíníme významnou proměnu podoby světa a celé společnosti v devatenáctém století, neboť měla na vývoj umění, a literatury obzvlášť, zásadní vliv.

Těžiště práce spočívá v naratologických analýzách prozaických děl *Černá pole*, *Kuře melancholik* a *Peklo*, v nichž pozornost zaměříme především na rysy naturalismu. Cílem této části práce bude postihnout míru manifestace naturalismu v jednotlivých autorských poetikách. Věnovat se budeme jednotlivým parametrům narativního světa příslušných textů, to jest charakteristice prostředí, do kterého jsou děje situovány, kompozici, vyprávěcím postupům či způsobům stylizace času. Pozornost zaměříme

na typologii literárních postav a též na typ a pozici vypravěče. Primárně však budeme sledovat naturalistické rysy a motivy v dílech, neboť jejich estetická funkce v prozaických textech je velmi specifická. Klíčové bude zachycení způsobu, jímž autoři vyvolávají v recipientovi naturalistické emoce, jako hnus, šok a ošklivost a též pozorování shod či rozdílů s naturalismem zolovským, především v pojetí determinace člověka a problematiky alkoholismu.

1. VÝVOJ KULTURY, UMĚNÍ A LITERATURY

19. STOLETÍ V EVROPĚ DLE ALEŠE HAMANA

V 19. století docházelo k proměnám ve všech druzích umění, ony proměny ukázaly, že umělecké hledání je spojeno s prověřováním životní platnosti sociálních jistot a norem. Devatenácté století lze nazvat složitým procesem, který proměnil nejen hudbu, malířství či literaturu, ale především celkový pohled na svět. Literatura je nedílnou součástí kultury daného společenství a je spjata s jeho životními osudy jak po stránce produktivní, tak receptivní. Chceme-li charakterizovat proměny kulturního jevu jakým je česká literatura, nevyhne se zasazení do souvislostí širších, tedy evropských.

Devatenácté století přineslo významnou proměnu podoby lidského světa, která vychází již ze století osmnáctého, jež připravilo půdu pro průmyslovou revoluci, která život lidí ať už bohatých, chudých, šlechticů, měšťanů či proletářů, zásadně změnila. Města se rozrůstala, začaly je zaplňovat strohé a účelově zjednodušené činžovní domy a továrny, což způsobilo, že se stávala ošklivějšími a šedivějšími, vzkvétající průmysl byl v tomto případě spíše na škodu. Druhou stranou, tou pozitivní, byly technické vynálezy a výrobky, jež začaly zaplavovat svět a měnily způsob života lidí. Závislost lidí na denním světle zrušilo plynové a později elektrické světlo, díky kterému bylo možné prodloužit den, telegraf a telefon usnadnily a znásobily možnosti komunikace, železnice a parolodě zkrátily vzdálenosti a daleké končiny, dosud nedosažitelné se zpřístupnily. Zásadní změnou byl též první hromadný sdělovací prostředek – noviny, jejichž výtisky ve velkém množství produkovaly rotačky. Takto byly položeny základy moderní civilizace, která přestávala být závislá na přírodě a překonávala vše, čeho bylo dosud ve vývoji dosaženo (HAMAN 2007: 7-8). „Proměna hmotného světa, rozvoj ‚druhé přírody‘, s sebou však nesl i otřesy v oblasti společenské organizace a řádu“ (HAMAN 2007: 8). Do sféry sociálně politické zasáhlo rostoucí zprůmyslnění společenské produkce a to tak, že se vytvořil dělnický proletariát a vyvstával jako varování narůstajících rozporů mezi prací a kapitálem ve společenském vědomí a též jako masová sociální síla, jejíž anonymita výrazně modifikovala podobu dobového lidství. Sociální a materiální proměny života se odrazily i v oblasti duchovní; pro tuto dobu bylo také charakteristické dvojí společenské vědomí – pro relativismus dvacátého století připravil půdu historismus a vědecký pozitivismus zase přispěl k respektu k fakticitě a spoléhání se pouze na ověřitelná fakta. Ustálila se nadvláda ekonomicky užitkové, věcně účelové

a pragmatické hodnotové orientace, respektive došlo k zaměření pozornosti na smyslové zkušenosti. Nově též začala nastupovat věda členící se na oborové oblasti, v souvislosti s novými objevy vznikala nová vědecká odvětví a začínaly se prosazovat i vědy společenské; všechny tyto skutečnosti vytlačily metafyzické konstrukce osvícenských i romantických filozofů snad s výjimkou G. W. F. Hegela, jehož filozofie ovlivnila myšlenkové klima století, neboť chápala dějiny jako rozumný pohyb sebeuvědomění ducha. Biblickým učením o stvoření světa radikálně otrásl britský přírodovědec Charles Darwin se svou převratnou teorií přirozeného výběru ve vývoji živočišných druhů. Svou evoluční teorii opíral o přírodní a pohlavní výběr, a ačkoli nebyl první, kdo se zabýval vznikem a vývojem života a vývojem druhů, tedy evolucí, byl prvním, kdo správně princip evoluce popsal. Určující metodou myšlení pro budoucí generace se tak stalo vývojové pojetí světa. Na konci století pozitivistickou důvěru ve vědu vytlačoval nápor iracionalistických tendencí a oživení zájmu o názory Arthura Schopenhauera. Velký ohlas měly myšlenky Friedricha Nietzsche, jenž stavěl do protikladu vůdčí osobnosti a masy, které byly pouze nástrojem realizace mocenských zájmů, odmítal božství, křesťanskou morálku, pokoru a soucit, které vnímal jako projevy slabosti. Podkopával tak ustrnulé racionální a morální principy.¹ Nietzsche „oslavoval“ dionýskou smyslovou živelnost, důraz kladl na jedince, relativitu perspektiv a brutální filosofii elit, čímž si získal pozornost umělců, kteří hledali inspiraci pro svůj zápas s pokrytectvím šosáckého světa (HAMAN 2007: 9-10).

Devatenácté století bylo pestrým obdobím, v němž dominoval román, lze říci, že bylo zlatým věkem románů – romantických, realistických či naturalistických, jako příklady jmenujme Honoré de Balzaca, Lva Nikolajeviče Tolstého, Guy de Maupassanta, Émila Zolu a další. Arne Novák v *Přehledných dějinách literatury od nejstarších dob až po naše dny* říká:

„V každé z vůdčích literatur evropských nabyl románový realismus osobitostí národní; společné mu zůstávaly láska ke skutečnosti, zájem o zákony ji řídící, sociální smysl a umělecká schopnost zpodobovati na základě přesného pozorování podstatné zjevy života. Vývojově jsou nejdůležitější realistický román anglický, ruský, francouzský a skandinávský.“ (NOVÁK 1995: 974)

¹ Názory Schopenhauera a Nietzscheho našly odezvu o sto let později v myšlení Michela Foucaulta (HAMAN 2007: 10).

V 50. letech 19. století se dostal na vrchol román realistický, a to především v tragickém příběhu *Paní Bovaryová* Gustava Flauberta, v němž je vyprávěn příběh maloměstské romantičky, a který sloužil jako vzor pro další autory, přičemž vyvrcholením příběhů ženských obětí společenských poměrů byl román *Anna Kareninová* Lva Nikolajeviče Tolstého. Realistickou tvorbu vystřídal prózy naturalistické, jež byly spjaty s tvorbou bratrů Goncourtů a Émila Zoly (HAMAN 2007: 17). Jak uvádí Arne Novák:

„Román realistický, jehož některé prvky se připravovaly a po různu vyskytovaly již v próse romantické, došel vystupňování v románě naturalistickém, jak jmenovitě ve Francii byly nazývány výpravné skladby, proniknuté ideologií přírodovědeckého pozitivismu, hledící na jednotlivce jako na vázaný prvek sociálního tělesa.“ (NOVÁK 1995: 973)

Naturalistický román chtěl vycházet ze sociálních a přírodních fakt a vytvářet studie života, jež měly demonstrovat určující vlivy prostředí, temperamentu a instinktu na formování lidských osudů. Naturalismus uvedl do literatury neidealizovaného člověka a též estetiku ošklivosti. Postavy dosud podléhaly zkreslení a v duchu romantických principů byly prezentovány idealizovaně jako nositelé mravní síly a zdraví. Émile Zola ve své studii *Experimentální román* uváděl ambice naturalistického románu stát se dokumentem doby (HAMAN 2007: 17). Tento titul, jak uvádí Jiří Šrámek, se stal jakýmsi manifestem naturalismu. Autor v něm uveřejnil sedm studií vydaných mezi lety 1878-1880, jež mají společného jmenovatele – to jest myšlenku, že literatura dospívá ke svému vrcholu v součinnosti s vědou, dokáže-li aplikovat vědecké metody (ŠRÁMEK 1997: 191). Člověk z dělných vrstev byl hrdinou románů *Zabiják* Émila Zoly či *Germinie Lacerteuxová* bratrů Goncourtů; proletáře představil Zolův *Germinal* a venkovana *Země*. Odezvu naturalistických děl představovala próza, v níž se objevily psychologické analýzy, jež otvíraly cestu novým výrazovým možnostem epiky. Významnými autory jsou Fjodor Michajlovič Dostojevskij a Lev Nikolajevič Tolstoj. Pozornost se obracela od sociálních otázek k problematice intelektuálního života a k duši člověka, v níž se nalézaly netušené propasti zloby, neřesti, vášní. Z tohoto typu prózy později vzešli dekadentní protagonisté, kteří vyjadřovali skepsi vůči ideálům a jistotám, objevovala se též chorobná hrůza z nicotnosti života, přičemž východiskem pro některé hrdiny byl návrat k náboženské víře; jako příklad jmenujme *Unavené muže* Arne Garborga. Novoromantická a dekadentní próza byla reakcí na pozitivistickou faktografičnost naturalismu, přičemž ale docházelo ke ztrátě životního smyslu a vnější svět se rozplýval

ve víru počitků, závratí či extázi. Tyto události si pak vyžádaly hledání nových východisek pro výpravnou prózu a k obnovení aktivity hrdiny (HAMAN 2007: 18).

Devatenácté století bylo obdobím, v němž se neustále prověřovaly životní platnosti, sociální jistoty a normy, proměňovaly se podoby představivosti i jejich zpracování. Umění se pohybovalo v mantinelech, jež Nietzsche charakterizoval jako protiklad umění apollinského, které bylo idealizující, abstraktní a dionýského, tedy konkrétního, přítakávajícího živelné obrazotvornosti (HAMAN 2007: 21). Odlišně problematiku vývoje v evropském prostředí zpracoval Václav Černý v publikaci *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*.²

1.1 Realismus v Evropě

Realismus z latinského *res* – věc, skutečnost; tento pojem se v průběhu své historie rozrostl a rozšířil, což působí problémy s jeho definicí, neboť jej lze vztáhnout na epochu, na literární program i na širě pojímaný styl. Pojmu realismus se užívá jako paušálního termínu pro hodnocení literárních a uměleckých artefaktů, nelze však, aby užití tohoto pojmu přesáhlo dimenzi recepce jeho věcného obsahu. Realismus by mohl být pojímán nejlépe jako historicky a sociologicky proměnlivý efekt významu, který spočívá v tom, že literární text či umělecké dílo odpovídá způsobu, jakým publikum chápe realitu. Texty tvořící základ této epochy byly od Stendhala, Balzaca, Flauberta, Dickense či Eliotové. Scholastická filozofie chápala realismus jako termín označující realitu univerzálií mimo myšlení (byl tedy protikladem nominalismu) a podobně se tohoto termínu užívá v literární a umělecké kritice až od poloviny 19. století. Ve Francii získal realismus na konci 50. let 19. století negativní zvuk, především proto, že se slova opakovaně užívalo v procesu s Gustavem Flaubertem kvůli údajné obscénnosti jeho románu *Paní Bovaryová*. Tato negativita s daným pojmem spojená patrně přiměla Émila Zolu, aby naturalismus popsal jako směr, jenž je co možná nejdál od realismu, ačkoli oba směry jsou podobné orientace. Do konce 19. století se tyto dva termíny striktně neoddělovaly a docházelo i k jejich synonymnímu užívání. Pojem realismus byl na počátku 20. století dlouho vžitý

² ČERNÝ, Václav, MALIŠ, Otakar (ed.): *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (4). Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus: univerzitní přednášky*. Praha: Academia, 2009.

a to i přes skutečnost, že kupříkladu německý realismus se podrobně zkoumal až v 70. a 90. letech 20. století (HERMAN 2006: 655-656). Na problematiku užívání pojmu realismus upozornil Roman Jakobson v článku *O realismu v umění* z roku 1921. Upozornil na fakt, že teoretici a historici umění nerozlišují různé pojmy ukryté pod termínem realismus. Jakobson připomněl vymezení termínu jako uměleckého směru, jenž si klade za cíl co možná nejlíže reprodukovat skutečnost a usiluje o maximální pravděpodobnost. Jakobson se zabýval též vymezením významu několika různých pojmů realismu, ke kterým se badatelé vrací dodnes. Jako dílo realistické si lze dle Jakobsona představit dílo, jež je autorem zamýšleno jako pravděpodobné. O realismu dále hovořil jako o „metodě charakteristiky předmětu nepodstatnými příznaky“ či o „důsledné motivaci, věcném ospravedlňování poetických konstrukcí“ (HRDINA 2015: 12-13).

Za hlasatele realismu jsou považováni Jules-François Husson (zvaný Champfleury) a Edmond Duranty, v jejichž podání lze realismus označit jako dokumentární román, jenž se vyznačuje snahou o co nejpřesnější reprodukci skutečnosti. Principy realistické tvorby stanovil Champfleury v roce 1852, přičemž tvrdil, že román má představit současného člověka a moderní civilizaci. Na místo vlastního tvůrčího procesu pak nastupuje sběr „dokumentů“, který je podstatou romanopiscovy práce. Základem práce spisovatele se tak stávají objektivní fakta, nikoli jeho tvůrčí představy. Koncem roku 1856 začal Edmond Duranty vydávat časopis s názvem *Réalisme* a v roce 1857 uveřejnili Champfleury a Duranty manifest *Le Réalisme*. Manifest se pokusil o bilanci románové tvorby; takzvaným fourieristům směřujícím k sociálně angažované tvorbě vytýkal falešnou idyličnost a nedostatek dobrého vkusu, populisty vinil z pokusů o lidovou literaturu a autory jako např. A. Dumase staršího či E. Sue kritizoval za nedostatečné respektování skutečných faktů. Dále se stavěl proti lyrizujícím a idylizujícím románům George Sandové nebo „měšťáckému prozaismu“ F. Ponsarda. Jak uvádí Jiří Šrámek: „Realistický manifest z roku 1857, který je do velké míry shrnutím Champfleuryho literárních kritik a programových předmluv, má tak zřetelnou představu o podobě nového směru a nové estetiky“ (ŠRÁMEK 1997: 180). Martin Hrdina uvádí formulaci Edmonda Durantyho z časopisu *Réalisme* (1856), v níž se tvrdí:

„Realismus směřuje k exaktnímu, úplnému, přímému zobrazení společenského okolí a vlastní epochy, protože takové zaměření je podepřeno rozumem, rozumovými potřebami a zájmy publika. Toto zobrazení proto musí být pokud možno jednoduché a každému srozumitelné.“ (HRDINA 2015: 14-15)

Realistické dokumentární romány omezené pouze na reprodukci skutečnosti bez ambicí na osobité ztvárnění postrádaly uměleckou hodnotu. Pozitivističtí deskriptivní realisté hledali pro postavy svých příběhů skutečně existující předlohy; tak tomu bylo například u všech postav Henriho Murgera. Výhradním cílem byla pravdivost pohled na svět „objektivní“ optikou bez zaujetí a předsudků.

Francouzský spisovatel Gustave Flaubert, obdivovatel Victora Huga, usiloval o návaznost na mravoličné romány Balzacovy a Stendhalovy, ale zdokonalil románovou techniku, přičemž ve snaze o dokonalou formu odmítal inspiraci, která je dle něj škodlivá ve všech druzích umění, v románu pak obzvlášť, neboť se autora zmocní nezávisle na jeho uměleckém úsilí. Inspirace podle Flauberta nedovoluje autorovi, aby vědomě využíval všech zdrojů umění, aby svědomitě pracoval a především pozoroval, což je na závadu pravdivému ztvárnění skutečnosti. Dle Šrámka:

„Flaubert postupoval při psaní velice pečlivě, dlouho shromažďoval dokumentaci a pilně studoval (přečetl prý 20 stran, aby pak jednu napsal), takže vytvoření jediného díla u něj bylo spojeno s 4 až 5 lety usilovné práce. Významem, který přikládal uměleckému stylu, se však lišil od vyznavačů ‚dokumentárního realismu‘, jimž šlo především o námět.“ (ŠRÁMEK 1997: 182)

Hlavním úkolem romanopisce je dle něj vytvářet krásu, neboť díky ní má dílo trvalou hodnotu a dosáhne tak i krásy morální, takže dílo bude užitečné a působivé; jestliže však je román podřízen nějaké tezi, znamená to, že umělec snížil umění a zradil svou povinnost. Svou koncepcí románu jako „zrcadla lidské duše“ připomíná jeho tvorba Stendhala, kdežto požadavkem románu jako „obrazu života“ se blíží Balzacovu pojetí. Román jako zrcadlo lidské duše má být objektivní, nezaujatý a neosobní, má to být živý obraz života, přičemž autor nemá do díla promítat osobní city ani subjektivní postoje a rovněž lyričnost není na místě. Flaubertovo nejslavnější dílo *Paní Bovaryová* z roku 1857 mělo okamžitý úspěch, stalo se triumfem realismu a vzorem hodným následování pro budoucí spisovatelskou generaci. Nelze ale opomenout, že tuto slávu díla ovlivnil skandál, který kolem něj propukl.

„Román měl okamžitý úspěch, i když u nemalé části publika právě díky skandálu, který kolem něj propukl. Stal se současně triumfem realismu a nová spisovatelská generace v něm viděla vzor hodný následování. V Zolových očích ztělesnila například *Paní Bovaryová* ideál naturalistického románu.“ (ŠRÁMEK 1997: 183)

V lednu roku 1857 byl se spisovatelem veden proces, v němž byl nařčen z urážky mravů, jíž se měl svým románem dopustit, a dílo bylo zavržováno pro svůj hrubý realismus urážející stud. Objektivní realistický přístup Flauberta znamenal, že nezaujímal ke svým postavám žádné stanovisko a jejich chování neposuzoval, přičemž právě toto se stalo předmětem soudního procesu, kde bylo dílo označeno za nemorální. Obhajoba dosáhla zproštění obžaloby, neboť dílo neobhazuje žádnou nemorální tezi a samo o sobě nemůže být nemorální proto, že píše o špatných lidech nebo činech. Zároveň obhajoba dokládala, že četba románu vyvolává odpor k neřesti a tragický osud hrdinky pobízí k ctnosti. Flaubert tu na postavách demonstuje hloupost, hrubost, bezcharakternost a poměry maloměstěcké společnosti, které přivedly hrdinku do zkázy, nic ze zmíněných skutečností ale autor nehodnotí, což může vyvolat dojem jakési fatality, jíž byla hrdinka obětí. Jak uvádí Šrámek:

„Flaubert si pokaždé připravil přesný plán díla s rozvržením jednotlivých epizod, náčrtem charakterů postav a podobně. Při psaní využíval také kartotéky, kam si zaznamenával nejrůznější poznatky a postřehy. Ale posláním jeho popisů nebylo vysvětlovat děj nebo charakterizovat postavy, jako u Balzaka nebo naturalistů, nýbrž jejich funkce byla spíše estetická.“ (ŠRÁMEK 1997: 184)

Tématem historického románu *Salambo* z roku 1862 je vzpoura žoldnéřů proti Karthágu po druhé punské válce. Flaubert v něm podrobně popisuje kulturu a civilizaci dávno zaniklou, před napsáním knihy navštívil Tunis a studoval dostupné historické materiály. V poslední třetině 19. století vstupují do literatury noví spisovatelé, které pojil obdiv k Flaubertovi, ačkoli neusilovali o tak precizní formu díla (ŠRÁMEK 1997: 179-185).

1.2 Naturalismus v Evropě

Naturalismus z latinského *natura* – příroda; označení epochy naturalismu označuje euroamerické proudy druhé poloviny 19. století tematizující podmínky a důsledky urbanistické, vědecko-průmyslové civilizace. Základy naturalismu se objevují v díle Gustava Flauberta a bratří Goncourtové tento směr formulovali v předmluvě románu *Germinie Lacerteuxová* z roku 1864. Émile Zola naturalismus teoreticky zpracoval v knize *Experimentální román* z roku 1880 a literární zpracování představuje románový cyklus *Rougonové-Macquartové* (1871-1893), (SCHNEIDER 2006: 541), v němž Zola

zrealizoval svůj záměr ukázat, jak se chovají příslušníci jedné rodiny, tedy geneticky stejnorodá skupina jedinců, ve společnosti, v níž každý člen dosáhne jiného postavení na sociálním žebříčku. Autor se snaží vysledovat vlivy dědičnosti a to, jak se projevují v sobě jdoucích generacích (ŠRÁMEK 1997: 190). Zola, označován jako literární otec naturalismu, požadoval neemotivní, přírodovědné pozorování a reprodukci společenské reality; umělecké dílo funguje jako experiment a vědomí umělce je zastoupením přírodovědné měřicí aparatury. Zola vychází z teorie prostředí Hyppolyta Taina a domnívá se, že člověk je determinován rasou, prostředím a dobou, přičemž tyto faktory rozhodujícím způsobem určují lidský osud nezávisle na vůli jednotlivých subjektů. Zároveň Zola pracuje s pseudodarwinskou teorií dědičnosti (SCHNEIDER 2006: 541). Objevy Charlese Darwina naturalismus silně ovlivnily, zjednodušené chápání jeho teorie produkovalo myšlenku, že člověk je pouze jakýmsi pokračováním vývojové řady nižších tvorů, chová se jako oni a ničím se tak od nich neliší. V *Dějínách francouzské literatury v kostce* Šrámek uvádí, že: „Francouzský naturalismus byl významnou měrou ovlivněn nejenom realismem, především goncourtovským, nýbrž i pozitivistickou filozofií, která přikládala velký význam používání experimentálních metod v procesu poznání“ (ŠRÁMEK 1997: 187). Člověk je v naturalismu jednoduše „přírodní“ tvor a je determinován vývojem přírody, dědičností, tělesností, instinkty, či pudy, což určuje jeho osud. Émile Zola pojímal naturalismus jako „studium“ přírodních a sociálních rysů společnosti, zdůrazňoval, že umělec nemá právo vyjadřovat své mínění a umění že nemá skutečnost interpretovat či třídit skutečnosti a jevy; spisovatel má být zrcadlem reality. Naturalisté vyhledávali nepříliš povzbudivé náměty; ukazovali bídu nejchudších, utrpení, bolest, případy křivdy či bezpráví, zkažené lidské životy, člověka s tělesnými nebo duševními vadami či člověka na okraji společnosti. Podstatným rysem naturalismu je záliba v projevech života živočišného, drastičnost při líčení pohlavnosti, sklon k vulgární brutalitě a mnohdy i zájem o chorobnost a zrudnost společnosti. Lze říci, že naturalismus se výběrem látek dostal do dvou poloh, přičemž v první byl, více než kritický realismus, otevřen pohledu na problémy a kruté postavení těch nejubožejších a ve druhé poloze často vyhledával a pitval do podrobností šokující náměty, jež byly často až odpuzující. Ačkoli autor měl být nestranný nelze opomenout fakt, že to byl on, kdo rozhodoval o postavách a činil tak alespoň toto zásadní rozhodnutí, což nám ukazuje, že snaha přiblížit literaturu věcnému pozorování má své hranice (CHALOUPKA 2005: 620-621).

Jak již bylo zmíněno hlavním představitelem naturalismu byl Émile Zola (1840-1902). Émile Zola se narodil 2. dubna 1840 v Paříži, jeho otec F. Zola byl civilní inženýr italského původu a matka Emilie, byla Francouzka. Zolův otec náhle zemřel roku 1847 a matka se ocitla v nesnázích, ze kterých jí pomohli její rodiče. Zola navštěvoval lyceum v Aix-en-Provence v jižní Francii, kde se seznámil s Paulem Cézannem. Po přestěhování do Paříže pokračoval ve studiu na lyceu Saint-Louis, ale na nové prostředí si těžko zvykal. Závěrečnou maturitní zkoušku skládal dvakrát, ale nezdařilo se mu to a tak se v devatenácti letech ocitá ve velkých nesnázích a další dva roky vede strastiplný život v bídě a odříkání. Roku 1862 se stal zaměstnancem pařížského nakladatelství Hachettova, prostřednictvím tohoto zaměstnání se seznamuje s literárním světem a sám píše kritické články a později povídky. Když Zola napíše svůj román *Zabiják*, a tento začne vycházet na pokračování v časopisu *Le Bien public*, strhne se skandál; abonenti večerníku se proti románu bouřili a přinutili redakci, aby další vydávání zastavila. Zola si vytyčil cíl působit na morální svědomí čtenářů tím, že jim ukázal prostředí, v němž žijí drobní pařížští lidé, přičemž jsou tímto prostředím určovány jejich mravy. Kritika románu vyčítala urážlivou vulgárnost, hrubou mluvu, jež znevažuje lid a ubližuje mu demonstrací nejdrsnější stránky jeho života.³ V Zolově díle je naturalistická koncepce spjata s impresionistickým uměním zachycovat život v jeho barvitosti. Jan O. Fischer v *Dějínách francouzské literatury 19. a 20. století* uvádí: „Vnitřní rozpory naturalismu s jeho deterministickým partikularismem se přitom v Zolově díle složitě splétají s grandiózní touhou po uchopení světa jako celku, s přímo romantickým snem o spojení umění a vědy (v jejím dobovém stavu ovšem)“ (FISCHER a kol. 1976: 59). V jednání postav chce Zola odhalovat temné instinkty a z nich pramenící obskurní a nekontrolovatelné vášně, jež jsou v nitru jedince v podobě genů. Rozvíjející se drama příběhů tak není navozeno pouze lidskými a společenskými vztahy, ale fyziologickými příčinami, ať jsou vrozené či zděděné, neboť ty určují duševní i tělesný vývoj člověka a jsou základními faktory jeho osudu. Výrazové prostředky, jež Zola užívá, mají zobrazit život obyvatel pařížských předměstí v plné syrovosti. Zola své postavy často nenechá mluvit, ale sám za ně myslí či popisuje jejich způsob myšlení, přičemž užívá jejich způsob vyjadřování. Fakticky z postav činí pasivní produkty prostředí, dědičnosti, bídy a neřesti. Dle Zoly se lidská bytost redukuje na prvek fyziologický a sociální. Popisy masových scén v jeho dílech dokládají spisovatelův talent najít vždy ten pravý okamžik, zachytit atmosféru čtvrti, ulice, dílny, továrny, hospody

³ Ucelený pohled na recepci Zolova díla v českém prostředí viz HRDINA, Martin: *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858-1891*. Praha: Academia, 2015.

či domácnosti a podat tak všechny podstatné detaily a reprodukovat život v nezkráslené podobě (FISCHER a kol. 1976: 59-60, 64-67).

Émile Zola debutoval sbírkou povídek vydanou roku 1865 *Povídky pro Ninonu*. Prvním naturalistickým dílem byl román z roku 1867 *Tereza Raquinová*, který vypráví příběh neteře paní Raquinové, která obchoduje s galanterním zbožím. Na přání syna se přestěhuje z venkova do Paříže a svou neteř Terezu provdá za svého syna Camilla. Ve chvíli, kdy Camille přivede domů svého kolegu Laurenta, nastává zvrat, neboť Tereza se stává jeho milenkou. Následně nepohodlného manžela s pomocí svého milence utopí, což je nakonec zkázou jich obou. Obraz zavražděného se mezi ně vkrádá a oni dospějí až do stavu srovnatelného se šílenstvím, což je završeno jejich sebevraždou. V předmluvě ke druhému vydání Zola uvádí, že jeho záměrem bylo ukázat hluboké změny, k nimž dochází v organismu člověka v určitém prostředí pod tlakem fyziologických pochodů. Zola vysvětluje lásku Terezy a jejího milence jako ukojení potřeby, vraždu manžela pak jako logický důsledek cizoložství a takzvané výčitky svědomí nemající žádné morální kořeny jen jako poruchu, jež je způsobena přetížením organismu. „Zola sám označil román za ‚velkou psychologickou a fyziologickou studii‘. Žena se svým milencem společně utopí manžela. Výčitky svědomí na ně silně zapůsobí, že se začnou vzájemně nenávidět, propuknou u nich silné nervové krize, které je dovedou k sebevraždě“ (FISCHER a kol. 1976: 60). Dílo je vytvořeno v duchu naturalistické koncepce s fatálními zákony dědičnosti a bezútešným determinismem. Román byl kritikou napaden pro svou amorálnost, neboť člověk je zde pouhý biologický objekt, na němž je prováděn experiment (FISCHER a kol. 1976: 60).

Román *Zabiják* vydaný roku 1877 (součást cyklu *Rougon-Macquartové*) je situován do Paříže do prostředí chudých dělníků a řemeslníků. Zola se v díle zabývá problematikou dědičnosti a alkoholismu. Jak uvádí Martin Hrdina, román byl krátce po svém vydání odmítnut německými kritiky i širší čtenářskou obcí. Roku 1880 Ludwig Pfau přirovnal dialogy Zolových postav k protokolům vyšetřujícího soudce. Jeho práce považoval za špatná díla, neboť dle něj nejsou pravdivá, a to navzdory neohroženosti jejich realismu (HRDINA 2015: 88-89). Hlavní hrdinka Gervaisa Macquartová se provdá za pokrývače Coupeaua, který se při práci zraní a během rekonvalescence ho posedne démon alkoholu, jemuž posléze propadne i Gervaisa. Zola v tomto románu uvedl do literatury prostředí dělnictva a řemeslníků, přičemž záměrem díla bylo upozornit

na špatné životní podmínky a zhoubný důsledek, jenž z toho pramení – alkoholismus. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století* uvádí, že:

„Román uváděl do literatury prostředí, o něž se předtím zajímalo jen velmi málo spisovatelů, prostředí novodobého dělnictva a řemeslníků. V předmluvě k *Zabijáku* Zola napsal, že je to ‚první román o lidu, který nelže a který má pach lidu‘. Jak zdůrazňoval v předmluvě a později v odpovědích kritikům, chtěl především upozornit veřejnost na špatné životní podmínky pracujících vrstev a na zhoubný důsledek z toho pramenící: na masový alkoholismus, který zabíjí.“ (FISCHER a kol. 1976: 64)

Člověk je pojat jako biologický jedinec, jehož bída a alkoholismus deklasují na úroveň zdivočelého, nemyslícího zvířete. „Zolova naturalistická koncepce vynesla autorovi jednak senzační úspěch u mnoha čtenářů, současně však vlnu útoků kritiky, jež mu vytýkala krutost pohledu, obviňovala ho z pornografie, cynismu a nemorálnosti“ (FISCHER a kol. 1976: 64). Hlavní postavy Zola podal jako nezbytné produkty prostředí. Coupeau, klempířský dělník žije určitou dobu jako spořádaný člověk, manžel, otec od rodiny, žije ve společné domácnosti s Gervaisou, ovšem po Coupeauovu těžkém úrazu nastane zlom. Neboť je na delší dobu vyřazený z práce, nudí se, postupně zleniví, a když by zase mohl začít pracovat, nechce se mu; z dlouhé chvíle se začne utápět v alkoholu a nakonec umírá v kleci pro šílenec v záchvatu deliria tremens. Až do tohoto zlomu se vlivy dědičnosti nemohly plně uplatnit, ale po této události má autor možnost plného rozvinutí. Postupně se rozvíjí další Coupeauovy vlastnosti jako řetězec, kde jedna vlastnost podmiňuje druhou a jeho charakter se vyvíjí k horšímu, tedy degenerativně. Charakter Gervaisy se též mění, ale ne z její vlastní vůle, nýbrž vlivem manžela, později se tento vliv mění v přímý nátlak na dobromyslnou Gervaisu. Ta má své slabosti a nemá dost pevnou vůli, aby dokázala působení muže odolávat, zároveň má ve svém podvědomí uložený strach ze smrti, jenž autor několikrát recipientovi odhaluje; v její postavě ale také uplatňuje tezi o dědičné zkažené krvi, jež ji determinuje k tragickému konci. Coupeau učí Gervaisu pít, podlamuje její energii, nahlodává její elán pracovní i životní a postupně oslabuje její vůli k řádnému životu. Gervaisa nakonec podléhá alkoholu, přijde o práci i veškerý majetek a umírá zbídačena, sklácena bídou a vyčerpaností z pokaženého života (FISCHER a kol. 1976: 64, 67).

„Smrt si ji brala pomaloučku, kousek po kousku a vlekla ji až na samý konec bídy toho zatraceného života. Nikdo ani nevěděl, nač vlastně zemřela. Mluvílo se o tom, že ji sklátila horečka. Ale po pravdě ji sklátila bída, špína a vyčerpanost z jejího pokaženého života. Podle

slov Lorilleuxových zemřela na lenoru. Jednou ráno byl na chodbě hrozný zápach. Tu si vzpomněli, že ji už dva dny neviděli; a našli ji v její díře už celou zelenou.“ (ZOLA 1956: 422-423)

Gervaisina dcera Nana se stala hrdinkou stejnojmenného románu z roku 1880, který lze označit za nejpoblárnější. Z českých literátů se o román zajímal kupříkladu překladatel Antonín Pulda, jenž o něm referoval v časopise *Květy* v dubnu roku 1880. Přestože považoval Zolu za umělce nadaného, uvedl svůj příspěvek slovy vyjadřujícími nesouhlas s literárním směrem, jímž se Zola vydává. Hlavní hrdinku Pulda interpretoval jako ženu, jejíž život byl obklopen nejhrubším naturalismem. Kulturní publicisté se snažili vytěsnit Zolu ze zorného pole čtenářů, vyloučit nové autorovy práce z oblasti vnímané jako krásná literatura a situovat je do souvislosti s materialismem. Článek Ferdinanda Schulze *Zolovy senzační romány* z roku 1880 jest nejznámějším vystoupením proti určitým aspektům francouzského umění. Schulz byl Zolou rozhořčen a vyzýval k zamezení možného vlivu na české prostředí, zejména pak na mladé čtenáře; zároveň varoval před překládáním jeho románů do českého jazyka. Schulz argumentoval v zájmu ochrany mládeže před nemravností, dále vylíčil Zolu jako spisovatele hamižného, jenž píše díla pro zisk, což mělo recipientovi konotovat materialismus. Proti traktování Zoly jako hamižného spisovatele vystoupil v polovině 80. let Jaroslav Vrchlický. V románech *Zabiják* a *Nana* zpochybnil Ferdinand Schulz pravdivost světa, jenž je líčen pomocí vědeckého pozorování. Kriticko-estetická argumentace byla založena na konfrontaci s předchozí Zolovou tvorbou, jež byla hodnocena kladně. Takzvaná brutální pravda, k níž autor přešel, byla v dílech demonstrována za pomoci tzv. fotografování světa i postav (HRDINA 2015: 88-90).

„Tu přicházíme k věci, na kterou Zola založil finanční zdar své nejnovější literární plodnosti. Obdivovatelé jeho sklánějí své čelo před ‚geniálností‘, s kterouž on své lidi fotografuje. Přisvědčujeme jim v tom. Zola jest znamenitý fotograf toho, co si sám před svůj aparát upravil a postavil, před jeho skly nedovede se pak ukrýti a utajiti nic, na jeho obrazech jest až do nejmenších podrobností jasně viděti všechno, nač on svůj objektiv namířil. Tato řemeslná dokonalost oslňuje pak před výkladní skříní mnohým divákům oči, že pranic neznamenají velikou eskamotáži, která se tu provedla: pokládajíť za přírodní pravdu, co jest toliko odpor proti přírodě.“ (HRDINA 2015: 90-91)

V románu *Lidská bestie* (1890) se jeden ze synů Gervaisy Macquartové, Jacques Lantier, stane vrahem, jenž zabije ženu, kterou miluje. Sociální román z hornického prostředí

Germinal vychází roku 1885 a popisuje život dělníků během dlouhé stávkou. V Zolových románech hraje důležitou úlohu popis, přičemž ho zajímá především jeho vědecké využití. Prostředí determinuje chování postav, doplňuje ho a podmiňuje. Zola dovede zachytit davy v pohybu, všímá si na jednotlivcích rozdílů v oblečení či ve výrazech, dokáže zachytit celkovou atmosféru i hromadit jednotlivé detaily tak, že vzniká dojem nadřazeného celku. Jeho popisy se vyznačují sklonem k dynamizující hyperbolizaci. Ferdinand Schulz uvádí, že se Zola důsledně vyhýbá přírodě, neboť kupříkladu v románech *Zabiják* či *Nana* recipient nenalezne obrázek přírody (HRDINA 2015: 91). Émile Zola tvrdil, že předchůdcem naturalismu je už Denis Diderot, od něhož vede vývojová linie přes Stendhala, Balzaca, Flauberta a bratry Goncourty až k naturalismu. Ačkoli Zola tvrdil, že žádná „naturalistická škola“ neexistuje, vytvořila se specifická literární skupina. Zolovi přátelé a žáci se scházeli ve vile Paula Alexise v Médanu nedaleko Paříže, v dubnu roku 1880 vydali společně soubor povídek *Médanské večery*. V tomto souboru debutoval Guy de Maupassant povídkou *Kulička*, kterou vzbudil zájem literární kritiky a tento úspěch předurčil jeho uměleckou dráhu, neboť se stal především autorem povídek. V letech 1880 až 1891 jich napsal více než 300. Jiří Šrámek uvádí:

„Jeho mistrem a učitelem byl Gustave Flaubert, který jako starý přítel rodiny dohlížel na Maupassantovy první literární pokusy a opravoval je. Vedl ho k tomu, aby zaostřoval svůj pohled a u každé postavy nebo věci vyzoroval charakteristický určující rys a ten pak adekvátním způsobem pregnantně vyjádřil.“ (ŠRÁMEK 1997: 198)

Zdánlivě jednoduchým, ale působivým stylem, promyšlenou kompozicí a hutným, střídavým výrazem se řadí k mistrům povídkového žánru; mezi jeho hrdiny jsou venkovani, zámožní měšťané, aristokrati, deklasované živly i prostitutky, jejichž literární portréty jsou bezprostřední, výstižné a bez příkras. Typickými tématy jsou pak láska a její problémy, život na normanském venkově, příroda, všední život, ale též hrůza, strach, často spojené s halucinacemi či fantastičnem. Svou teorii románu vysvětlil Maupassant v předmluvě románu *Petr a Jan*, který vydal v roce 1888 a k naturalismu se v něm nehlásí, nýbrž hovoří o takzvaném objektivním románu. Maupassant je autorem šesti románů, například *Příběh jednoho života* (1883), *Silná jako smrt* (1889), *Naše srdce* (1890) či *Miláček* (1885). Ve svých románech věnoval pozornost motivaci chování postav a též rehabilitoval psychologický přístup k hrdinům, neboť je toho názoru, že autor nemá dlouze vysvětlovat duševní stav postavy, ale má ukázat jednání, mimiku a gesta, přičemž recipient se má na základě těchto vnějších projevů dohadovat o dění v nitru postavy. Tato

skrytá psychologie postavy má přispět k tomu, aby román byl „upřímnější“. Na rozdíl od Émila Zoly se Maupassant nesháněl po dokumentech, nemoralizoval, nechtěl poučovat, lze tedy říci, že naturalistou byl v oblasti volby námětů či pesimistického tónu vyprávění. Mezi autory naturalistické orientace patří též kupříkladu Lucien Descaves (*Poddůstojníci*, 1889), Gustave Guiches (*Céleste Prudhomme*, 1886; *Sousedova žena*, 1898), Paul de Bonnetain (*Charlot se baví*, 1883; *Opium*, 1885), Charles-Louis Philippe (*Čtyři příběhy o ubohé lásce*, 1897; *Dobrá Magdaléna a ubohá Marie*, 1898), Octave Mirbeau (*Zahrada muk*, 1899), bratři Paul a Victor Margueritte (*Epocha*, 1898-1904) či Alphonse Daudet, který se však sám za naturalistu nepovažoval, jeho díla jako například *Nabob* (1879), *Evangelista* (1883) či *Sapfó* (1884) obsahují některé naturalistické rysy, nicméně jeho tvorba byla spíše realistická (ŠRÁMEK 1997: 188-200).

2. REALISMUS A NATURALISMUS V ČECHÁCH

Rozvoj realismu v českém prostředí souvisí s rozvojem románu, program takzvaného ideálního realismu rozvinul Václav Vlček. Autoři, kteří usilovali o méně idealizovaný obraz reality, stejně jako o pevnější sepětí s konkrétním prostorem byli Karolina Světlá, Jakub Arbes, Antal Stašek. Prvky realismu lze nalézt už u Josefa Svatopluka Machara, Karla Václava Rase či Viléma Mrštíka, který byl propagátorem realismu. Roku 1890 podnikl první kritické hodnocení realismu Otakar Hostinský, který ho považoval za estetickou revoluci doby, přičemž odmítá, že by šlo o úplné zamítnutí krásy ve prospěch pravdy. Podstatou realismu je podle něj, aby estetická vidina snesla srovnání se skutečností. Hostinský také tvrdí, že nelze stanovit konkrétní pravidla, která by určovala počet detailů, jež má autor užít, či jaké povahy by měly být (HERMAN 2006: 657). V teoretickém výkladu *O realismu uměleckém*, který byl uveřejněn v *Květech* (1890) přirovnával spisovatele realistického zaměření k lékaři, jenž musí dobře určit chorobu, aby mohla být správně léčena. Pravdivost díla se nekryla s dokumentárností ani s autentičností detailů, v realistické fikci tak nejde o pravdivost, nýbrž o věrohodnost. Důvěra v člověka a v dosah jeho jednání určovala Hostinskému rozdíl mezi realismem a naturalismem. Zatímco ruský realismus tuto důvěru měl, u francouzských naturalistů ji Hostinský postrádal, naopak v něm shledával tendenci vidět člověka ve vleku dědičnosti, vášní a bídy (LEHÁR a kol. 2013: 364-365). Libor Pavera v referátu *Interpretace realismu v syntézách české literatury* z roku 2003 uvádí stručný náčrt historie pojmání realismu v české i československé literární historii. Autor si všiml Máchalových *Bojů o nové směry v české literatuře* z roku 1926. Literárněhistoricky traktované úvahy o realismu se však v názorech na českou literaturu objevovaly již před otištěním Máchalových přednášek; první literárněhistorické pohledy na realismus nalezneme již v 19. století. Opomenout nelze práci *Historie slovanských literatur* Alexandra Nikolajeviče Pypina, jež byla hojně čtena i v zahraničí. Pypin hovořil o rozvoji české prózy a uváděl, že „román český jest dalek ještě pravého realismu“. S ohledem na soudobou kritickou praxi mohl Pypin za autora blízkého realismu považovat Ferdinanda Schulze, u něhož oceňoval zdařilý, pravdivý obraz veského života v jeho díle *Starý pán z Domašic* (HRDINA 2015: 19-20). Realistický román se v českém prostředí nejvíce rozvíjí v 80. letech, přičemž nejsilnější podněty přijímal, ze zahraničí, především z Ruska a Francie. Ze zahraničního umění se u nás nejprve prosadil ruský realismus, jehož

průkopníky byli Tomáš Garrigue Masaryk, Vilém Mrštík či Pavel Durdík. V letech 1887 až 1898 vycházely v *Románové knihovně Světozora* a poté i v *Ruské knihovně* (1888-1929) první překlady Dostojevského a Tolstého. *Ruská knihovna* vydávala souborně díla velkých ruských realistů jako kupříkladu I. A. Gončarova, I. S. Turgeněva, A. F. Pisemského, N. V. Gogola, F. M. Dostojevského, L. N. Tolstého, ale i A. S. Puškina či A. P. Čechova a dalších (NOVÁK 1995: 978). Podobnost Pypinova i Máchalova modelu je v tom, že jako tzv. pravý traktují realismus ruský a anglický, naopak vlivy německé literatury hodnotí negativně a spojují je s romantismem. Teprve Arne Novák se ve svých pracích zaměřoval na souvislosti české a německé literatury v otázce realismu a využití podnětů germanistiky. Martin Hrdina uvádí: „Ten [Arne Novák] jako první vypracoval literárněhistoricky fundovaný, germanistikou inspirovaný model českého literárního realismu, terminologicky zřetelně odlišený od diskurzu kritického“ (HRDINA 2015: 24). Novák dával do souvislosti s náběhy k realismu Pfliegera, Šmilovského či Světlou, především však Jana Nerudu, neboť jeho *Povídky malostranské* hodnotil jako klasické dílo českého realismu (HRDINA 2015: 23-24). O souvislosti realismu *Povídek malostranských* s díly Němcové, Havlíčka, Raise, Herrmanna či bratrů Mrštíků uvažovala i Jaroslava Janáčková v díle *Český román na sklonku 19. století* z roku 1967 (HRDINA 2015: 29). Francouzský realistický román se v našem prostředí setkával s obtížemi, především pak jeho bezohledná pravdivost. Jaroslav Vrchlický byl tím, kdo překládal Balzaca a chápal velikost Zolových děl, přičemž ta byla odsuzována například Ferdinandem Schulzem v časopise *Osvěta*. Schulz Zolovy romány odsuzoval z hlediska mravnosti a slušnosti a byl proti jejich překládání do češtiny; dalším, kdo varoval před jejich hrubostí, byl například Jan Lier. Naopak Vilém Mrštík vřele doporučoval uvádění těchto děl do české literatury. Émile Zola byl poprvé do naší literatury uveden roku 1890 románem *Sen*, v letech 1891-1893 byly v *Bibliotéce překladů vynikajících děl cizojazyčných* uvedeny čtyři romány z cyklu *Rougonové a Macquartové* (*Člověk bestie*, *Tereza Raquinová*, *Dílo*, *Peníze*), v dalších letech byla přeložena i další Zolova díla, přičemž zaznamenala významný ohlas. Zolovi předchůdci jako například Stendhal a Balzac „zdomácněli“ v naší literatuře až později, soustavně na ně poukazyval František Xaver Šalda. Stendhalova díla byla překládána od roku 1898 a Balzac byl do češtiny uveden až v roce 1844 (NOVÁK 1995: 982-983).

Mezi kritiky podílející se na prosazování realismu a naturalismu u nás patřil Hubert Gordon Schauer, jenž recenzoval dílo *U snědeného krámu* Ignáta Herrmanna, Zeyerova *Jana Marii Plojhara*, díla Jaroslava Vrchlického, ale též překlady Tolstého či Ibsena. Příležitostně se kritice věnoval i Tomáš Garrigue Masaryk, který oceňoval v díle poznání a mravní sebeuvědomění, nicméně nebyl dostatečně citlivý na specificky estetické hodnoty umění (LEHÁR a kol. 2013: 365). Úvahami o českém realismu se zabýval i Aleš Haman ve studii *Žánrový realismus v české próze v 2. polovině 19. století* z roku 1965. Zaměřil se na nejasnosti vznikající kolem vymezení pojmu realismus a tvrdil, že vyplývají z neobjasněného názoru na to, co je literární artefakt a v čem spočívá jeho specifčnost. Dále se zaměřil na termín žánrová próza a v úvahách o této problematice pojmenoval jako zvláštnost českého literárního realismu drobnokresebnost, jež byla podmíněna úzkou škálou sociálního rozvrstvení české společnosti. Haman poukázal na existenci tohoto jevu v evropských literaturách. Dílo Ignáta Herrmanna *U snědeného krámu* označil za pokus o román, který je pouze rozvedením žánrové drobnokresby (HRDINA 2015: 29). Devadesátá léta byla obdobím, kdy se měnilo vše dosud hodnotné a platné, objevovaly se nové směry, jež se prolínaly a střetávaly. Rozpadla se ideologie jednotného národa, což vyvolalo jistou krizi, kterou podpořil odvrát od vnějšího světa a ztráta poznávacích jistot hláсанých pozitivismem. Celý životní styl společnosti procházel změnou, na což poukázal Karel Teige ve své přednášce o Františku Xaveru Šaldovi, přičemž říká:

„Tvář pražského fin de siècle, jak ji snad přece dost věrně zrcadlí svědectví hojné, více nebo méně beletrizované a retušované memoárové literatury, má v těchto drobnokresbách podobu docela malého světa, maloměstsky, malostransky a maloměšťácky provinčního. Střed kulturního národního života, který má jedinou universitu, jediné oficiální divadlo a s nejmilostivějším svolením Jeho Veličenstva od narození (1890) nedomrlou akademii pro vědy, slovesnost a umění, začíná svou pozvolnou přeměnu v moderní velkoměsto.“ [...] (TEIGE 1994: 291-292)

V polovině posledního desetiletí 19. století, přesně v roce 1895, vyšel *Manifest české moderny*, v němž se sešli představitelé nových myšlenkových i uměleckých směrů. Důležité bylo vystoupení dekadentů, k nimž patřil například Jiří Karásek či Karel Hlaváček, přičemž s dekadencí se prolínal i další nastupující směr – symbolismus. V kultuře a v literatuře obzvlášť probíhaly změny, během nichž docházelo k vyhraňování trojího základního směřování poezie, prózy i dramatu. Dozníval parnasismus, bylo zde

směrování realistické, a též první projevy moderních směrů, v jejichž čele stál symbolismus. Mezi všemi těmito směry se uplatňoval i naturalismus, impresionismus a dekadence. Impresionismus a naturalismus pojily určité souvislosti, neboť naturalismus kladl důraz na detail. Čím detailnější je postřeh tím bližší je pozorovatelovo hledisko k předmětu, který pozoruje, objeví se řada podrobností, což způsobí, že se celek ztrácí ze zřetele a svět se rozpadne na detaily tvořící mozaiku podrobností. Následkem toho se předmět ztrácí a zůstává jen hledisko pozorovatele, přičemž se do popředí dostává subjekt. Dochází tedy k proměně tzv. objektivního naturalismu v tzv. subjektivní impresionismus. Za projev impresionismu v próze považujeme *Pohádku máje* Viléma Mrštíka vydanou roku 1897, ačkoli subjektivní povaha impresionismu předurčovala jeho uplatnění především v lyrice (HAMAN 2007: 340-341, 345-346). Spisovatelé orientovaní realisticko-naturalisticky vykonávali běžná povolání, chtěli se připodobnit svému okolí a především působit jako solidní řadoví lidé, protože právě mezi lidmi praktického zaměstnání spatřovali adresáty svých děl. V novinách pracoval Ignát Herrmann, Jan Herben i Karel Matěj Čapek Chod, v úřadě Josef Svatopluk Machar a ve škole Karel Václav Rais. Ve svých dílech navazovali na filozofický pozitivismus, jenž důvěru v poznatelnost světa stavěl na smyslově ověřitelných faktech, tvořili v duchu toho, že člověk je determinován povahou a okolnostmi; tato determinace byla v naturalismu považována za osudovou a nevyhnutelnou. Spisovatelé realisticko-naturalistické orientace obnovovali důvěru v krásnou prózu, hlavně pak látku sahající k všednímu, což vedlo k tomu, že zpochybňovali verš, jenž se obhajoval prozaizací, historickou tematiku podřazovali té současné a kladli důraz na poznávací hodnoty díla. Úloha tvůrce realistické fikce spočívala v převedení reálného do textového, s čímž souviselo i zacházení s jazykem díla, neboť vypravěč měl být až neviditelný; naopak postava užívala řeč poznamenanou prostředím i zařazením generačním či sociálním. Tato individualizace vnášela do všednosti ozvláštňení, poetizovala nepoetické, a řadila vyjadřování stylizované vedle vyjadřování spisovného. Realisticky a naturalisticky orientovaná tvorba popírala svou stvořenost a snažila se být syrovou skutečností. Trvalých úspěchů však dosahovala v případech, kdy navazovala na klasická díla jako kupříkladu na romány Karoliny Světlé, na tvorbu Jana Nerudy, především na jeho *Povídky malostranské* či na *Babičku* Boženy Němcové, ale též na tvorbu u nás zdomácnělou, kupříkladu na *Zločin a trest* F. M. Dostojevského (LEHÁR a kol. 2013: 365-366, 369-370).

Realistické rysy se výrazně promítly do děl Karla Václava Rase (1859-1926) z prostředí vesnice i maloměsta.⁴ Zaměřoval se na proměny mezilidských vztahů, na osud jedinců žijících na okraji společenství, nebo též jedinců zapomenutých a osamělých, kteří byli nemilosrdně odsunuti pro stáří, slabost či psychickou nedostatečnost (HAMAN 2007: 311-312). V dílech *Výminkáři* (1891), *Horské kořeny* (1892), *Rodiče a děti* (1893) či *Lopota* (1895) Rais zobrazuje postavy, jejichž jednání je sobecké, ziskové, vedené touhou po majetku, jež je podněcuje ke krutému zacházení s jejich blízkými, ať už jsou to rodiče, sourozenci či partneři. Nejvýraznějším dílem je román *Kalibův zločin* (1892) zobrazující tragický rozpad rodiny vyvolaný bezohlednou vypočítavostí a lidskou hrabivostí. Z dalších děl jmenujme například *Sirotek* (1901) či *Pantáta Bezoušek* z roku 1897 (FORST 2000: 1199).

K realismu lze přiřadit i Ignáta Herrmanna, jenž rovněž pracuje s postavou člověka, který se stane obětí společenského prostředí. Je autorem románu *U snědeného krámu*, který vyšel roku 1890 a zobrazuje maloburžoazní Prahu a absurdnost světa, v němž se dusí elementární lidské vztahy. Obchodník Žemla, který je „měkkým“ dobrákem se stává kořistí vypočítavé paní Šustrové a její dcery Pavlíný, které dovedou Žemlu až k sebevraždě (HAMAN 2007: 313-315).

2.1 Naturalismus v Čechách

Od konce 70. let 19. století probíhaly v českém prostředí diskuze o naturalismu i o Zolově díle, přičemž konzervativní kritika je odmítala; jmenujme například F. Schulze, E. Krásnohorskou či J. Durdíka. Naturalismus pracující s estetikou ošklivosti stál v protikladu vůči idealizujícímu líčení lidu, jenž měl být nositelem mravního zdraví národa a též proti požadavku harmonie, pravdy, krásy a mravnosti. Naturalismus obhajovala mladá modernistická generace, především pak Vilém Mrštík. Teprve od konce 80. let 19. století se v tvorbě prosazuje český naturalismus, zpočátku však společně s realismem (SCHNEIDER 2006: 543). V literatuře se objevovaly prózy přinášející deziluzivní vidění člověka, zdůrazňující sociálně dokumentární povahu, zobrazování míst vysunutých na okraj společnosti nebo do sociálního podsvětí a v neposlední řadě

⁴ Raisovu cestu k realismu mapovala Jaroslava Janáčková ve studii *Raisovo úsilí o realistickou prózu. Ke genezi realismu let osmdesátých a devadesátých* (1958). (viz HRDINA 2015: 27)

deziluzivní pohled na člověka signalizoval motivy zločinu, vraždy či sebevraždy, což vnášelo do literatury drastickou negaci (HAMAN 2007: 342). V dílech českých naturalistů vystupuje jednotlivec jako produkt přírodního, společenského a mravního prostředí, jímž je determinován. Spisovatelé se snažili vylíčit prostředí s ověřenou pravdivostí a své podání opírali o podrobné studium (NOVÁK 1995: 1003). Arne Novák říká, že:

„Na rozdíl od románopisců realistických, kteří se kladně hlásili k mravním názorům pokrokového měšťanstva, spatřovala většina naturalistických vypravěčů jeho soumrak. V hloubi duše popírala zásady vládnoucího řádu a stavěla proti nim buď důsledné křesťanství soucitu a lásky, neb volné umělectví, založené na výbojném individualismu. I nenaskytá se u nich neosobná necitelnost, požadovaná a z části také uskutečňovaná naturalisty ve Francii; naopak v jejich románových skladbách shledáváme živý ohlas mravně a sociálně obrodného a opravářského hnutí, které proudilo českým životem za období pokrokového a realistického.“ (NOVÁK 1995: 1003)

K autorům naturalistické orientace patřil Vilém Mrštík narozený 14. května 1863 v Jimramově, jako mladší bratr Aloise Mrštíka. Studoval v Brně, později se přestěhoval do Prahy, kde žil. Byl horlivým průkopníkem ruského románu, uváděl k nám ruský realismus, ale též zolovský naturalismus. Mrštík je autorem románu *Pohádka máje* (1892), v níž zpracoval tematiku mladé lásky, dále románu *Santa Lucia* (1893), v němž vylíčil Prahu jako místo vášnivě milované, avšak také jako místo, jež zahubí mladého studenta. Z dalších děl jmenujme například *Stíny* (1893), *Obrázky* (1894), *Zlatá nit* (1907); společně s bratrem Aloisem vydali *Paní Urbanovou* (1889) a drama *Maryša*, jež vyšlo v roce 1894. Mrštíkové drama situovali do oblasti moravského Slovácka a vytvořili příběh s prudkým dramatickým spádem, rušným scénickým životem, ale psychologicky ne tak svérázné. Propagační statě, jež psal o naturalismu a ruském románu, dále jeho pamflety a polemiky shrnul do díla *Moje sny* vycházejícího v letech 1902 až 1903.

Dalším autorem, jehož začátky byly spjaty s naturalismem, byl Václav Hladík (1868-1913). Ve svazcích povídek *Z pražského ovzduší* (1894) a *Z lepší společnosti* (1892) se opírá o detailní pozorování a o sesbírané lidské dokumenty. Hladík se zhlédl ve francouzské literatuře a velkoměstském životem v cizině a v touze po vášnivějších dějích či úchvatnějších postavách si vykonstruoval fiktivní svět pražské inteligence, bohémy a měšťanstva, kde jsou ženy otřásány prudkými vášněmi, jež rozrušují rovnováhu společnosti a kde jsou muži snící o mohutných podnicích, mají velké plány obchodní,

politické a finanční. V dílech nalezneme jiskřivý vtip, charaktery, které se v různých knihách vyskytují opakovaně, situace se též opakují, děj je sestromen z milostných dobrodružství, avšak slibná expozice spěje k násilné katastrofě. Jako příklad dalších děl jmenujme *Třetí lásku* (1895), *Trest* (1901), *Vášeň a sílu* (1902), *Vlnobití* (1908), či *Artuše* (1912).

Karel Žák (1871-1934) vynikal nad ostatními naturalisty svou senzitivností. Byl kritickým posuzovatelem národního i společenského života, prováděl psychologické analýzy, velmi subjektivně popisoval krajinu, ale zároveň zůstával chladným pozorovatelem. Knižně vydal tři povídky, jež pojmenoval *Agonie léta* (1918) a románovou skladbu *Princ z malého království*, jež vyšla v roce 1920 (NOVÁK 1995: 1009-1011, 1013-1015).

Karel Matěj Čapek Chod se narodil 21. února 1860 v Domažlicích na Chodsku a zemřel 3. listopadu 1927 v Praze. Gymnázium vystudoval v Domažlicích, v Praze studoval práva, ale nakonec se věnoval žurnalistice a stal se redaktorem, nejprve působil v olomouckém *Našinci* (1884-1888), poté v pražském *Hlasu národa* (1888-1890), *Národní politice* (1890-1900) a *Národních listech* (od roku 1900). V jeho románech i povídkách se promítá jeho znalost nejrůznějších životních vrstev a prostředí, zahrnující spodinu, bohému i vědecký a umělecký svět. První knihu *Povídky* vydal Čapek Chod v roce 1892 a ukázal v nich silné sociální cítění (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 34-35). Uplatnil v nich též prvky naturalismu, námět jedince fyzicky či duševně poznamenaného či postavy živořící na okraji společnosti, přičemž se většinou jedná o oběti pasivní, s nimiž si osud výsměšně pohrává (TAXOVÁ 1985: 388). Druhou knihou byla novela *Nejzápadnější Slovan* (1893), v níž můžeme nalézt prvky romantické, realistické i naturalistické. Příběh začíná „romantickou“ kapitolou, v níž je především zobrazena snovost, navazuje kapitola „realistická“ nesoucí stopy tzv. ideálního realismu, další je kapitola „naturalistická“ představující vystřízlivění ze snů i iluzí (HAMAN 2007: 342-343). V románu *Kašpar Lén mstitel* (1908) poukazuje Čapek Chod na krutou nevypočitatelnost lidských činů a vášní, přičemž konflikt měl demonstrovat tragickou vzpouru jedince proti společenskému bezpráví. V díle *Siláci a slaboši* (1916) se snažil Čapek Chod zobrazit činorodého, úspěšného hrdinu; dále psal povídkové příběhy, kupříkladu *Ad hoc!* (1919), *Čtyři odvážné povídky* (1926) a též dramata, například *Begův samokres* (1911), *Slunovrat* (1913), *Výhry a prohry* (1915) a další (TAXOVÁ 1985: 388). V románu *Antonín Vondřejc* vydaném v letech 1917 až 1918 se nejvýrazněji projevuje

naturalismus v zobrazení pudové živelnosti. Hlavní hrdina je typem „zbytečného“ člověka, intelektuálního ztroskotance a jeho příběhy mají tragikomický ráz. Vondřejc prochází různými trapnými situacemi, které jej sráží do nepříliš lichotivého postavení člověka bez zaměstnání, člověka přehlíženého, milence primitivní ženy a každý jeho pokus uniknout z přízemního a banálního života je neúspěšný a provázený ironickým úšklebkem osudu. Čapek Chod v románu prezentuje pestrou škálu postav různého sociálního zařazení, pesimistický pohled na svět i tezi osudové determinace člověka. Román *Turbína*, vydaný roku 1916, zobrazuje citový, společenský i hospodářský úpadek pražského měšťanstva. Takřka všechny postavy projdou procesem zevšednění a deziluze (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 36-37). Z dalších děl jmenujme kupříkladu *Jindrové* (1921), *Větrník* (1923), *Vilém Rozkoč* (1923), *Řešany* (1927) a další. Čapek Chod vnesl do svých děl množství odpozorovaných detailů z různých prostředí i profesí a též lexikální stránka byla velmi pestrá, neboť užíval obecné češtiny, slangu, vulgarismů či profesionalismů (TAXOVÁ 1985: 388). Naturalismus v jeho dílech se projevuje především v projevech sexuality, v zájmu o chorobnost a úpadek společnosti, dále znalostí sociálního prostředí a závislostí jedince na něm a v neposlední řadě determinovaností člověka.

2.1.1 Zikmund Winter

Zikmund Winter se narodil 27. prosince 1846 v Praze a zemřel 12. června 1912 v Bad Reichenhallu v Bavorsku.⁵ Jeho otec byl zvoníkem kostela sv. Ducha a rodina se stěhovala podle jeho aktuálního působiště, Winterova matka si přivydělávala posluhou. Vystřídal několik farních škol a teprve jako čtrnáctiletý přešel na pražské Akademické gymnázium. Po roce studia teologie přešel na filozofickou fakultu a věnoval se studiu historie. Aktivně se účastnil kulturního dění, byl jednatelem *Akademického čtenářského spolku*, amatérsky hrál divadlo a stál též u založení *Historického klubu* v roce 1872. Působil jako profesor na reálce v Rakovníku a pracoval tam také v kulturních a občanských spolcích. Roku 1876 se oženil s dcerou správce panského kasina. Po získání doktorátu roku 1879 se začal Winter soustavně zabývat studiem materiálů v rakovnickém

⁵ Z nejnovější odborné literatury k Winterovi viz BROŽOVÁ, Věra (ed.): *Zikmund Winter mezi historií a uměním*. Rakovník: Okresní muzeum, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999.

archivu, zvláště pak dokumenty vypovídajícími o rozkvětu měst v 16. století. V roce 1884 se přestěhoval do Prahy a učil na Akademickém gymnáziu. Winterovo dílo vychází z jeho studia historických dokumentů vztahujících se k všednímu životu obyvatel českých měst 16. a počátků 17. století. Tyto poznatky se objevují i v jeho beletrii jak ve vztahu k historickému faktu, tak k etickým aspektům vedoucím k ironickému a skeptickému vidění člověka, jenž je ve velkých dějinných procesech naprosto nevýznamný (BROŽOVÁ 2008: 1630-1631). Autor se zabýval otázkou, jestli má beletrista právo zacházet s historickým pramenem volně jako se zdrojem inspirace, což se projevilo na jeho prvních povídkách, jež byly v podstatě beletrizovanými historickými dokumenty. Až od devadesátých let zřetelněji směřuje k psychologickým portrétům postav, například v díle *Nezbedný bakalář*, jež vyšlo v roce 1896. Vrcholným dílem byl román *Mistr Campanus* vydaný v roce 1909 tematizující události kolem bělohorské bitvy a následných represí, přičemž na pozadí této doby zobrazuje tragický osud českého intelektuála Jana Campana Vodňanského. Hlavní hrdina vede naivní a nerovný boj o záchranu školy nejprve s českými stavy a poté s vítězi bělohorské bitvy a zároveň vede boj s kořistnictvím bývalého studenta. Winter pracuje s líčením vnitřního světa jedince a meditativními promluvami, přičemž užívá téměř dokumentárního popisu univerzitního prostředí. V povídce *Krátký jeho svět* (1901) je mladý učitelský pomocník vtažen svým nadřazeným do jeho milostných pletek. Důvěřivý mladík chce od ženy, kterou zbožňuje odvrátit neštěstí, přičemž na sebe obrátí pozornost žárlivého manžela. Mladík přišel do Prahy s velkými nadějemi a touhou prosadit se mezi vzdělanci, ale vše je zmařeno lidmi žijícími v zajetí svých vášní. Humoreska *V pasti* (1904) je příběhem rychtáře, jenž tak dlouho hlídal počestnost svůdné vdovy, až ho našli pod její postelí, což vedlo ke zničení jeho úřední kariéry, na niž si zakládal. V próze *Vojačka* (1902) Winter zpracoval téma hrdinky, již prodá její zbožňovaný muž, aby se vykoupil z armády a usadil se v Praze. Žena ve snaze vyhnout se takovému osudu volí smrt. Ironie příběhu spočívá v tom, že postižen je nakonec voják, jenž ženu koupil, neboť se mu líbila, zatímco zrádný manžel si žije v blahobytu. Trpký, ironický konec nalezneme i v próze *Rozina sebranec* z roku 1905 (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 343-344). Z dalších próz jmenujme například *Ze staré Prahy* (1894) či *Bouře a přehánka* (1907). Věra Brožová v *Lexikonu české literatury* uvádí, že Winterovy práce jsou zakladatelskými díly nově se vymezujícího bádání o české kulturní historii. Dnes jsou jeho díla přijímána jako bohaté a přesné zdroje údajů, které se nám nedochovaly; zároveň představovaly čtenářsky přístupný typ erudované výpovědi o české historii (BROŽOVÁ 2008: 1631-1632).

Precizní psychologickou charakteristiku nalezneme v povídce *Peklo*, jež vyšla v roce 1907 a líčí příběh vraždy ze žárlivosti, kterou spáchá bohatá, stárnoucí dáma na mladé schovance (HAMAN 2007: 326). Winter ve svých kratších prózách modifikoval žánr lokálního obrázku, jenž byl prestižní především v 19. století a transponoval ho do minulosti jako součást historické prózy. S žánrem lokálního obrázku pracovali z dalších autorů například Josef Linda, Josef Kajetán Tyl či Božena Němcová.

Povídka *Peklo* je v podstatě kriminálním příběhem o vraždě spáchané ze žárlivosti. Alžběta Abelinová, bohatá čtyřicetiletá vdova se vdá za podstatně mladšího muže jménem Viktorie Lelius, který se živí jako ranhojič a není příliš majetný. Oba dva mají pro vstup do manželství rozdílné důvody, Alžběta se vdává kvůli vášni, často až patologické, zatímco Viktorie si vdovu bere z vypočítavosti kvůli majetku a postavení. Alžběta má u sebe mladou schovanku Adličku, kterou koupila od její matky, když bylo dívence sedm let. Mezi manželi jsou neshody, často se hádají a postupem času dochází i k fyzickým potyčkám, při nichž se Adlička snaží vždy hledat pomoc, aby se manželé nezabili. Lelius Alžbětu podvádí a ta se stává stále zapšklejší a žárlivější, vyvolává prudké hádky, což vede k tomu, že jsou vykázáni z domu a postupně se stěhují do stále horších podnájmů. Poté co je Lelius při potyčce zraněn, nechává ho Alžběta samotného v malé komůrce; jediný, kdo se o něj stará je Adlička, což jí Lelius později oplatí tím, že jí nechá ušít šaty a na krk jí pověsí zlatý penízek, aby mohla jít na slavnosti Božího těla. Alžběta trpící stále větším stihomamem podezírá Adličku z toho, že se stala milenkou jejího muže a pošve na ni své přívrženky, aby zjistily, jestli je Adlička nevinná. Poté, co jde Adlička díky Leliovi ve slavnostním průvodu, vyvrcholí chorobná žárlivost Alžběty a dívence v návalu vzteku udeří do spánku kusem dřeva, čímž ji zabije. Alžběta si teprve ve vězení před svou popravou uvědomí, jak hrozný čin spáchala a poprvé ho zalituje.

2.1.2 Josef Merhaut

Josef Merhaut, autor naturalisticky laděných realistických próz, se narodil 13. října 1863 ve Zbirohu u Berouna a zemřel 5. září 1907 v Brně. Narodil se do rodiny pivovarského sládky, vyrůstal v chudých poměrech nejprve u strýce a později u tety, kvůli brzké smrti jeho matky. Malostranské gymnázium nedokončil, putoval s kočovnou divadelní

společností a jako mimořádný posluchač krátce studoval právnickou fakultu v Praze. Roku 1884 v redakci pražského *Pokroku* zahájil dráhu žurnalisty, od ledna roku 1885 působil jako redaktor v Brně v *Moravské orlici*. Merhaut si získal mimořádné zásluhy za rozvoj brněnského Národního divadla. Podnikal cesty po Moravě, navštívil též Itálii a Chorvatsko. Nepříliš šťastné manželství, smrt dvou synů, nemoc a těžké podmínky novinářské práce i brněnské národní a sociální existence způsobovaly časté duševní krize. Básně a drobné prózy publikoval Merhaut od počátku 80. let, jako prozaik se zaměřoval na zobrazení národnostních, kulturních, mravních a sociálních rozporů a kontrastů brněnského prostředí (MERHAUT 2000: 235). Brno se od 80. let stává velkým průmyslovým městem, což s sebou nese konflikty, jež Merhaut vidí pod zvláštním úhlem, neboť se zaměřuje na lidské osudy, jež jsou předurčeny k neštěstí; podává tedy naturalistický obraz, v němž demonstruje, jak je člověk determinován postavením ve společnosti, vlastnostmi, pudy a dědičností (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 186). V Merhautově tvorbě můžeme však nalézt i prvky impresionismu, především v popisu elementárních pocitů a dojmů či v líčení přírody, ale též symbolismu v ornamentální obraznosti. Luboš Merhaut v *Lexikonu české literatury* uvádí, že Merhaut vycházel ve svých dílech ze sledování smyslových vjemů a citových hnutí postav; s protiměšťáckou a protigermanizační tendencí se zaměřoval na marný boj rozumu s vášní, touhy s pocity stísněnosti a vůle k činu s neschopností ho realizovat (MERHAUT 2000: 235). *Povídky* (1890), *Had a jiné povídky* (1892) a soubor *Černá pole* (1896) přinesly typ prostého člověka, jenž je ubíjen a morálně i existenčně zbídačen, a též deterministické pojetí problémů sociálních i národnostních. V románech *Andělská sonáta* (1900) a *Vranov* (1906) se Merhaut pokusil naturalismus překonat, rovněž tak pesimismus a snažil se vyzdvihnout vztah k přírodě, náboženské hodnoty a též prokreslit psychiku postav. Merhaut do své tvorby zahrnul také básně, v nichž nalezneme tematiku milostnou, sociální i národnostní, velmi ho ovlivnila poetika Jaroslava Vrchlického. Básně uspořádal M. Hýsek a zachytil v nich vývoj Merhautovy poetiky od realistických prvků přes symbolismus a dekadenci. Básně vyšly pod názvem *Básně J. M.* v roce 1908, tedy rok po spisovatelově smrti (MERHAUT 2000: 235-236).

Prózy ve sbírce *Černá pole* situoval Josef Merhaut do prostředí Brna, jež se od 80. let stávalo velkým průmyslovým městem, s čímž souvisely sociální, národnostní a kulturní zápasy. Pro Merhauta bylo Brno určitou sociální strukturou, přičemž on se snažil rozpoznat síly, které na člověka působí a mravně ho deformují. První povídka

souboru s názvem *Krvavý chléb* se odehrává v olejňě, v níž pracuje chudý dělník Buchal, snažící se z mizivé výplaty uživit rodinu. Ačkoli vykonával těžkou práci v prostředí špinavém, smrdutém, připomínajícím peklo, dostával pouze pár krejcarů, které vystačily akorát na chléb. Dříve pracoval v továrně s lepšími podmínkami, ale protože práce dělníků nestačila na pokrytí luxusu majitelů, továrna propadla bankrotu. Proto byl Buchal nucen přijmout práci v olejňě a jeho žena, ač byla ve vysokém stupni těhotenství, šla pracovat na pole. Po čtvrt roce měl vyhlídku na nový, lepší život, neboť dostal práci jinde, v lepším prostředí, lépe ohodnocenou. Ačkoli alkohol jindy nepil, koupil si osudného dne kořalku na oslavu a popíjel ji při práci. Když si chtěl jít k oknu pro kousek chleba, vrávoravě procházel úzkou uličkou mezi stroji a ve chvíli, kdy pro chléb natahoval ruku, stroj mu zachytil rukáv a utrl mu celou pravou paži. Buchala odvezli do nemocnice a do olejny si přišla jeho žena s dětmi pro pár věcí, které tam měl. Děti hledaly otce a nařikaly, že mají hlad a tak jeden z dělníků vzal z okna kousek chleba potřísněného krví a dal ho dětem, které ho snědly.

Další dvě prózy *Jitro* a *Kůň* pracují s podobným tématem jako první povídka, tedy s motivem tragédie malého člověka. V *Jitru* se slečna Irma, která se v novém domě nad řeznickým krámem vzbudila se špatnou náladou, neboť ji od časných ranních hodin budilo bouchání z krámku pod ní, rozhodla propustit svou služebnou. Služka ovšem neměla kam jít, neboť byla propuštěna jen pro rozmar mladé slečny, která se nestarala o osud jí podřízeného člověka a tak šla do čajovny, kde na ni volala neznámá žena, že může jít k ní, nemá-li, kde být. Recipient se sám jen z náznaků musí dopídit, toho, kde nakonec služebná skončila. Próza *Kůň* zobrazuje, jak panský kůň cítí solidaritu s ubitým koněm chudáka, kdežto fabrikant neprojeví ani náznak soucitu s chudým dělníkem nesoucím rakev pro svou ženu a zkříží bohatému pánovi cestu, naopak, ještě mu vytkne, ať příště dává větší pozor, aby mu nezabil koně padající rakví. Nejrozsáhlejší povídka souboru s názvem *Had* zobrazuje osud citlivé, ale naivní venkovské dívky Karolíny Kopřivové, jež odešla do Brna za službou, neboť toužila po nových zážitcích, jež jí venkov nemohl poskytnout. Na nádraží ji místo tety čekal elegantně oblečený pán jménem Johan Král, který ji odvedl k paní Majznerové do domu. Karolínu Král zaujal. Majznerová měla v domě ubytované studenty, kteří byli všichni veselých povah, až na jednoho, na studenta Rádla, který byl nepoctivější, neboť byl sám a na svá studia si musel vydělat. Ten pozoroval Karolínu a divil se tomu, co se jí líbí na panu Královi. Hned následující den Majznerová odvedla Karolínu do služby, kde se s Králem opět setkala,

neboť v domě pracoval jako lokaj. Karolína se do něj zamilovala, ale netušila jaký ve skutečnosti je, že má ženu, děti a ona není první, kterou oklamal pěknými slovíčky a s níž navázal milostný poměr. Král jí sliboval, že si ji vezme a odejdou spolu, ale zatím mu šlo jen o peníze, které z ní pod falešnou záminkou vyloudil. Poté, co vyslechla rozhovor Krále a paní Majznerové, poznala, že ji její milý oklamal a odešla bydlet k ovocnářce. Student Rádl, s nímž se Karolína spřátelila a jenž do ní byl zamilovaný, napsal dopis, v němž se svěřil, že by jí odpustil poměr s Králem a měl by ji rád, ale neodeslal ho. Karolína po zjištění, že s Králem čeká dítě a v bezvýchodné situaci je sama, neboť se s hanbou nemůže vrátit domů, spáchá sebevraždu.

V dalších prózách *Předseda kuratoria*, *Tragédie malého člověka* a *Píseň práce* jsou líčeny osudy lidí, drcených dobovou sociální mašinérií. V povídce *Předseda kuratoria* se posluchač průmyslové školy Pavel Škába zamiluje do dcery domovnice, u níž je spolu se svými dvěma kamarády ubytován. Netuší však, jakou historii rodina má, že domovnice Vránová byla pokoutní milenkou předsedy kuratoria pana Winterfelda, jehož „přízeň“ poté přešla ze stárnoucí Vránové na její dceru Annu, a když se tato vdala, tak na další dceru Fanyнку. Právě do Fanyinky se mladý student zamiloval. Poté co dívku přistihne se starým Winterfeldem vyběhne sám ven do chladného počasí naplněn zklamáním a studem a uvažuje o návratu do svého starého bytu. *Tragédie malého člověka* je příběhem pana Fikara, jenž býval ve svém kraji sedlákem, ale kvůli lichvářskému židovi o něj přišel. S rodinou se odstěhoval do města, kde zpočátku žili z úspor, ale později si pronajal hostinec, jenž ale neprosperoval a tak se začala rodina uskromňovat. Od žida, který ho dříve připravil o statek, si pronajal krámk, ale netušil, že v krámk žádná živnost nikdy nikomu neprosperovala. Postupem času neměl Fikar žádné peníze a nemohl hradit židovi nájem a nakonec se v zoufalství oběsil na klíce od dveří krámk. V povídce *Píseň práce* je vyličen příběh Jaroslava Folprechta, jenž se měl stát učitelem, ale jelikož se zapletl do demonstrace, za což byl uvězněn, musel se s učitelstvím rozloučit. Rodiče ho poslali na venkov ke strýci, kde se ale necítí dobře, neboť si všichni myslí, že se stal skutečně učitelem. Setkává se tam s Františkem, který v něm probudí socialistické vědomí. Aby nezůstal bez výdělku, zúročil svou tvůrčí energii malováním.

2.1.3 Josef Karel Šlejhar

Josef Karel Šlejhar se narodil 17. října 1864 ve Staré Pace a zemřel 3. září 1914 v Praze na Královských Vinohradech. O datu Šlejharova narození i úmrtí existují rozdílné údaje. Narodil se v rodině plátenického faktora, jako nejstarší ze čtyř dětí, jeho matka pocházela z německé mlynářské rodiny, protože v rodině byly nevyrovnané poměry, vychovávala Šlejhara babička, jež sama vedla mlýn. Šlejharův pohled na život a vývoj jeho osobnosti ovlivnily názory panující v pohorské komunitě. Studoval měšťanskou školu v Nové Pace, reálku v Pardubicích a poté v Praze studoval chemii; ačkoli měl výborný prospěch, nedokončil studia kvůli nemoci. Vystřídal několik zaměstnání, pracoval v pojišťovací bance Slavia, dále jako chemik v cukrovaru, v otcově textilním obchodě či jako správce keramické továrny. Oženil se roku 1892, od roku 1895 hospodařil na statku v Podkrkonoší, jenž zdědil po dědečkovi, mezi manželi byly velké povahové rozdíly a rozchodu pomohly i finanční ztráty. Roku 1901 přijal místo pomocného učitele v Hradci Králové, poté přešel do Kolína a později pak do Prahy, kde se znovu oženil. Podnikl cestu do Itálie, Haliče i Ruska, byl signatářem manifestu *Česká moderna* a též zakládajícím členem *Nakladatelského družstva Máje* roku 1901. Od poloviny 80. let publikoval Šlejhar časopisecky své povídky, jež později řadil do knižních souborů. Nejranější tvorbu shrnul do knihy *Dojmy z přírody a společnosti*, jež vyšla 1894 a obsahuje naturalistické povídky o lidské bezohlednosti a krutosti ke zvířatům, ale i k lidem. Z dalších próz jmenujme kupříkladu *Co život opomíjí* (1895), *Zátiší* (1898), jež vyznívají jako sociální obžaloba, dále pak *V zášeří krbu* (1899), v níž docházel k odhalení původce zla nejen v jednotlivci, nýbrž v celé společnosti. Ztrátu domova tematizuje *Temno* z roku 1902 a ztrátu majetku *Předtuchy* vycházející v roce 1909. V románu *Peklo* (1905) se zaměřil Šlejhar na vylíčení prostředí cukrovaru; kontrolor toužící po ideální kráse prochází cukrovarem, kde pracují u rozpálených kotlů nazí dělníci, což sugeruje představu pekla. Rozvrat selských tradic vlivem zemědělské činnosti zaměřené pouze na materiální zisk tematizuje v románu *Lípa* z roku 1908; třetím románem bylo *Vraždění* z roku 1910. Šlejharovy povídky jsou většinou situovány do prostředí venkova, ale zobrazuje-li město, líčí ho též jako prostředí neřesti a rozkladu, například *Povídka z výčepu* (1908) či *Z Prahy* (1910) (HOLUB 2008: 658-659). Arne Novák v *Přehledných dějinách literatury* říká, že Šlejhar s neobyčejnou schopností pozorovatele shledal mnoho dokumentů mravního rozkladu, společenské hniloby i lidské surovosti, a to ve všech prostředích od venkova, statku, továren, cukrovarů, hospod, městských brlohů, ve skrýších chudiny i v domácnostech zdánlivě

spokojených. Dále Novák hovoří o způsobu, jakým dokázal Šlejhar své pozorování zpracovat ve svých dílech:

„J. K. Šlejhar dovedl zpracovati svá pozorování naturalisticky s divokou zálibou pro výjevy odporné, končiny hnusné, děje odpuzující, vystihoval výmluvnými větami celé ovzduší, celou společenskou vrstvu, takže tato líčení mají ve své ohromivosti přímo ráz chmurných a děsivých visí.“ (NOVÁK 1995: 1008)

Jazyk Šlejharových děl je velmi výraznou složkou, zahrnuje slova vypjatě spisovná až archaická, novotvary, vulgarismy, ale i dialektismy. Užívá složité větné konstrukce, bezprostřední dialogy, avšak dialogické pasáže se objevují zřídka, neboť celkově převládá vyprávění, jež však není klidné, neosobní popisování děje, ale je promísené vstupy vypravěče, který reflektuje své úvahy či poznámky (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 288-289). Povídky většinou pozbývají ucelený děj, přičemž jsou vedle sebe řazeny postřehy a dojmy mající za cíl vyhrotit kontrasty mezi surovostí, bezcitností, násilím, láskou a soucitem. Svět je často zobrazen jako prostor utrpení, z něhož se nedá uniknout. Novela *Kuře melancholik* vydaná roku 1889, představuje odklon od objektivního realismu, neboť autor do ní výrazně projektuje svůj subjektivní pohled. Naturalistické zobrazení se prolíná se symbolickým vyjádřením, jež se snaží proniknout pod povrch zobrazené reality (HOLUB 2008: 659). Šlejhar vylíčil příběh sirotka, který prohrává v bezohledném boji o život, v němž není místo pro slabé. Paralelou k opuštěnému chlapci je kuře, vyloučené pro svou slabost.

Děj novely *Kuře melancholik* je zasazen na venkovský statek. Malý chlapec, jehož věk neznáme, se musí vyrovnat s událostmi, které není schopen pochopit. Tou první je smrt milované maminky. Pro dítě bylo nepochopitelné maminčino chování v poslední době; její polehávání, nařikání a nevěděl ani kdo je pán s holí a se psem, který k ní chodil. Když mu řekli, že jeho maminka zemřela, nerozuměl tomu. Byl malý a nechápal tuto rodinnou tragédii a rovněž necítil smutek nad ztrátou maminky. Celá událost mu připadala zvláštní, bylo mu však divné, že stará Katla, Barča a ostatní služky chodily a plakaly u lože maminky a líbaly jí ruce. Ještě podivnější a pro chlapce zábavnější byla událost týkající se chocholaté slepice, která celé týdny seděla sama ve sklepě v proutěném košíku. Hleděla moudře a rozšafně před sebe, očima jen pomrkujíc. Když se k ní někdo přiblížil, tak ani neutekla, jak to vždy dělávala. Říkali, že sedí na vejcích. V ten samý den co chlapci umřela maminka se slepice vyhrnula ze sklepa s hejnem žlutých kuřátek. Dělala takový rámus, že se rozléhal po celém stavení a tak přitáhla chlapcovu pozornost.

Ani s touto situací si nevěděl rady a nedokázal ji zpracovat. Chlapec přemítal o podivném dnu, který se lišil od všech předchozích. V mysli se vracel k podivným událostem, nikdo mu nedokázal vysvětlit co se děje, ani otec, který na chlapce vůbec nepromluvil, nevšímal si ho a nejevil o něj nejmenší zájem. Jediná Katla vzala chlapce do náručí a odnesla ho do světnice, aby se rozloučil s maminkou. Až při pozorování nebožky si dítě začalo uvědomovat vážnost situace; začalo mu docházet, že je to změna, jež se nedá vrátit - maminka není, už jej nepochová ani nepohladí. Dítě pociťovalo hlubokou tíseň, plakalo, ale nikdo kolem něj neměl čas ho upokojit, neboť probíhaly přípravy na pohřeb. Osamělé dítě se těšilo objevováním přírody, sledovalo slepici s kuřátky a bylo tímto světem fascinováno. U kvočny s kuřaty našlo útěchu. Zvláštní pouto se vytvořilo mezi chlapcem a jedním z kuřátek, které se od ostatních odlišovalo černou barvou a tvarem těla. Bylo malé, tělíčko mělo slaboučké a sotva stálo na nohou. Chlapci bylo kuřete líto, a proto se o něj začal starat, krmil ho a dával mu pít, ochraňoval kuře před ústrky ostatních a tím se mezi nimi vytvořilo silné pouto. Na pohřeb nebožky přijela mladá příbuzná, jež předstírala hluboký žal nad úmrtím paní domu, ale ve skutečnosti chtěla jen získat přízeň vdovce. Projevovala neupřímnou starost o chlapce. Po pohřbu odjela, ale brzy se vrátila a byla otcem představena jako nová paní domu. Předstíraný zájem o chlapce vystřídal nevšímavost a lhostejnost. Děvečky ji neměly rády a chlapec se nové matky bál. Sedávala s otcem na pohovce, tulila se k němu a otec ji líbal a objímal. Chlapci to bylo divné, protože na jeho maminku vždy jen křičel a jednal s ní hrubě. O svých myšlenkách se dlouho nikomu nezmínil, až jednou při usínání řekl Katle, která byla nyní jeho jediná rodina, že otec má tuhle maminku raději. Po čtrnácti dnech působení nové paní na statku dostala Katla a obě mladší děvečky výpověď, protože nebyly podle paní spolehlivé – tím chlapec přišel o rodinu a od té doby se o něj nikdo nezajímal. Místo hodné a laskavé Katly přišla primitivní a zlá Pepina. Veškeré zvyky v domě byly nahrazeny novými. Na statku již nebylo vlídno ani příznivo, mrtvá se stala terčem posměchu a kritiky, chlapec byl hromosvodem vzteku. Otec se jej nezastal, dokonce přihlížel jeho týrání. Chlapec nedostával jíst, byl bit a musel klečat. Stejný osud mělo i slabé kuře neboť bylo natolik odlišné, že je ostatní odstrkovala a kvočna se jej nezastala. Během několika týdnů byly na chlapci nalezeny neslýchané „vady“, byl vykázán od rodinného stolu, nesměl jíst z talíře, již nedostával pěkné oblečení, ale staré hadry. Poté co jednou v noci slyšel podivné zvuky z otcovy ložnice a ze strachu volal maminku, byla jeho postel přestěhována do kuchyně vedle Pepky. Nepřetržitým utrpením chlapec rychle chátral, ubýval na váze, byl malátný, apatický a dál mlčky snášel urážky

a ponižování. Začal stonat a jednoho dne již nedokázal vstát z postele. Nenašel se však nikdo, kdo by se o něj postaral a pomohl mu. Řadu dní ležel bez povšimnutí, nikdo jej nepřevlékal ani se netázal po jeho potřebách. Byl natolik zesláblý, že nedokázal kontrolovat své tělesné potřeby. Pod chlapce dali režnou plachtu, která se používala na vůz, a postýlku odsunuli do kouta, aby necítili puch. S hnusem se od něj odvraceli, neboť byl pozvracený a pokrytý hnisem. Aby se paní domu vyhnula nepříjemnostem, zavolala po poradě s Pepkou lékaře. Chlapce odnesli do pokoje, převlékli a umyli, aby to vypadalo, že je o něj dobře postaráno. Když lékař přišel, konstatoval, že již nedokáže chlapci pomoci. Macecha musela skrývat radost, že chlapec brzy umře. Po odchodu lékaře se vše vrací zpět do starých kolejí; pod hošíka plachta a postýlka do kouta. Okolo chlapce se šíří takový zápach, že macecha pověří Pepku, ať udělá, co sama uzná za vhodné, aby se všem ulevilo. Pepka chlapce přenesla i s plachtou do kůlny, kde mu na slámě upravili lože. Chlapec strávil poslední dny života v kůlně a jediným společníkem mu bylo jeho kuře. Sám, opuštěn všemi chlapec umírá. Závěrečným obrazem je vůz, v němž jsou opilí lidé, kteří se smějí a bezstarostně ujíždějí na jarmark.

3. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA SOUBORU POVÍDEK *ČERNÁ POLE*

Nezbytnou součástí každého vyprávění je příběh a prostředí; v Merhautově případě vykladačská tradice tyto parametry vyvozovala ze sociální a kulturní reality Brna 80. let 19. století, neboť toto prostředí důvěrně znal. Vykladačská tradice vyrůstá z jistého pojetí realismu jako mimese, staví, ať již právem či nikoli, před literární text skutečnost jako výhradně určující zdroj. Merhaut ve svém díle prokázal bystré vnímání soudobých vztahů a rozporů, ale též citlivost vůči nerovnostem a křivdám ve společnosti.

V naratologické analýze souboru povídek *Černá pole* se zaměříme na prostředí, postavy, čas, vyprávěče a motivy v jednotlivých povídkách. Detailní analýzu provedeme v prózách *Krvavý chléb* a *Had*; v ostatních povídkách budeme primárně věnovat pozornost především realistickým a naturalistickým motivům.

3.1 Krvavý chléb

Prostředí je v příběhu naprosto zásadním konstruktem, neboť odráží reálný obraz Brna v období, kdy docházelo k rozvoji továren, průmyslu a buržoazní společnosti, která často žila z tvrdé práce dělníků nucených žít ve velmi nuzných poměrech. V textu je dělníkova chudoba popsána explicitně vyprávěčem, který recipientovi sděluje, co si může, respektive nemůže dělník dovolit. Tvrdou prací v továrně si vydělá pouze pár krejcarů, za které koupí pouhou čtvrtku chleba, jež musí stačit jako jídlo na večer a celý další den pro něj, jeho ženu a tři děti. Nemůže si dovolit oběd, takže nejmenší část chleba si nosí do práce, přičemž jediné, co si může dovolit ke chlebu přikoupit, jsou uzené odpadky či míchaný sýr. Dalším dokladem chudoby je nuzné oblečení, ve kterém chodí on i žena s dětmi. Merhaut zasadil děj do továrny, respektive olejny, již pojal jako prostředí pohlcující člověka a v mnoha ohledech ho i ničící. Recipient je hned první větou uveden do továrního prostředí a postupně dochází ke zjištění, že veškerý život postavy se odehrává právě v tomto prostoru, či skrze něj. „Na okno strojírny, špinavé, zamřížené a celé černým prachem pokryté kladl dělník Buchal každého rána svůj chléb“ (MERHAUT 1964: 7). Od začátku se rozvíjí estetika ošklivosti, postupující celým textem, recipient je uveden do prostředí, které představuje celý dělníkův svět a chléb

se stává podstatnou rekvizitou příběhu. Počátek textu je nastavením pravidel, platných pro recipienta i další rozvoj textury narativu. Jako by celý svět byl za zamřížovanými okny pokrytými špínou a za smrdutými zdi s nízkými stropy. Od rána do večera v továrně rachotí stroje, je tam nesnesitelné horko a odporný, mastný, teplý zápach, který se šíří do okolí a je příčinou toho, že se olejné lidé snaží obloukem vyhnout. Autor zde pracuje s estetikou hnusu, jež je pro naturalismus typická. Naturalistická díla se snaží vyvolat v recipientovi negativní emoce, k nimž ošklivost a hnus nepochybně patří. Při četbě popisu toho místa se recipientovi snadno vybaví peklo, v němž musí chudáci dřít polonazí, ubozí a nešťastní, jen aby si vydělali pár krejcarů. Ostrý kontrast tvoří krutá realita, v níž se dělník Buchal právě nachází, jeho šťastné vzpomínky na ženu a děti, a též jeho sny o lepším životě, po němž touží a díky nimž si uvědomuje, že je stále člověkem, nikoli jen „strojem“ pro otrockou práci. Prostředí dělníka obklopující, připomíná mučírnu, ničí ho po fyzické i psychické stránce, ale on přesto touží zajistit rodině alespoň ten kousek chleba. Sny o lepší práci, která ho čeká, jsou jakýmsi útekem z reality, jež ho obklopuje, těší se na to, že bude moci koupit svým dětem hračky, po nichž touží a uvidí na jejich tvářích zase úsměvy, on sám se zbaví zdravotních potíží, vyplní se mu tváře a přestane ho trápit kašel.

„Sem, v tuto novověkou mučírnu měli by zahnat trestance, vrahy k doživotnímu žalářování odsouzené, neboť to by byl teprve trest, jiný než práce ve světlých a velkých kriminálních ševcovinách, kde není páry a kouře, kde je čerstvý vzduch a kde veselé slovo, vtip a rozmarne povídání nepřehlušuje bouchání obrovských strojů. Ta práce zde je trest, mučení a přece ji konají lidé poctiví, dobří a spravedliví za několik krejcarů, které stačí na kousek chleba a na skleničku kořalky.“ (MERHAUT 1964: 9)

Obraz prostředí je recipientovi zprostředkován zčásti vypravěčem, jenž hned popíše místo, v němž se bude odehrávat děj a zčásti prostřednictvím vnímání postavy. Popis prostředí je takřka naturalistický, neboť vše co recipient „vidí“ je negativní, zhoubné a nezdravé prostředí ničící člověka po fyzické i psychické stránce. Lze vysledovat spojitost s Émilem Zolou, neboť i zde hraje roli alkohol.⁶ Ačkoli Buchal není pijanem a nekupuje si za svou malou výplatu kořalku jako ostatní dělníci, bude to právě pití, co zmaří jeho naděje na lepší život. Odporné, prostředí továrny působí velmi silně na jeho psychiku a tak když ví, že se z tohoto „pekla“ dostane, rozhodne se to oslavit popíjením

⁶ Zolův román poprvé vyšel roku 1877 a do češtiny byl o osm let později přeložen Josefem Černým pod pro publikum návodným názvem Krčma. Pro dobové čtenáře prvního vydání Merhautova textu tak mohly zřetelně vyvstávat intertextuální souvislosti obou děl.

v práci. Depresivní prostředí, jež musí na člověku zanechat stopy, v podstatě donutí člověka, který nepije, aby nějak oslavil naději na lepší život, již vnímá tak silně, že si neuvědomuje rizika, která hrozí, což vede k dalšímu naturalistickému motivu – k člověku, jenž jedná na základě pudů, nikoli rozumu. Konvenčním motivem, který můžeme vidět již u Němcové či Klostermanna je svedení ctnostné mužské postavy na scestí jeho kumpány, přičemž v *Krvavém chlebu* je tento motiv naturalisty transponován z venkovského do továrního prostředí. Na recipienta tak mohl působit nově, ale zároveň i jako spojnice s tradičními vyprávěními; čtenářovo zakoušení textu bylo tímto rozpjato mezi konvenci a inovaci. Když byl Buchal chvíli bez práce, zavedli ho kumpáni do hospody, kde ho opili, když se pak vrátil domů, jeho žena se na něj dívala s výčitkami i bolestí v očích a on se za svou opilost velmi styděl. Přesto ho naděje na jinou práci donutila k opětovné koupí alkoholu.

Postava dělníka Buchala není v textu přímo charakterizovaná, především co se týče vzhledu. O charakterových vlastnostech se pak recipient dozvídá prostřednictvím vypravěče, ale pouze obrysově, nejde o detailní popis vlastností. Údaje jsou roztroušeny v textu, postupně se odkrývá vzhled, charakterové vlastnosti i dělníkovy touhy a sny. Postupné vykreslování postavy vede ke konkretizaci postavy a k identifikaci s ní. Lze tedy říci, že je text možným protikladem podrobných a souvislých realistických líčení a působí tedy jako inovace, kterou dnešní čtenář nemusí vnímat tak zřetelně, jako by ji vnímal dobový recipient textu. Informace o charakterových vlastnostech Buchalovy ženy se recipient dozvídá prostřednictvím myšlenek hlavní postavy, avšak o vzhledu se nedozví nic. Ale v kontrastu s vlastnostmi ženy Buchalovy jsou pak informace o manželkách dalších dělníků, o nichž se dozvídáme prostřednictvím dělníkova vědomí a jeho srovnání: „Viděl a znal ženy svých kamarádů v práci, zlé, hubaté, líné, ožralé, válící se ve špíně a oddané neřestem“ (MERHAUT 1964: 10). O dětech hlavní postavy se recipient nedozví nic, kromě jejich jmen a hraček, po kterých touží. Zaměříme-li se na klasifikaci postav z hlediska jejich rozlišení na tzv. ploché a tzv. oblé, zjistíme, že v narativu jsou postavy ploché, neboť se nikterak nevyvíjí a též můžeme říci, že jde o postavy kladné, nelze totiž, aby taková postava byla záporná, neboť Merhaut chtěl demonstrovat, jak jsou „malí“ lidé, chudí a utlačovaní likvidováni bezcitnou mašinérií společnosti a působit tak na humánní citění recipientů.

Příběh se odehrává v Brně v 80. letech 19. století, což ale recipient je schopen vydedukovat na základě vědomostí o autorovi a jeho literárním zaměření, neboť v textu

samém tuto informaci nikde nenalezne. V textu není explicitně řečen žádný časový údaj, kromě jediného a to toho, že dělník Buchal v olejně pracuje čtvrt roku. Text tím nabývá na obecnosti, nejde jen o popis konkrétní lokality, ale o typ, který by mohl být v prostoru i čase lokalizován volně, a tedy nabývá univerzální platnosti. Ve vyprávění se prolíná chronologie i retrospektiva, události se vyvíjí chronologicky, přičemž myšlenky a vzpomínky hlavní postavy jsou retrospektivní, neboť obsahují informace o době, před prací v olejně. Prostřednictvím myslí postavy se vracíme k událostem, jež předcházely jeho současnému stavu, tedy k tomu, že byl propuštěn z práce, kterou vykonával, neboť továrna propadla bankrotu, dále pak, že byl chvíli nezaměstnaný i k tomu, že v tom čase se jednou opil. Text tedy postupuje od obecně typově charakterizujících informací k propozici. Bankrot je obecnou charakteristikou; opilost pak předzvěstí. Text pracuje dvojsměrně: v lineární četbě nemá motiv zvláštní důležitosti, představuje ornament, ale zpětně vyvstane jako memento. Největší efekt pak zaznamenáváme na sevřené ploše, kde je recipient schopen udržet trsy motivů v paměti, respektive aktivně si je vybavit. Chronologický je pak vývoj událostí odehrávajících se ve skutečnosti, nikoli ve vzpomínkách, tedy to jak se dělník raduje z vyhlídky na novou, lepší práci, to jak popíjí alkohol i tragické vyústění příběhu, v němž stoj zachytí dělníkův rukáv a utrhne mu celou pravou ruku. Tempo vyprávění je plynulé, bez zrychlování či zpomalování; jedná se o popis jednoho dne, s přesahy do minulosti, ale recipient je schopen přečíst příběh za velmi krátkou dobu, neboť není rozsáhlý, přesné určení časového úseku je však problematické, neboť závisí na individuálních schopnostech recipienta.

Analyzovaný narativ je psán objektivní er-formou, jelikož vypravěč, který je vševědoucí, neboť zná minulost, charakter, pocity a myšlenky postav, do děje nijak nezasahuje. Celé povídky tedy dominuje er-forma, a to i v případě, že sledujeme myšlenky hlavní postavy, nikde se neobjevuje ich-forma. Děj a osudy hlavní postavy jsou recipientovi prezentovány z vnější vyprávěcí perspektivy, neboť vypravěč je pouhým pozorovatelem děje a nikoli jeho nositelem. Jak říká Franz K. Stanzel:

„Způsob vnímání tu závisí rozhodující měrou na tom, zda hledisko, z něhož je vyprávěná látka prezentována, se nachází uvnitř příběhu, tj. v hlavní postavě nebo v centru dění, a nebo je vně dění, v nějakém vypravěči, který sám není nositelem děje, nýbrž referuje příběh jako pozorovatel nebo nezúčastněný kronikář.“ (STANZEL 1988: 67).

Popis děje je realistický, snažící se zachytit realitu všedního dne chudého dělníka, bez příkras či lepšího vidění světa kolem hlavní postavy. V textu se vyskytují motivy

naturalistické, především pak v líčení prostředí – špinavého, zamořeného olejovitými výpary, plného hluku strojů a pachu mastnoty. Všudypřítomný prach a mastnota pokrývá obličej dělníků a nutí je k hlubokému kašli s hrozivým výměsem. To vše vyvolává v recipientovi pocit ošklivosti a znechucení. V tragickém vyústění příběhu jest další naturalistický rys, neboť veškeré naděje na lepší život, na uzdravení a zajištění lepšího živobytí pro ženu a děti ukončí stroj, který zachytí část Buchalova oděvu a utrhne mu celou pravou paži. Původcem tohoto neštěstí je však démon alkohol, neboť ten omámil dělníkovy smysly. Tragika celého příběhu vrcholí ve scéně, kdy do olejny přichází Buchalova žena s dětmi, které chtějí jíst – dostanou kousek chleba potřísněný krví jejich otce. Naturalisticky vyznívá též důraz na tragickou skutečnost chudého, nuzného života ostře kontrastující s Buchalovými sny o lepším životě a touhou udělat radost svým dětem tím, že jim koupí hračky, po nichž touží. Merhaut v postavě dělníka demonstroval determinovanost osudu člověka, všechny lidské snahy předem odsouzené k neúspěchu. Buchal je člověk jednající pod vlivem svých vášní a pudů, což samo o sobě jeho osud determinuje.

3.2 Had

Nejprve se v analýze zaměříme na prostředí, jež je opět velmi důležitou složkou příběhu. Děj je situován do Brna a část, v níž se dozvídáme prostřednictvím vypravěče o životě hrdinky před cestou do města, je situována na venkov, na konec Hané a počátek Valašska. Venkovské prostředí je hrdinkou vnímáno ne příliš pozitivně, neboť prostřednictvím známosti se studentem se začne zajímat o městský život a o knihy, hraje ochotnické divadlo a myslí si, že pouze ve městě se bude moci plně rozvinout. Vesnické prostředí vnímá jako nízké, nedostatečné, jež omezuje její životní možnosti či šance a žije představou, že pouze ve městě může být šťastná. Dalším prostředím, s nímž se setkáme, je vlak a nádraží. Ve vlaku hlavní hrdinka přemýšlí o svém životě a sleduje měnící se krajinu, odmítá odpovídat na dotazy spolucestujícího, proč jede do Brna, neboť se stydí přiznat, že bude sloužit. V momentě, kdy z vlaku zahlédne Brno, začne pociťovat strach před novým životem, před neznámými událostmi, jež ji čekají. Město působí z vlaku cize, nevlídně a hrozivě, zastřené podzimními mlhami. Když na brněnském nádraží vystoupí z vlaku, čeká ji první nepříjemná zkušenost, neboť první člověk, kterému přizná, že jede

sloužit, se od ní opovržlivě odvrátí. Zájem o Karolínu ze strany četníka se po přiznání účelu jejího pobytu v Brně změnil na pohrdavé odfrknutí a lhotejný odchod. Karolína se cítila hluboce zahanbena a styděla se. „Po celou cestu se tím úzkostlivě tajila ... a první člověk, před kterým si dodala odvahy a jemuž se svěřila, hned s ní jinak mluvil, pohrdlivě ji změřil, utekl od ní, utekl jako od prašivé ovce“ (MERHAUT 1964: 39). Na nádraží dojde také k jednomu ze zásadních momentů příběhu, a to k seznámení hlavní hrdinky Karolíny s Johanem Králem, jenž bude hrát v jejím životě zásadní roli, neboť to bude on, do něhož se Karolína zamiluje a on se také stane původcem všech problémů, které vyvrcholí její sebevraždou. První místo, na které se Karolína ve městě dostane je dům paní Majznerové, v němž stráví první noc. Dům je dvoupatrový, k bytu Majznerové vede úzká tmavá chodba a samotný byt je malý – pouze kuchyň a pokoj, v němž jsou ubytováni studenti. Prostředí, do něhož se Karolína dostala, rozhodně nebylo přívětivé a hezké, naopak první co vidí je úzká a chudá kuchyň, zakouřená jak po stěnách, tak po stropě, špinavá a páchnoucí. Všude je staré nádobí se zbytky jídel, a přestože kamna sálají dusivým teplem, cítí Karolína chlad a pocit cizoty: „Karolína obrátila oči ke stropu a pak jimi silně zamrkala. Kde se octla, můj bože, kde se poděla z tiché, zdravé a veselé vesnice“ (MERHAUT 1964: 47). Spát musela hrdinka v kuchyni na zemi mezi šváby, kteří v noci vylezli. Lze říci, že popis bytu nese naturalistické rysy, neboť pracuje s motivy ošklivosti a takovéto nezdravé prostředí jest demonstrací sociálního úpadku. Jako naturalistický motiv vnímáme i skutečnost, že hlavní hrdinka přechází z prostředí hezkého a zdravého do prostředí špinavého a zhoubného. Jak tvrdí Chatman, důležité je, či vnímání prostoru se popisuje, neboť recipienti jsou závislí na „očích“ ať už vypravěče či postavy (CHATMAN 2008: 107). V analyzovaném textu vidíme dům paní Majznerové očima hlavní hrdinky, nikoli očima vypravěče. Dalším prostředím, v němž se hrdinka ocitá, je panský dům, přičemž tentokrát přichází do prostředí hezkého a čistého, bez zápachu či dusivého tepla. Prostor jí přidělený je pokoj za kuchyní, bez kamen a ozdob, v němž jsou pouze postele a kufry dalších služebných, ale jde o pokoj čistý. V tomto prostoru se odehrají události zásadní pro další vývoj osudu hrdinky. Ač jde o prostředí na povrchu hezké, společnost žijící zde je zkažená s patologickými jevy. Po zásadních zvratech se ocitá opět v prostředí nuzném, neboť se přestěhuje k ovocnáře. Dům je rozlehlý a připomíná kasárna, byty jsou malé s tmavými okny; ovocnářčin byt je ve druhém patře. V kuchyňce i ve světnici je tma a pokoj obývají dvě ženy sužované nemocemi. Opět se tedy vrací do prostředí nezdravého a chudého, v němž nakonec spáchá sebevraždu. Popis tohoto místa je recipientovi zprostředkován nikoli hlavní postavou,

ale „očima“ vypravěče. Z popisů vypravěče či hlavní postavy si recipient pomocí své fantazie konstruuje obraz místa, jež je mu představováno.

Nyní se v analýze zaměříme na postavy, přičemž rozhodnutí, jestli v narativu postavy jsou dominantní či nikoli je problematické. Je faktem, že jednání postav určuje děj, neboť to byla postava Karolíny, kdo učinil rozhodnutí jet sloužit do města, obdobně paní Majznerová, která si zvolí cestu ubytování studentů a přivádění děvčat do služby v panském domě, a též postava Krále se rozhodla pro takový život, jaký vede. Lze ale namítnout, že Merhaut chtěl v příběhu demonstrovat, jak jsou postavy unášeny a ničeny působením společnosti, v níž žijí a musí na základě událostí jednat; pak by bylo možné říci, že jde o postavy podřízené ději příběhu. Zároveň by se klasifikace mohla lišit u různých recipientů v závislosti na tom, jestli zaměřují pozornost primárně na děj, nebo je předmětem jejich pozornosti postava. Jak uvádí Rimmonová-Kenanová:

„V závislosti na prvku, na nějž se čtenář zaměřuje, může na různých místech četby zařadit přijímané informace do odlišných hierarchií. Postavy mohou být podřízeny ději tehdy, když je děj středem čtenářovy pozornosti, avšak děj se může podřídít postavě, jakmile se k ní přikloní čtenářův zájem. Různé hierarchie mohou být ustaveny při různých čteních téhož textu, ale také na různých místech četby během jednoho čtení. Reverzibilita hierarchií je charakteristická nejen pro běžné čtení, ale i pro literární kritiku a teorii. Je tedy legitimní podřídít postavu ději při studiu děje, avšak je stejně legitimní podřídít děj postavě, je-li postava předmětem zkoumání.“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 43-44)

Zaměříme-li se na klasifikaci postav z hlediska „plochých“ či „oblých“ typů, zjistíme, že ani zde není určení jednoznačné. Postavu hlavní hrdinky lze charakterizovat jako postavu „oblou“, neboť u ní pozorujeme vývoj a více charakterových vlastností. Karolína se z vesnické dívky, zdravé, silné a veselé, odlišné od ostatních děvčat nápady a duchem, proměňuje v osobu pyšnou, naivní a snící o nemožné budoucnosti. Zároveň vývoj pozorujeme i v jejím rozhodnutí opustit rodnou vesnici a jet do města v naději, že tam najde to, co postrádá doma. Chceme-li klasifikovat ostatní postavy, tedy Krále, paní Majznerovou či studenta Rádla, musíme říci, že jsou typy „plochými“, neboť v průběhu děje neprochází žádným vývojem, jejich charakterové vlastnosti se nezmění, a zůstávají stále stejnými typy lidí, konkrétně vypočítavá paní Majznerová, poctivý student Rádl a zlotřilý proutník Král. Ani vedlejší postavy děje neprochází vývojem a jsou tedy „ploché“. Co se týče hodnocení postav jako kladných nebo záporných, můžeme s určitostí říci, že Karolína i student Rádl jsou jednoznačně kladné postavy. U paní Majznerové není

hodnocení tak jednoznačné, neboť jak se dozvíme prostřednictvím vypravěče, v rodné vesnici, kam jezdí pro studenty na byt a pro dívky, které chtějí do služeb v brněnských panských domech, je obyvateli vnímána kladně, jako žena dobrosrdečná leč trochu lehkomyšlná. Kladnému hodnocení pak přispívá i fakt, že se ujala cizí dívky Poldy a stará se o ni jako o vlastní dceru, i když jí Polda způsobuje řadu nepříjemností. Nicméně s přihlédnutím ke všem okolnostem provázejícím její osobu, může recipient její postavu vnímat spíše jako zápornou nežli kladnou, neboť se spolčila s Johanem Králem, dosazuje dívky do panského domu a tím i do Královy náruče a Karolínu společně s ním okrade o peníze, které jí pošle matka a snaží se z ní vymámit ještě větší sumu. Johana Krále jednoznačně můžeme označit za postavu zápornou. Optikou hlavní postavy by však byla klasifikace poněkud odlišná; Karolína vnímá Krále kladně, jako osobu vznešenou a váženou a nevidí, jeho skutečnou tvář, nicméně po krutém prozření své hodnocení mění a to směrem k negativnímu, neboť již ví, komu padla do rukou. „Chtěla vysoko – a upadla do rukou člověka nízkého, sprostého, ničemného – lokaje a dohazovače“ (MERHAUT 1964: 165). Obdobně je tomu v pohledu na paní Majznerovou – zpočátku je v očích Karolíny postavou kladnou, ale po vyslechnutí rozhovoru, který jí skutečnosti objasnil, svůj názor mění. Popis vzhledu, charakterových vlastností či věku postav se recipient dozvídá prostřednictvím vypravěče, který to sdělí přímo, jde tedy o přímou definici. Jako příklad uveďme popis Karolíny:

„Byla zdravá, silná a veselá. Ve svých šestnácti letech nosovala ještě kroj. Byl to kroj neurčitý a bez rázu, jako je kraj, z něhož byla: na konci Hané a na počátku Valašska – uprostřed obou a z každého něco. Ale slušel výborně její pružné postavě a krásné hlavě.“ (MERHAUT 1964: 50)

Obdobně je tomu i v případě Johana Krále, i u něj nám jeho vzhled popisuje přímou definicí vypravěč:

„Byl spíše hubený nežli štíhlý, nohy měl dlouhé a suché, ale jinak souměrné. Široký v ramenech, zdál se ještě v plecích mohutnějším maje ruce zastrčeny v kapsách kožichu. Z jedné kapsy trčela mu hůl, jejíž hořejší konec dotýkal se až pravé špičky jeho dlouhého, černého, silného a patrně páleného kníru. Na hlavě, silně nakadeřeně, seděl tomu velkému pánovi klobouk, jaký nosívají myslivci, s vysokým pérem vzadu.“ (MERHAUT 1964: 40)

S vypravěčovým explicitním popisem se setkáme i u postavy paní Majznerové:

„Ve svých dvaapadesáti letech paní Majznerová vypadala ještě hezky statně. Vlasy měla prokvetalé, ale její černé oči svítily posud podnikavým ohněm. Tlustý, silně bledý, sádlovitý

její obličej se leskl mastnotou. Nad pravým koutkem na hoření rtu a na bradě měla panímáma porůznu roztroušeno několik chloupků. Ale koketní šněrovačky tlustá paní Majznerová nikdy neodkládala.“ (MERHAUT 1964: 48)

Obdobně je tomu v případě Poldy či studenta Rádla:

„Vlasy tohoto děvčete byly špinavě žluté a do čela v několika nerozčesaných pramencích škaredě napálené. A z celého dvacetiletého obličej Poldina, z jejích modrých fádnicích očí, bezbarvých, úzkých rtů a nízkého, nehezkého čela zela omrzlost, unavenost a lhostejnost.“ (MERHAUT 1964: 46)

„Byl to malý človíček, asi šestadvacetiletý, zavalité postavy, ale suché, kostnaté a bledé tváře. Oči měl víc šedivé než modré s panenkou zcela úzounkou a prořídlymi krátkými řasami. A nad nízkým hrbolatým čelem měl krátce přistřižené, kartáčovité, černé vlasy, do nichž pořád v rozpacích vjížděl všemi pěti roztaženými prsty velké svojí pravice.“ (MERHAUT 1964: 55)

V textu se setkáme i s nepřímou charakteristikou postav, neboť recipient si na základě četby textu konstruuje a dotváří obrazy postav, rovněž se v textu vyskytují situace, kdy je nějaký rys sdělen recipientovi prostřednictvím jiné postavy, či prostřednictvím dialogů. Kupříkladu to, že Johan Král má ženu a děti se Karolína dozvídá od staré služebné v panském domě. Povahové rysy, jednání postav, jejich činy či to, jaká postava skutečně je, se recipientovi odhaluje v průběhu čtení narativu a postupným plynutím děje, jenž zobrazuje nové skutečnosti. Informace o postavě Karolíny slouží ke konkretizaci postavy a identifikaci s ní, nepracuje se s žádným napětím. U postavy Johana Krále vyplývají zásadní informace na povrch až téměř za polovinou příběhu, což v recipientovi vyvolává napětí. Zaměříme se nyní na podrobnější charakteristiku postav:

- 1) **Karolína Kopřivová** je šestnáctiletá pohledná dívka, která se narodila na vesnici. Zpočátku byla spokojena se svým životem, ale po známosti se studentem, jenž jí nosil knihy a sliboval jí sňatek, se začala zajímat o městský život. Je to dívka slabé mravní povahy, již do města žene touha po nových zážitcích, přičemž o svém budoucím životě má velmi idealizované představy. V Brně se Karolína seznámí s Johanem Králem a zamiluje se do něj, nevidí však, co je to za člověka a že ji jen využívá pro vlastní potěšení a vidinu zisku peněz od jejích rodičů. Karolína s Králem naváže milostný poměr a následky na sebe nenechají dlouho čekat, neboť Karolína otěhotní. Král jí slibuje, že spolu utečou, ale ve skutečnosti z ní chce vymámit peníze, které důvěřivá a naivní dívka vyprosí od rodičů. Zaslepená

city ke Královi, nevidí, že mladý student Rádl by byl tím člověkem, jehož ve městě hledala. Po zjištění, že vše, co jí Král sliboval, jsou lži a že peníze, které jí přivezla matka, dala paní Majznerová právě jemu, odchází zoufalá dívka bydlet k ovocnářce a zvažuje své možnosti. Domů se s hanbou vrátit nemůže, a tak jediné řešení vidí ve spáchání sebevraždy. Karolína se nechá ovlivňovat emocemi a pudy a také podle nich jedná. V jejím osudu lze spatřovat charakteristické rysy padlé ženy. Její idealizované představy jsou postupně nabourány hořkou skutečností a působení společnosti stojící na nelidských základech její osud předem určuje, neboť není schopna postavit se bezohledné mašinérii, která strhne každého, kdo vnímá svět takto idealizovaně a naivně.

- 2) **Johan Král** je lokajem v brněnském panském domě, působí jako vznešený, vážený člověk, je však záletný a prolhaný; pro své povyražení si vybírá mladé dívky, které přijímá do služby. On sám hledá ve službě měšťským pánům snadnou životní existenci, přičemž se snaží přizpůsobit jejich životnímu stylu. Ačkoli on sám chodí velmi pěkně oblečen, snaží se ze sebe udělat honoraci a utrácí peníze, jeho žena a tři děti chodí oblečení velmi nuzně a takřka trpí hladem. Své povýšené postavení demonstruje i tím, že Karolíně onká. V hezké a důvěřivé Karolíně vidí další objekt svých tužeb a také možný zdroj financí, přičemž ji všemožně klame, aby dosáhl svého záměru. Těhotnou Karolínu nabízí svým kamarádům v hospodě, jen proto, aby se zbavil odpovědnosti. Na rozdíl od Karolíny u něj převládá rozum, nikoli city, neboť vždy uvažuje tak, aby z toho měl nějaký prospěch. Po tom, co pánům ukradne stříbrné přibory, je ze služby propuštěn, nicméně podaří se mu sehnat peníze a za ně najmout krámek, v němž však pracuje jeho žena, zatímco on pokračuje v tom, co dělal vždy – využívá styků, toulá se po hospodách a hledá si milenky. V postavě Krále Merhaut demonstroval bezohledného člověka, který se přizpůsobí patologickému prostředí, v němž žije; člověka, jenž jde za svým cílem, přičemž neváhá ničit bytosti slabší, jež jsou proti mocenským intrikám bezbranné.
- 3) **Paní Majznerová** je dvaapadesátiletá vdova, ujala se opuštěného dítěte, jménem Polda a stará se o ni jako o vlastní dceru, často až přehnanou opičí láskou. V sedmnácti letech odešla z rodné vesnice do služby, později se vdala za četníka, který se stal úředním sluhou v okresním městě, v pětáctýřiceti letech ovdověla a musela se protloukat světem, přičemž se živila jako kuchařka. Usadila se v Brně, kde ve svém bytě pronajímá pokoj studentům a vaří jim, zároveň poskytuje bydlení děvčatům, která vozí z vesnic, aby je v Brně dosadila do služby. Jednou

z takových dívek, byla i Karolína, kterou umístila do služby v panském domě. V jádru to není zlá žena, ale obdobně jako Johan Král se sžila s městskou společností a snaží se najít snadnou životní existenci. Kal společnosti na ní však zanechal stopy a tak, když vidí možnost, z níž by mohla mít užitek, využije všech prostředků. Lze říci, že působení společnosti pokřivilo její charakter, neboť pomůže Královi získat peníze od naivní Karolíny, nehledě na důsledky jaké to může mít.

- 4) **Rádl** je šestadvacetiletý student, který bydlí u paní Majznerové spolu s dalšími studenty, od nichž se však liší svou poctivostí, šetrností, spořivostí a pilným studiem, neboť si na svou školu musí sám vydělávat. Je uzavřený, klidné povahy, nezáladný a je dobrým člověkem, který by nikomu neublížil. Často je terčem posměchu ze strany dalších studentů. Líbí se mu Karolína, povídají si spolu a postupně se sblíží, když Karolíně vyzná lásku, ona mu neodpoví, neboť stále myslí na Krále. Napíše Karolíně dopis, v němž se vyznává, že by si ji vzal, pokud by ho měla ráda, ale psaní neodešle. Rádl je typem hrdiny, jenž v mravně pokřivené společnosti zůstává pasivním, nemá valnou naději uspět a protlouká se životem, jak jen to jde.
- 5) **Polda** je odloženým dítětem svobodné matky; ujala se jí paní Majznerová a stará se o ni s opičí láskou, i když jí dívka dělá často problémy. Má dvacet let a za sebou již několik milostných známostí, jež vždy skončily ostudou a následným stěhováním na jiné místo. Podobně jako Karolína měla i Polda milostný poměr s Johanem Králem, ze kterého vzešel chlapec. O dítě se nestarala, byla lhostejná, mrzutá a pasivní; teprve, když dítě onemocní, probudí se v ní mateřské city a pocítí strach o chlapcovu budoucnost. Polda je celou dobu typem pasivní postavy, která se jen nechá unášet událostmi, do nichž nijak nezasahuje.

Zaměříme se nyní na čas příběhu a dobu, v níž se odehrává. Chceme-li mluvit o čase příběhu, je nutno si uvědomit, že nejde o čas jako takový, ale pouze o prostorový rozměr, jenž vyprávění zaujímá. Jak uvádí Rimmonová-Kenanová v *Poetice vyprávění*, čas v narativní fikci může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem. Dále uvádí, že: „To, o čem se v souvislosti s časem textu mluví, je lineární (prostorové) rozložení jazykových segmentů v kontinuu textu. Je tedy možné, že čas příběhu i čas textu jsou pouze pseudotemporální“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 52). Příběh se odehrává v Brně v 80. letech 19. století; ačkoli tento údaj není v textu

explicitně uveden, čtenář si dobové zařazení rekonstruuje sám na základě informací o autorovi a zaměření jeho tvorby a též na základě indicií v textu. Doba, v níž se příběh odehrává, je zásadním konstruktem, neboť šlo o období velkých změn a problematických sociálních vztahů, dobu ochablého národního cítění a ničivého působení mravně pokleslé společnosti, stojící na nepřilíš humánních základech. Naděje drobných lidí i jejich osudy jsou v tomto čase ničeny bezohledným působením sociální mašinérie, pasivní povahy jsou předem odsouzeny k neúspěchu, což v tomto narativu Merhaut demonstruje na osudech svých hrdinů. Události jsou předkládány chronologicky, nicméně nalezneme i retrospektivu, kupříkladu v pasáži, v níž se prostřednictvím vypravěče recipient dozvídá o předchozích událostech v životě hlavní hrdinky, které předcházely její cestě do Brna. Závěr je chronologickým vyústěním příběhu, v němž jsou dopovězeny osudy Johana Krále a studenta Rádla. Tempo vyprávění je plynulé, bez zrychlování či zpomalování, v narativu se nevyskytují dlouhé popisy, jež by tok příběhu zpomalovaly. Jak již bylo řečeno, v narativu nepracujeme se skutečným časem, z čehož plyne, že nelze říci, jak dlouho trvají dialogy postav, neboť popis událostí je vždy delší, než jejich reálné trvání. Absence jakékoli datace nám neumožňuje říci, v jak dlouhém časovém rozpětí se příběh odehrává. Neuvedení přesnější datace a absence zřetelnější práce s časovými údaji vytváří efekt obecnosti a text nabývá univerzální platnosti.

Příběh je psán er-formou, respektive objektivní er-formou, neboť vypravěč do děje nezasahuje, nehodnotí postavy, ani s nimi nevyjadřuje soucit. Tato forma příběhu dominuje, pomineme-li dialogy. Vnitřní monology postav jsou též psány er-formou, například:

„Zdalo se jí, že ji v takových osvětlených místech hanba tím víc věsila na paty, padala jí na hlavu a se jí chytala ze všech stran za sukně. [...] Byla by si přála umřít v této chvíli..., umřít, aby se vzpomínkou na to ponížení, na všecku svoji hanbu se nemusila déle vléci tímto světem.“ (MERHAUT 1964: 164)

Vypravěč příběhu je vševědoucí, zná myšlenky i pocity postav, ví vše o jejich životě. Děj je recipientovi prezentován z vnější vyprávěcí perspektivy, neboť vypravěč není nositelem děje, ale pouhým pozorovatelem. Jak říká F. K. Stanzel hledisko, z něhož je vyprávěná látka prezentována se v tomto případě nachází vně dění (STANZEL 1988: 67). Vypravěč je zde konstruujícím principem vyprávění, neboť konstruuje text a kontroluje jeho průběh, ale nevstupuje do děje.

Zaměříme se nyní na motivy, jež je možno v analyzovaném narativu nalézt. Josef Merhaut se snažil podat realistický obraz společnosti v Brně 80. let, kdy docházelo k mnoha proměnám, mnoha zápasům, ať už mravním nebo sociálním. Zaměřoval se na zachycení všednodennosti, na rozpor mezi vládnoucí buržoazií a lidmi chudými, snažícími se nějakým způsobem uživit. Podobně je tomu i v analyzovaném textu, v němž se dvě postavy, Johan Král a paní Majznerová, přizpůsobují pravidlům společnosti a snaží se na nalézt snadnou životní existenci. V povídce je vykresleno Brno takové, jaké bylo ve skutečnosti bez autorovy snahy přikrášlit realitu, důraz je kladen na věrohodnost a též soudržnost časových i prostorových souvislostí. V postavě hlavní hrdinky můžeme spatřovat motivy romantické, především v její touze po lepším životě ve městě, neboť k odchodu z rodné vesnice ji nedonutila hmotná nouze, ale její takřka romantický sen o lásce, štěstí a nových dobrodružstvích. S tím souvisí motivy realistické, tedy kontrast, který vytvoří realita, do níž hlavní hrdinka ve městě zapadá a nakonec motivy naturalistické, primárně v okamžitém zpečetění jejího osudu, neboť postavy slabé, naivní a pasivní nemají šanci uspět ve společnosti stojící na nehumánních základech, společnosti postrádající mravní normy.

„Na této strastiplné cestě se Karolíně otvírá pravda života, netušená cizota a lhostejnost lidí hnaných jen svým sobectvím a chtivostí, a stejně nepředvídané záblesky lidskosti, které Karolína objevuje v okamžicích spříznění s bytostmi odstrčenými a pošlapanými, v setkání s mnohohlasou bídou, jíž prochází.“ (HOMOLOVÁ a kol. 1973: 186)

Ostrý kontrast vytváří idealistické představy hlavní hrdinky o budoucím životě a krutá realita, s níž se setkává, sny a plány jsou ihned ničeny vyprázdněností a hořkou skutečností, jež spouští lavinu událostí, z nichž jediným východiskem bude sebevražda. Karolína toužila po nalezení štěstí, po uznání a rozvoji své osobnosti, ale zatím je v městském prostředí pouhou služebnou, která padne do rukou člověka zlomyslného, bažícího jen po uspokojení svých tužeb. V tomto lze spatřovat naturalistický motiv, neboť Merhaut zobrazil krutost světa, jenž ničí vše slabé a dobré. Jedinci laskaví, nezáludní nemají šanci přežít ve společnosti, jež je obklopuje. Karolína je naivní dívka, která netuší o podlých praktikách, které ve městě fungují, a tak jim nedokáže čelit ba ani je vypozerovat. V narativu převažují motivy realistické, popisy jsou odrazem skutečnosti, nicméně lze nalézt i naturalistické rysy, konkrétně například při popisu bytu paní Majznerové, v němž se pracuje s estetikou ošklivosti, zároveň takovýto popis naznačuje, že jde o prostředí patologické, v němž se odehrávají negativní události, což též můžeme

řadit k naturalismu. Naopak líčení pocitů a dojmů hlavní hrdinky řadíme k impresionismu. Karolína se zamýšlí nad svým životem, nad matkou, jež ji zavrhla, nad hříchem, kterým padla a hanbou, kvůli níž se nemůže vrátit domů. Naturalistické je zobrazení jedince ovládaného pudy a vášněmi; člověk je pouze produktem společenského prostředí, jímž je determinován. Hlavní hrdinka jedná na základě svých vášní a citů, nechává se ovládat emocemi a neřeší události racionálně, ale emotivně. Příběhem prostupuje všudypřítomná negace, deziluze končící sebevraždou, jež je nejvýraznějším naturalistickým motivem stejně jako vztahové dno, neboť všechny vazby, jež Karolína měla, jsou přetřhány. Ve městě se o její trápení nikdo nezajímá a domů se s hanbou vrátit nemůže. Shrňme-li naše poznatky, můžeme říci, že příběh je líčen realisticky, obsahuje prvky romantismu, impresionismu, ale nejvýrazněji vystupují do popředí prvky naturalistické.

3.3 Jitro, Kuň, Předseda kuratoria, Tragédie malého člověka, Píseň práce

Nyní se zaměříme na další prózy souboru, přičemž hlavní pozornost bude věnována realistickým a naturalistickým rysům, nikoli detailní analýze všech složek narativů. Zaměříme-li se na další příběhy, zjistíme, že lze vytvořit dvojice povídek, jež spolu tematicky souvisejí, konkrétně *Jitro* a *Kuň*, a dále *Předseda kuratoria* a *Tragédie malého člověka*.

V povídkách *Jitro* i *Kuň* pracuje Merhaut s kontrastem a pohledem na paralelní osudy postav. Konkrétně první zmíněná povídka pracuje s kontrastem života mladé slečny Irmy, jejíž otec byl velkým pánem v továrně a života mladé služky, které rozmazlená slečna Irma dá ze dne na den výpověď ze služby pro nějaký svůj rozmar. Vidíme tedy, jak se člověk z vyšší společnosti nezajímá o osud sobě podřízenému člověku, jehož existence je závislá na vrchnosti, neboť mezi oběma společenskými třídami je nepřekonatelná propast. *Jitro* je jedinou povídkou souboru, v níž autor zobrazil život v měšťácké domácnosti, neboť všechny ostatní povídky ukazují pouze příbytky a snahy lidí chudých, nucených pro vyšší společnost pracovat. Dušan Jeřábek napsal, že Merhaut zde užil jemně satirický, ale přitom nerudovsky ostrý pohled do nitra měšťácké domácnosti“ (JEŘÁBEK 1964: 306). Merhaut tu podobně jako v ostatních povídkách

zobrazil vztahové dno lidské společnosti. Mladá služebná nemá kam jít, nemá koho požádat o pomoc a musí se uchýlit k cizím lidem. Popis prostředí je realistický, nesoucí naturalistické motivy determinovanosti člověka prostředím, v němž žije, všudypřítomnou negací a deziluzí. Obdobně povídka *Kůň* je příběhem s realistickým popisem. Totožná je i práce s kontrastem, tentokrát jde o kontrast života dvou mužů a dvou zvířat. Merhaut v příběhu demonstroval bezcitnost bohatého mladého fabrikanta a soucit ze strany zvířete. Mladý fabrikant, který si na svém koni vyjede na projížďku, neprojeví ani náznak jakéhokoli lidského soucitu s chudákem, jemuž právě zemřela žena a on pro ni nese rakev. Naopak, zhýčkaný mladík má nemístné poznámky a ještě muži téměř vynadá, že mu málem zranil koně. Ostrý kontrast s chováním fabrikanta tvoří chování jeho koně, jenž projeví soucit s udřeným koněm ležícím na cestě, do něhož jeho majitel do poslední chvíle surově tluče bičem. Kůň k mršině svého druha z kasty chudých číchal, měl smutek v očích a lítostivě zaržál, kdežto mladý fabrikant neutrousí ani jediné slovo vyjadřující soustrast chudému muži. Další kontrast vytváří skutečnost, že udřený kůň umírá „senzační“ smrtí, neboť se na místo sbíhají lidé, kdežto žena již zmíněného chudáka zemřela, aniž by si toho kdokoli všiml; závěr tedy lze označit jako tragicko-ironický. Tyto skutečnosti jsou demonstrací vztahového dna, nehumánních základů společnosti a absence jakékoli mravní hodnoty.

Druhou dvojici tvoří povídky *Předseda kuratoria* a *Tragédie malého člověka* tematizující osudy lidí drcených citově i existenčně dobovou mašinérií. První jmenovaná povídka tematizuje city mladého studenta Škáby k dceři domovnice, u níž bydlí. Netuší však, jakou historii rodina má, a že on se stal jen obětí intrik a machinací majících za cíl zajistit rodině příjem peněz a bydlení. Vztahy jsou poznamenány nemorálností, zkažeností a touhou po zajištění existence, bez ohledu na prostředky, kterými se toho dosáhne. Předsedovi kuratoria dělala „společnici“ nejprve paní Vránová a později i její dvě dcery, výměnou za zajištění financí a bydlení. Všechny mladíkovy city jsou předem odsouzeny k nezdaru, jeho zamilovanost vytváří kontrast s krutou realitou a vše pozitivní je zmařeno drastickou negací, když svou vyvolenou nalezne v náruči starého předsedy. Obdobně příběh *Tragédie malého člověka* pracuje s negativitou a motivem nemožnosti uspět v kruté realitě soudobé společnosti. Sedlák Fikar, jehož vypočítavý žid připravil o statek, odchází s rodinou do města, aby se pokusil zajistit důstojné živobytí, od počátku je však zřejmé, že jeho snahy nemohou dojít úspěchu, čemuž napovídá i takřka magický motiv „kletby“ visící nad pronajatým krámkem, v němž se nikdy nikomu nedařilo.

Merhaut v narativu demonstruje marné snahy o zajištění existence, snahy poctivého pracovitého člověka, ničené systémem, v němž slabé, idealistické povahy nemají šanci obstát. Přejít z venkova do města demonstruje sociální úpadek a prostředí, v němž Fikar žije, determinuje jeho budoucí osud. Vše, co zbyde z nadějí na lepší život, je pouze člověk redukovaný na fyziologický produkt ovládaný svými vášněmi a pudy. Krutá realita, z níž není úniku, dožene Fikara až k sebevraždě, jež se jeví jako jediné řešení jeho bezvýchodné situace. Ze snahy o lepší život zůstane pouze klika, na níž sedlák končí svůj život, neboť ta jediná je skutečně jeho majetkem.

Závěrečná povídka souboru, *Píseň práce* je zobrazením života jedince postaveného před těžké životní rozhodnutí: budoucností vydědence na okraji společnosti, nebo radikální změnou celého životního postoje. Před těžkou volbou dovedlo hlavního hrdinu, to, že se připlétl do jedné z demonstrací, za což byl potrestán vězením a vyloučením ze školy. Důsledkem byla ztráta jeho vysněného místa venkovského učitele. Obdobně jako postavy ostatních povídek i v této je hlavní hrdina člověk snící o nadějně budoucnosti kontrastující s tvrdou realitou. Snem hlavního hrdiny bylo stát se vesnickým učitelem, ale pobyt ve vězení jeho plány překazil, neboť byl kvůli tomu vyloučen ze školy. Závěr povídky je diametrálně odlišný, neboť hrdina není existenčně zničen společností, ale díky prozření ze svých idealistických představ, vykročí jiným směrem a dokáže se osvobodit nalezením nového životního smyslu. Jak říká Dušan Jeřábek:

„Jestliže Folprecht po mučivém duševním zápase dospívá k odhodlání vydat se na tuto druhou cestu, dospívá tím zároveň k vnitřnímu osvobození: zachraňuje svou lidskou hodnotu, dává svému životu nový, tvořivý smysl – protože jej spojuje s těmi, kdo znamenají budoucnost světa.“ (JEŘÁBEK 1964: 310-311)

Zdálo by se, že jde o závěr idylický, ale není tomu tak, neboť ve vědomí hlavní postavy je stále přítomno vědomí, že si musí vydělat na živobytí; faktem zůstává jen to, že nejde o závěr tragický a jednoznačně pesimistický, jako tomu bylo v předchozích povídkách. Jde vlastně o obraz člověka hledajícího své místo ve společnosti, snaha pochopit sebe sama a nalézt svůj životní směr.

Z analýzy vyplývá, že Merhaut se zaměřoval především na naturalistické zobrazení společnosti, její mravní pokleslosti a nehumánních základů, na nichž stojí. Samotný popis, jenž užívá ve svých povídkách je realistický, neboť se snaží postihnout městské prostředí takové jaké je ve skutečnosti, zkrátka podat realistický obraz. Motivy

se v povídkách opakují a pohled na společnost je v určitém smyslu tendenční, neboť nevidí ani náznak naděje, jeho pohled na vše je silně pesimistický, realita je trvale určená, z čehož pramení pocit životní marnosti. V popisech prostředí pracuje Merhaut s estetikou ošklivosti, především popisuje-li tovární prostředí, často připomínající mučírnu. V Merhautově pojetí, stejně jako u Émila Zoly, má prostředí určující vliv na člověka; totéž pak platí o poměrech, z nichž hrdinové pocházejí. Podobně jako Zola pracuje i Merhaut s redukcí člověka na fyziologický produkt, vyhledává motivy křivdy, bezpráví, bolesti, utrpení a zničených lidských životů. Společným rysem povídek je, že neobsahují přesné datace, což vytváří efekt obecnosti; nejde o konkrétní popisy, ale spíše o typy v čase lokalizované volně, z čehož vyplývá dojem univerzální platnosti.

4. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA NOVELY *KUŘE MELANCHOLIK*

Novela *Kuře melancholik* vychází roku 1889 a Šlejharovi zajišťuje okamžitou pozornost, neboť jeho obdivovateli se stávají přední čeští spisovatelé, kupříkladu Vilém Mrštík či Jiří Karásek, jenž podotýká, že „autor útočí prudce na nervy, užívá nejvypjatějších senzací, přičemž vzbuzuje přímo materiální tělovou hrůzu“ (PYTLÍK 1978: 78). Novela je označena jako „dětský román“, což je nejednou řečeno v textu: „V románku dětském nemohou se nalézt vlivy silné vůle, jež by své podmínky ukládaly na vnější údaje a imponovaly tak světu i přírodě. [...]“ (ŠLEJHAR 2002: 52). Citace je dokladem kritického odstupu, neboť zmíněnou vůli by recenzent pokládal za potřebnou pro dobrý román, a zde by mu chyběla. Oproti dobovému vnímání literární historie s odstupem registrovala naturalistické rysy Šlejharova textu a zároveň postihla jejich funkci v dobovém spektru literární tvorby, přičemž je vnímala především jako osvobození od parnasistní strojenosti: „Prostou a drsnou, někdy i ‚směšnou a naivní‘ výpovědí se autor chce odlišit od dobových rafinovaně estetizujících norem. Jde mu o prosté pozorování, jež se zvláštní zcitlivělostí líčí hrubé a primitivní rysy života; zejména věnuje pozornost zjevům a lidem zbídačeným, chorým a neduživým“ (PYTLÍK 1978: 77). Šlejharovo dílo je velmi specifické, ať už se jedná o kompozici, látku, klíčové motivy, povahu zápletky, práci s motivy či vyprávěcí postupy. Více než na děj se autor zaměřuje na vylíčení pocitů postav a jejich pohledu na svět. Vypravěč má dvojí pozici – v jedné stojí mimo děj a vypravuje, co se v příběhu odehrává, a ve druhé pozici do děje zasahuje. Jedná se tedy o dvojlomnou vyprávěcí perspektivu; vypravěč, ač užívá vnější vyprávěcí perspektivy, zůstává závislým na optice a vidění malého dítěte. Užívá princip různorodé, měnící se fokusace. V naturalismu se užitím zmíněného principu dosahuje vyvolání iluze známého světa, zdůvěrnění vyprávěného a následně se buduje čtenářovo emotivní prožívání vyprávěného. V díle je patrný silný podíl autorova subjektivního pohledu a výjimkou není ani to, že autor sám vstupuje do textu, navazuje kontakt s recipientem a komentuje děj; jako příklad uveďme:

„Proč se to zamyslílo? Pochybuji, že v takových chvílích přemítalo o svém neštěstí a jeho dosahu. Pochybuji, že přemítajíc o něm úpělo by ve chvílích takových samo k sobě asi těmi slovy: Bože můj, kam se to poděju, když se mně maminka odebrala! Nebo: Maminko, proč jsi mi umřela a zanechala mě samotna mezi tolika zlymi lidmi na poušti života? [...] Mladé

příbuzné, jež počínala si nejdívěji, mermomocí chtějíc se vrhnouti za nebožkou, docela bych nevěřil. [...] Kdy se končí lidská zloba? Pravím, kdy se končí? Je naděje, že ukojivši svou vášeň, sama se rozplyne a uklidní? Nikoliv! Konce jí není. Žene se dál silou pořád vzrůstající, vše jí slouží za pohnutku.“ (ŠLEJHAR 2002: 24, 31, 49)

Vypravěč je vševědoucí, zná pocity i myšlenky postav a během vyprávění je nesoudí. Ačkoli je pro naturalismus příznačné, že se autor snaží být naprosto objektivní, u Šlejhara dílo v konečném důsledku vyznívá jako obžaloba světa a jeho krutosti.

V textu nalezneme řadu významů explicitních, jež jsou řečeny přímo v textu a jsou, jak tvrdí E. D. Hirsch, uspokojivě vysvětleny pro většinu čtenářů. Kromě explicitních, ale dílo obsahuje také řadu implicitních významů, jež si čtenář vyvozuje z kontextu (HIRSCH 2003: 152). To lze pozorovat na vykreslení postav. O některých se dozvíme přímo od vypravěče, který nám řekne jaká postava je; například při popisu vlastní maminky dítěte je řečeno, že byla dobrým andělem domu, byla starostlivá, hodná, srdečná, měla ráda lidi a ti naopak měli v lásce ji. Naopak postava macechy není takto explicitně vylíčena, její povahu si recipient utváří a) z náznaků, jako jsou kupříkladu temné, zlomyslné oči, či to, že dítěti je u macechy nevolno a bojí se jí, b) z jejího chování, které od začátku napovídá tomu, že jde o zápornou postavu. Ani charakter otce není explicitně vylíčen, ale recipient si utváří obraz na základě vylíčení jeho chování vůči dítěti. Jestliže matka byla v tomto ohledu postavou statickou, macecha se jeví jako postava dynamická. Takový postup umožňuje naplnit proud textu propozicemi, předpověďmi, postupně rozkrývat povahu a funkci dané figury, pozvolna stupňovat čtenářovy obavy a postoje. Příslušných náznaků je celá řada a mají také různorodou povahu. Hlavní hrdina příběhu, malý chlapec, kupříkladu – nemá jméno stejně jako jeho maminka, otec, macecha či další obyvatelé domu. Jediná jména, která recipient zná, jsou jména služek, Katly, Barči a Pepky.

Hlavní hrdina příběhu je explicitně popsán vypravěčem hned na začátku příběhu. Popis má formu emotivního, zaujatého líčení, založeného jazykově na expresivních deminutivech. Pokud bychom hledali výtvarně obrazový pandán pasáže, kterou odcitujeme, nabízel by se nepochybně barvotiskový andílek, a to se všemi pozitivními konotacemi, které mají hned z počátku umožnit do krajnosti intenzivní a pozitivní identifikaci čtenáře s dětskou postavou:

„Za časného jitra vyšlo z velkého kamenného domu při silnici košilaté děcko [...]. Ručinky kypící růžovým masem nechalo volně viseti dolů, takže obrácenýma dlaněma lehce se

dotýkaly zvlhlé země. Celé ostatní tělíčko kryla sněhobílá košilka. Jen hlava dítěte, s krajkováného límečku vynikajíc, vypadala v něm jako čerstvě utržené jablko na ozdobném talířku. Zadívalo se děcko před sebe jasně modrýma očkama, plnýma ještě snivosti od nedávného spaní [...].“ (ŠLEJHAR 2002: 7)

Další detaily jsou recipientovi sdělovány vypravěčem v průběhu děje, přičemž se textová strategie nijak nemění, je posilován původní podnět nesený obrazností. Kromě „andílkovské“ deminutivní něžnosti a světlem kouzlicí malebnosti přitom přijdou ke slovu i krajinné ornamenty, typické pro parnasistní básnictví, zejména pro verše Vrchlického (střemcha, lilie):

„A slunce, plné ranní svěžesti, rozráženo střemchou v mžící poprach liliové, ještě nezezloutlé záře, osvětlovalo dětskou dumanou hlavinku, tu tvář ne sic krásnou, ale význačnou dětskou vroucností, ta očinka modrá v záhyby své duše se pnoucí, ty vlásky, bledé, příkudrnatělé –, všemu tomu dodávajíc jasnu a jemné svěžesti.“ (ŠLEJHAR 2002: 10)

Věk dítěte neznáme, stejně jako věk ostatních postav, neboť jediné, co se dozvíme je, jde-li o osobu mladou či starou, např. mladá příbuzná, či stará služka Katla. O vzhledu chlapcovy maminky není v textu zmínka, pomineme-li popis jejího mrtvého těla. Osobou, již vypravěč popíše, je nový čeledín či služebná Pepka: „Byla to mohutná zrzavá ženština Pepka, se sraženým čelem a skelnýma, zavilýma očima; [...].“ (ŠLEJHAR 2002: 38). Tělesný detail tu funguje jako náповěda a charakterové rysy si recipient následně konstruuje na základě četby, přičemž základní roli hraje očekávání, zda se předpověď obsažená v náznaku tělesné charakteristiky naplní či nikoli. Vzhled macechy neznáme, víme jen, že jde o ženu mladou, a charakter se rýsuje v průběhu děje. Pominout nelze popis kuřete, jež je v ději naprosto zásadní, neboť na něm je demonstrováno vyřazení z kolektivu a odlišnost od ostatních, což je příčinou ústrků. Text tu hraje podvojnou hru s negativní sémantikou nedostatečnosti, ba ošklivosti a kladným emocionálním postojem, neseným deminutivou:

„Jen jedno kuře, jako by mezi všemi činilo výjimku. Tělíčko mělo slaboučké, pořád nijak neprospívalo, sotva stálo na nohou a často zůstávalo bezmocně ležeti na břišku, hlavu zobáčkem namáhavě o zem vzpírajíc. Nebralo jaksi úcastenství na ruchu ostatních, nemísilo se mezi ně, nepředhánělo se s nimi o nějaké to zrnko, netípalo tak hlasitě a vesele jako ostatní a mělo smutná, zkalená očinka, jimiž jaksi beznadějně dívalo se dokola. Bylo také škaredším barvou i tvarem oproti ostatním, zkulatělým jako soudečky a žlutavým jako kanárci.“ (ŠLEJHAR 2002: 21-22)

Děj se odehrává na venkovském statku, přičemž v textu není přesná lokalizace, ani bližší popis domu. Na rozdíl od mnoha paralelně napsaných realistických textů, zakotvených v konkrétní regionálnosti, tak příběh směřuje k obecnému, místem nevymezenému významu. Vypravěč jen recipientovi sdělí, že rodina byla majetná, což bylo demonstrováno zmínkami o „parádním“ salonu, v němž ležela nebožka, vzhledem rakve či úrovni pohřbu: „Zvuky umíráčku zněly dlouho; ve dvou přestávkách, na důkaz, že to umřel někdo z majetných“ (ŠLEJHAR 2002: 10). V analyzovaném narativu není zmíněna doba, v níž se příběh odehrává a s časovými údaji se pracuje pouze v orientační rovině, nikoli v rovině přesnějších datací. Dozvíme se, že mladá příbuzná zůstala v domě pár dní po pohřbu, po jejím odjezdu se vedl smutný život po několik neděl, a po tom, co do domu přichází jako nová paní, dostává služebnictvo do čtrnácti dnů výpověď. Nutno dodat, že narativní text neobsahuje časový rozměr jako takový, ale že jde o rozměr prostorový. Události jsou předkládány chronologicky, ale text obsahuje i retrospektivní pasáže, v nichž dominují chlapcovy vzpomínky, např. v situaci, kdy si vzpomíná, jak se v jednu v noci probudil a slyšel hřímání otce a pláč maminky.

„Modlil se, jak to uměl, a do polštáře plakal. Jen jednou pootevřel očinka, když hlas a pláč prudčeji zabouřily. Zhlédl tu, jak maminka bosa v koutku stála, a hlavu dlaní podpírajíc, srdceryvně štkala a celé její tělo křečovitě se přitom zmítalo; a zhledl zároveň, jak ustrojený, odkudsi se navrátilší otec se právě po ní rozehnal, strčiv do ní oběma rukama.“ (ŠLEJHAR 2002: 46)

Jiří Bartůšek v doslovu knihy říká, že recipient si nejdříve všimne atrofie děje a ten, který se objevuje, je drastický, zobrazující tíživé, rozhárané vztahy v rodině. Dále uvádí, že pod povrchem objeví recipient ztrátu jakékoli komunikace, pochopení či porozumění. Postavy žijí jen pro sebe, nesnaží se o jakékoli pochopení ostatních, přičemž jejich jedinými vlastnostmi jsou lhostejnost, nezájem a zloba“ (BARTŮŠEK 2002: 67-68). Šlejhar se snaží o zachycení aktuálních pocitů, myšlenek a obrazů, přičemž se důkladně zaměřuje na psychiku hlavní postavy.

Šlejhar v díle naturalisticky zobrazil jedince, který je ztracen ve světě, je opuštěn a protože to je jedinec slabý, nemá šanci přežít. Celým dílem prostupuje Darwinovský princip, jež pracuje s tím, že společnost je rozdělena na slabé a silné, přičemž vše slabé je zastíněno a likvidováno silnějšími jedinci. Možná právě proto autor neuvádí jméno dítěte; jako by chtěl bezejmenností demonstrovat ztracenost a nedůležitost slabého jedince. Zároveň tato bezejmennost koresponduje s redukcí postavy dítěte

na manipulovanou věc. Autor zobrazuje paralelní souvislost mezi člověkem a zvířetem. Darwinovský princip se uplatňuje ve zvířecí říši, kde přežijí jen silní a proto i malé ošklivé kuře, které se liší od ostatních je jedincem předurčeným k záhubě, stejně jako dítě, jež zůstalo po smrti matky na světě samo, neboť jeho otec o něj nejeví nejmenší zájem. „Jakmile páni vstali, Pepka jim s jakousi ironií oznámila, že hoch není ‚na place‘, že ani vstáti nemůže. Pán mlčel, počínaje si, jako by ani neslyšel, ponechav již dávno všechny záležitosti stran dítěte vůbec na starost své paní“ (ŠLEJHAR 2002: 54). Základní hodnoty jako domov a rodina zde naprosto selhávají. A pokud nefunguje tento primární vztah, jak může fungovat společnost? Šlejhar děj situoval na venkov, ale v žádném případě nejde o harmonické prostředí, jako tomu bylo například u Němcové či dalších autorů – právě naopak, neboť už při líčení světa užívá Šlejhar negativní konotace. Venkov je vyložen jako zlo, jako místo prodchnuté zkažeností a lidé, kteří v něm žijí, jsou vykresleni jako nestvůry. Jak jinak by si recipient měl vyložit fakt, že vlastní otec se klidně dívá na to, jak je jeho dítě utýráno k smrti, než tak, že v otci a ostatních obyvatelích domu je pramálo lidského, ale zrůdnosti až příliš. V příběhu tak sledujeme jakousi karikaturu společnosti, v níž jsou všichni hodní jedinci postupně likvidováni, aniž by měli sebemenší šanci se jakkoli prosadit. Nejprve umírá chlapcova maminka, která byla, jak se v díle dozvídáme, utlačována silnějším otcem, který ji trápil a poté je vyhnána Katla a ostatní služky, které by snad mohly být chlapci oporou. S příchodem macechy nastaly dítěti kruté časy, neboť se stal hromosvodem vzteku. Za vše, co se událo (i neudálo) mohl chlapec, byl neustále za něco bit a jinak fyzicky trestán. Jestliže se někde našel rozbitý talíř, mohl za to chlapec, trestán byl i za to, že venku příliš bzučely mouchy, za to, že paní nebyla spokojena se svou podobou i dokonce i za to, že se jí nelíbil nový román, který četla. Postupem času na něm byly nalezeny „vady“, byl vykázán od stolu, místo talíře dostal misku a pěkné oblečení mu bylo vyměněno za obyčejné hadry. Tělesné potřeby byly trestuhodnou zbytečností, každý pohyb, slovo a dokonce myšlenka pak důvody k trestu. Chlapec zůstává zcela sám, což ještě umocňuje jeho bezbrannost vůči dospělým, nemá se komu svěřit se svými myšlenkami, nemá v nikom oporu a tak se upíná ke kuřeti, které má stejný osud jako on sám – je slabé opuštěné a zavržené těmi, kteří by ho měli milovat a ochraňovat.

„Leč ještě jedna věc vzbuzovala pozornost. Bylo to chování se ostatních kuřat k jejich druhu. Jako by se proti němu umluvila, stalo se veškeré jejich obcování nepřetržitým ústrkem proti němu. Důsledně a bezohledně, sobecky a ukrutně, jako by proti vetřelci, počínala si ta hezká,

veselá a zdravá kuřata proti němu ošklivci, zádumčivci a churavci. Tu znenadání se naň semlela a vyklovala je ze svého středu.“ (ŠLEJHAR 2002: 34-35)

Mezi chlapcem a kuřetem vzniká pouto – chlapec kuře krmí, dává mu pít, neboť ostatní kuřata ho od potravy odhánějí, a kuře se zase stává jediným chlapcovým společníkem a to nejen během jeho prázdnou naplněných dní, ale i v posledních chvílích, kdy chlapec umírá v kůlně.

„Slaměné lůžko v koutě vznítilo se jakýms plamenným oblakem a v něm andělsky, jako bytost z nebes, zazářila dětská tvář. Povylezlo kuře, rozhlédlo se, jemně zašvířilo, a přitulivši se k dítěti, zavřelo blaženě očka. [...] Ticho zas; matka děcko si vzala. Kuře se znepokojilo, zatípallo a úžeji se přisunulo k mrtvému děcku.“ (ŠLEJHAR 2002: 64)

Citovaná pasáž je zobrazením souznění bytostí a harmonie, i když se jedná o harmonii neúčinnou, na věci nic nemění. Přesto pasáž vyznívá pozitivně, jest vystupňováním citového náboje, s čímž souvisí i užívání deminutiv, jež mají v textu dosti specifickou roli. Ačkoli osud kuřete po smrti jeho ochránce už autor nezmiňuje, recipientovi je naprosto jasný. Motivem, který patří k naturalismu je zobrazení násilí a špinavé erotiky. Zatímco k chlapcově vlastní matce se otec choval hrubě a násilnický, což se dozvídáme z myšlenek chlapce, který si vybavuje okamžiky, jež mu připadaly nepochopitelné či zvláštní, ke své nové ženě se chová naprosto opačným způsobem. Chlapec vidí, jak se macecha k otci tulí a otec ji líbá a uvědomuje si, že „tuhle maminku má otec radši.“ Poměrně explicitně je to ukázáno na situaci, kdy se chlapec v noci probudí a slyší z otcovy ložnice divné zvuky. „Bylo to jednou v noci, když se hošík probudil. Z pokoje vedlejšího zněl utajený smích, jakési veselí a šepot; mezitím pak střídaly se polohlasné polibky. [...] Zdálo se vedle v pokoji dlítí celé blaženství a vřelé, vášnivé štěstí smyslného života“ (ŠLEJHAR 2002: 45). Vybavuje se mu vzpomínka na podobnou situaci, která se odehrála, když byla ještě naživu jeho maminka.

„Jakýs podezřelý šustot zaslechl tu a divné zvuky jako by se šelest prodíral skrz zaťaté zuby a brzo zas něco chmátalo kolem sebe. Poblehl bystřeji a viděl v šeru jak náhá ruka – patrně to byla ruka – najednou se vymrštila nad lůžko a celá peřina rytmicky začala sebou cloumati. Hocha jala veliká hrůza. Ty známky nějakých tajemných dějů přiváděl do spojení s nedávnými strašnými výjevy.“ (ŠLEJHAR 2002: 46-47)

Když se tehdy k ložnici přikradl, uviděl maminku, která pláče a má křečovitě zatnuté zuby. Podvědomě snad chápal, že otec mamince ubližoval a od té doby se ho začal bát. Myslel si, že se to opakuje i nyní, ale nic takového se nedělo, nikdo neplakal, jen byl

slyšet tlumený, zvláštní smích. Chlapec se vyděsil a začal volat maminku, nikdo ho však neutěšil, jediné reakce, které se mu dostalo, byl přesun postele do kuchyně vedle zlé služby Pepky. Chlapec začíná postupně slábnout a skomírat až nakonec onemocní. Když jednoho dne není schopen vstát z postele, tušíme, že je to začátek konce. Takřka ironicky vyznívá informace, že tentokrát nebyl chlapec ztrestán za to, že stůně. Dítě se není schopno o sebe postarat a obyvatelé domu, jakoby ho ani neviděli. Všichni kolem chlapce chodí, jako by ani neexistoval. „První dny bylo snadno ošetřiti nemocného. Nechali ho totiž ležeti, nestarajíce se o něho. Neboť co mu dávali, zamítal; nechtěl jísti ani pítí, a co by byl chtěl, nedali mu zas oni. [...] Nepřevlékali ho, netázali se po jeho potřebách“ (ŠLEJHAR 2002: 54). Šlejhar tu zobrazil bestialitu lidí, kteří s klidným svědomím nechají nemocné dítě v jeho vlastních výkalech svému osudu. Ani v nejmenším je neznepokojuje fakt, že chlapec umírá. Pro naturalismus je typická práce s motivy ošklivosti, krutosti, hnusu a též s absolutizací biologické stránky lidské existence. Naturalismus se snaží u recipienta vyvolat emoce, jako jsou šok a hnus. Šlejharovi se to v tomto díle daří, neboť recipientovi předkládá popis rozkladu dítěte po fyzické i psychické stránce.

„Nebyl si již skoro ničeho vědom, co se týče tělesných potřeb, a byl i jinak tak sláb, že naprosto nemohl vyhověti tomu, co slušnost žádala. Dali pod něho režnou plachtu, sloužící dřív na vůz, a jeho postýlku odšoupla Pepka do nejzadnějšího kouta; šel totiž z něho opravdu puch. A začal vrhnouti a neměl ani sil, aby vůbec hlavu pozvedl, stranou ji naklonil, nýbrž zrovna po bradičce a po prsíčkách stékaly mu řídké zelenavé šlemy. A semknutá maje stále očinka, hlavu nazad vztaženu, ruce na naduřelém bříšku zaťaté, a jsa hnisem pokryt, jež nikdo nestíral, poskytoval trapný, omrazující pohled. S hnusem se ovšem od něho odvraceli domácí lidé.“ (ŠLEJHAR 2002: 54-55)

Absolutní zkaženost a hyenismus lidí jsou zobrazeny na situaci, kdy je do domu přivolán lékař, ovšem nikoli proto, že by měli zájem dítěti pomoci, ale proto, aby měli tak zvaně „krytá záda“. Před příchodem doktora je dítě umyto, převléknuto a uloženo do čisté postele, aby to vypadalo, že je o něj dobře postaráno; i tato situace vyvolává u recipienta naturalistické emoce, zhnusení nad pokrytectvím a nelidským jednáním.

„Jednoho dne přišla zase Pepka k paní, oznámila jí, co se děje, a radila, aby byl zavolán lékař. Paní počala se křížovati – takové náklady – leč uznala důvody Pepčiny, že kvůli lidem je to potřeba; jinak by se ani o tom ona (Pepka) nebyla vůbec zmínila; kdož by měl podobně zbytečné drahé ohledy. Děcko nejdříve bylo omyto, převlečeno, dáno do jiných peřin, jeho postýlka přenesena do pokoje. Pepka všechno sama obstarala dosti dobře, snad vzhledem

k tomu, že jí za to paní slíbila nový hedvábník. Pak povolán lékař. Poměry ošetření dítěte musely naň činiti nejlepší dojem. Vše bylo tak čisté a úpravné, domácí lidé pořád obcházeli kolem lůžka, něco přinášejíce a odnášejíce, jakoby jedině zaujati nemocným, a mladá paní sama podpírala hlavinku hošíka.“ (ŠLEJHAR 2002: 55-56)

Vše vrcholí v okamžiku, kdy je chlapec v takovém stádiu fyzického rozkladu, že obyvatelé domu rozhodnou o jeho přestěhování do kůlny, aby nemuseli snášet zápach, který dům naplňoval. Jako balík starých hadrů je dítě přesunuto do kůlny a ponecháno napospas svému osudu. „Nemocného hošíka i s vozovou plachtou i s žíněným polštářem po pudlíkovi hned nato přenesli do kůlny. Zde v koutě nastlavše slámy, upravili mu jakési lože“ (ŠLEJHAR 2002: 59). Poslední okamžiky chlapcova života mu dělá společnost jeho kuře a vzpomínky vyvolané agónií. Chlapec vidí maminku a těší se, že bude opět s ní. Smrt, která připomíná spíše smrt zvířete než člověka, je pro dítě vysvobozením.

„Povstalo tu děcko na lůžku. Vidělo v tmě a slyšelo v tichu smrtelných svých mrákot. To byla ona, již vidělo a slyšelo. Vztáhlo ručinky do tmy, po jasném jejím zjevu z temnot vystupujícím vztáhlo ručinky. ‚Maminko!‘ zašeptaly mroucí rty zvukem opanovavší svrchované naděje. Ticho zas; matka děcko si vzala.“ (ŠLEJHAR 2002: 64)

Šlejharovi se v tomto díle povedlo skvěle vykreslit krutost a zkaženost světa, který je lhostejný k osudu slabých jedinců. Vztah otce a vlastní maminky chlapce, nás vede k autorově osobní zkušenosti, neboť víme, že Šlejharovi rodiče měli mezi sebou nevyrovnané poměry a v novele je vylíčeno, jak se otec choval ke své ženě hrubě, chladně a z několika poznámek vyvodíme, že ani násilí nebylo výjimkou. Další paralelu mezi osobní zkušeností autora a dílem, je vztah otce a dítěte. Šlejhar si ke svému otci nikdy nenašel cestu, neboť ho vnímal jako odměřeného, chladného člověka (HOLUB 2008: 658-659). Ani chlapec v naší novele nemá s otcem dobré vztahy, neboť otec se o něj prakticky nezajímá, nestará se o jeho pocity, ba ani o jeho život. Podle E. D. Hirsche žádný text nemůže žít vlastním životem, neboť do něj zasahuje subjektivní slovní význam autora, což je v novele velmi výrazné, jak jsme dokázali výše (HIRSCH 2003: 151-154). Pozoruhodné vyznění má závěrečná scéna textu zobrazující „divou jízdu“ nemravných, zpitých, blíže nespecifikovaných postav. Scéna nemá žádnou zjevnou vazbu k příběhu, může být jen metaforou otce a macechy, ale ještě spíše je svou obecností generalizací, obecnou charakteristikou poměrů panujících mezi lidmi a v lidech. Jedná se tedy o svého druhu zobecňující pointu. „Zařinčel po silnici vůz. A na voze křičící zástup zpitých lidí, mávají rukama a chechtají se. Jedou kamsi na jarmark. Vpředu chlap divě a bez ustání

bije do koní a nějaká mladá zpustlá ženština necudně sápe ho za oděv“ (ŠLEJHAR 2002: 65).

I když je dílo především naturalistické povahy, měli bychom být opatrní s výrokem, že jde o dílo čistě naturalistické, neboť v díle můžeme nalézt v podstatě 4 roviny:

- 1) **Naturalistickou**, která je hlavní. Téma díla, popis rozkladu, úpadku a hnusu jsou prvky typicky naturalistické. Emoce, s nimiž se v textu pracuje, jsou meritorní právě pro naturalismus, neboť jde o ošklivost, hnus a šok. Hlavními motivy jsou absolutizace biologické stránky lidské existence a vztahové dno. Dále je to pohled vypravěče snažícího se o objektivní popis událostí, nicméně Šlejhar do díla promítá i subjektivní pohled. Rovněž spojení sexuální stránky, násilí a špinavé erotiky je typickým motivem, stejně jako zkaženost světa a obraz společnosti stávající se karikaturou.
- 2) **Symbolistickou**, která souvisí s postavami dítěte a kuřete, se smrtí a smíchem. Dítě a kuře jsou symboly čistoty a bezbrannosti, jsou to jedinci, kteří jsou opuštěni a nemají šanci na přežití ve světě silných. Smrt se stává pro malého chlapce vysvobozením. Smích v díle evokuje zlo, není to přátelský smích, ale esence zla, jež doprovází týrání.
- 3) Další rovinu tvoří **mysticismus**, který je spojen se zobrazením smrti. Přicházející smrt vykreslená jako hra světla a stínu. Rovněž vnímání dítěte v agónii před smrtí patří k mysticismu, stejně jako dotek dvou světů – nadpřirozeného a pozemského. Dítě sleduje dění v přírodě, momenty, jež jsou něčím zvláštní, chvíle, kdy vše začne najednou nabývat rázu všedního dne, či naopak okamžiku slavnostního. Tajemně vyznívá i vytí psů, nepokoj dobytka či šumění stromů v okamžiku pohřbu chlapcovy maminky.
- 4) **Expresionismus**, jež se soustředí na zachycení výrazu a prožitku. Jedinec hledá lásku a dobro ve světě, kde tyto hodnoty už dávno nejsou. Onu již zmiňovanou deformovanost do karikatury, lze přiřadit rovněž k expresionismu.

I zde bychom tedy mohli aplikovat Hirschovu teorii explicitních a implicitních významů (HIRSCH 2003: 152), neboť prvoplánově lze říci, že jde o dílo naturalistické – tento směr je v díle nejpatrnější, pokud se ale zaměříme na řadu náznaků a implicitních významů najdeme další směry – symbolismus, mysticismus či expresionismus. Šlejhar pracuje s postupným odkrýváním naturalismu a gradací naturalistických prvků. Z jemných

náznaků v úvodu díla se dostáváme k vypjatým, drastickým scénám a k absolutizaci zla. Pohled na svět je redukován pouze na naturalistickou optiku. Autor explicitně vylíčil fyziologickou krizi člověka a kruté násilí na dítěti, jež není schopno se zlu ubránit. Zde se nabízí typologické porovnání s díly Boženy Němcové, v nichž jsou především děti uchráněny jakékoli disharmonie světa a jsou to bytosti opatrované, u Šlejhara je to přesně naopak – dítě je právě tím jedincem nejvíce pociťujícím disharmonii světa, vygradovanou k bezbřehé krutosti vůči slabším jedincům.

5. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA POVÍDKY *PEKLO*

V naratologické analýze povídky budeme věnovat pozornost postavám, prostředí, času a době, vypravěči a konečně realistickým a naturalistickým motivům, které lze v textu nalézt. Zikmund Winter vytvořil příběh, jenž je působivou psychologickou analýzou vášně, která dovede člověka až ke zločinu. Velmi efektní je v příběhu obraz historického prostředí Prahy v době před bělohorskou bitvou, které je dokreslením událostí, jež se v příběhu odehrávají.

Nejprve se ve své analýze zaměříme na postavy, jež jsou, jak uvádí Rimmonová-Kenanová, konstrukty, jež si sestavuje čtenář z různých údajů roztroušených v textu (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 44). „Barthes popisuje toto ‚sestavování‘ či rekonstrukci jako součást ‚procesu nominace‘, který je, podle jeho názoru, synonymní s aktem čtení“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001:44). V analyzovaném narativu je děj podřízen postavám, tudíž postavy zde mají dominantní postavení, neboť jejich jednání určuje děj. Pokud se zaměříme na klasifikaci postav z hlediska rozlišení „ploché“ a „oblé“ postavy, pak zjistíme, že Alžběta i Lelius jsou postavami „oblými“, neboť v průběhu děje prochází vývojem a nemají pouze jednu charakterovou vlastnost. Naproti tomu postava Adličky je „plochá“, neboť se nikterak nerozvíjí, po celý průběh děje je tichá, zakřiknutá a obětavě slouží paní i pánovi. Co se týče hodnocení postav jako kladných, či záporných, můžeme s určitostí říci, že Adlička je postavou jednoznačně kladnou, ale u postav Alžběty a Lelia takovéto hodnocení selhává. U paní Alžběty dochází k posunu, neboť z postavy, již můžeme hodnotit, jako kladnou se postupně stává postava záporná, která spáchá vražedný zločin na nevinné mladé dívce, ale ve vězení vidíme náznak obratu, neboť svého činu lituje. U Lelia je tomu obdobně – z pohledu paní Alžběty lze Lelia hodnotit nejprve jako kladnou postavu, ale v průběhu děje nastává obrat směrem k negativnímu hodnocení; z pohledu Adličky by však šlo o postavu kladnou. Tyto proměny postav však nejsou v textu explicitně uvedeny, ale čtenář si je rekonstruuje na základě čtení narativu. Popis vzhledu a charakterových vlastností či věku postav se dozvíme prostřednictvím vypravěče, který to recipientovi sdělí přímo, jde tedy o přímou definici – například věk a tělesná stavba paní Alžběty jsou explicitně popsány v prvním odstavci textu: „Paní Alžběta Abelinová svlékala se dnes tuze nevrle. Každým kusem svých šatů chodících mrštila, ať letěl, kam letěl. Hřmotné veliké čtyřicetileté tělo její

ocitlo se konečně už jen ve spodničce a v košili“ (WINTER 1981: 17). Stejně tak se s přímou definicí setkáme při popisu Lelia, vypravěč popíše jeho vzhled a recipient se jeho prostřednictvím dozvídá i o věkovém rozdílu mezi ním a paní Alžbětou: „Muž velmi mladý, při nejmenším o patnácte let mladší než paní Alžběta, pevně urostlý, jako mladistvé proutí svižný, statný, ramen obdélných, tváře veselé, libé, v níž oči černé hrají, prosí, blýskají, smějí se“ (WINTER 1981: 22). Obdobně je tomu u Adličky: „Ke své paní vzhlížela dívka vyzáblá, as desítiletá, v koutku při dveřích stojící, vždy na poskok schystaná [...]. Dítě vyzáblé s velikýma očima [...].“ (WINTER 1981: 17-18). V textu se setkáme také s nepřímou charakteristikou postav, kdy si recipient dotváří představu o postavě sám, na základě četby textu, ale setkáme se i se situací, kdy je nějaký rys recipientovi sdělen prostřednictvím jiné postavy. Kupříkladu o tom, že paní Alžběta měla knír pod nosem, se recipient dozví prostřednictvím mladé švadleny, o níž se Alžběta domnívá, že je Leliovou milenkou: „Děvče neříkalo nic, obrátivši se k hliněným truhličkám na okně, jalo se žmoliti list balzamíny; rozvažovala o tom, cože Lelia, toho krásného Lelia vedlo k tomu, aby sobě pojal takovou ženu letnou s hlavou čtverhrannou a s frňousy pod nosem“ (WINTER 1981: 66). Povahové rysy postav, jejich jednání i činy nejsou explicitně popsány, ty se recipient dozvídá prostřednictvím textu a postupným plynutím děje. Prostřednictvím činů, jež postavy vykonávají, si recipient utváří představu o tom, jaká postava vlastně je. Na základě výše uvedených poznatků lze charakterizovat postavy následovně:

- 1) **Paní Alžběta** je bohatá, čtyřicetiletá vdova, statné postavy. Alžběta cítí k Leliovi až patologickou vášeň a šíří ji žárlivost, neboť ví, že ji muž podvádí. Je prudké povahy a tak se spory mezi manželi řeší hádkami a často i tím, že se spolu poperou. „Adlička hlavu vstrčila do dveří a s pláčem volala ‚paní matko‘, vidouc a slyšíc, jak dopadají vzájemné rány pěstí, odskočila honem ode dveří zase a lomíc rukama běhala jako pošetilá po mázhauze a volala pomoci, že se páni zabijou--“ (WINTER 1981: 28). Kvůli tomu jsou vykázáni z domu a postupně žijí ve stále horších podnájmech. Paní Alžběta si kolem sebe vytvoří skupinu žen, jež jsou jejími společnicemi a jimž si vylévá srdce. Postupem času trpí čím dál větším stihomamem a v jednu chvíli podezírá i svou mladou schovanku Adličku z toho, že je milenkou jejího muže. Rozhodne se to řešit tím, že na Adličku „poštve“ své společnice, aby zjistily, jestli je Adlička nevinná. Postava Alžběty jedná většinu času výhradně přes emoce, které ji ovládají, snadno se poddává svým vášním

a pudům. Lze říci, že v řadě situací jedná jako zvíře zahnané do kouta – pudově, není schopna reálného úsudku.

- 2) **Viktoria Lelius** je o dost mladší než Alžběta a vzhledově je dost atraktivní, byť ne příliš majetný. Živí se jako ranhojič a svazek se straší ženou je pro něj zajištěním majetku a dobrého postavení. Lelius má záletnou povahu a je to typ člověka, který by se neměl ženit. Z celé situace ale nakonec vychází lépe než paní Alžběta. Na rozdíl od ní u něj povětšinou vítězí rozumová stránka, podle níž jedná tak, aby z toho měl prospěch. Je si dobře vědom toho, že díky své ženě má zajištěno určité postavení a také peníze. „Lelio dostal od paní klíč domovité, obdržel ctí a darem pěkné šaty; ustrojila si ho v několikery šaty od nohy nahoru, všecko bohatě, vyprosila mu pomocí pátera Markusa bradýřskou a felčarskou službu v několika panských domech, posléz i stálý plat a byt u pana Ferdinanda z Donína“ (WINTER 1981: 34). Poté co je při potyčce zraněn, nechá ho paní Alžběta ve tmavé komůrce samotného, jen s jeho myšlenkami. Stará se o něj jen Adlička, které to později Lelius oplatí tím, že jí nechá ušít bílé šaty na slavnosti Božího těla a na krk jí pověsí zlatý peníz.
- 3) **Adlička**, kterou si Alžběta osvojila, respektive koupila ji od její matky, když bylo Adličce sedm let, je drobná, bledá dívenka s velkýma očima, neprůbojně povahy, která slouží paní Alžbětě a po svatbě i Leliovi. Vždy, když se mezi manželi strhne hádka, či fyzické napadání, snaží se najít pomoc, aby se ti dva nezabili. Díky Leliovi se může zúčastnit slavnosti Božího těla, což se pro ni stane největším, ale bohužel také posledním zážitkem v životě. Hned po této slavnosti je zabita paní Alžbětou, která ji udeří do spánku kusem dřeva.

Dále se budeme věnovat analýze prostředí, v němž se děj příběhu odehrává a jakou roli má ve vztahu k ději, či k postavám. Děj příběhu je zasazen do Prahy v době vlády Rudolfa II., před bitvou na Bílé hoře. Na začátku příběhu bydlí manželé v hezkém prostředí, ale postupně se stěhují do stále horších podnájmu. Změna prostředí souvisí se změnou charakteru postav a jejich sociálního postavení. Jak uvádí Rimmonová-Kenanová: „Fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva), jsou také často využívány jako metonymie konotující povahové rysy“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 73). V *Pekle* je toto naplněno beze zbytku, sociální úpadek demonstruje prostředí, v němž se postavy ocitají. Jasně je vidět

přechod z hezkého bydlení, do menšího a horšího až nakonec skončí v domě špinavém, chudém, kde žijí nemorální lidé a spodina. V tomto spatřujeme motivy naturalistické, jaké často nacházíme u E. Zoly. Popis domu je takřka naturalistický a motiv úpadku též. Pudy, alkohol, vliv prostředí ve špinavém době, nemorální postavy bez svědomí, lidská spodina, to vše jsou symboly. „Ale toho volání neslyšeti od té doby, co paní obvykla v spolku se svými přítelkyněmi napíjeti se a tím myšlenky bláznivé, které ji při střízlivé mysli trápily, uspávat“ (WINTER 1981: 106). Rozdíl spatřujeme v tom, že u Wintera se neuplatňuje dědičný faktor, jako je tomu u Zoly. Paní Alžběta měla před svatbou svůj byt, po svatbě se přestěhovala k Leliovi i se svým nábytkem. Kvůli častým hádkám se museli manželé přestěhovat do domu jezuitů a poté do bytu u Červené botky, kde se odehrály zásadní okamžiky děje. Zde se Alžběta seznámila se svými společnicemi, které ji podporovaly v jejím stihomamu a pomáhaly jí špehovat Lelia, a byly to ony, kdo vystavil nevinnou Adličku ponížení při zjišťování její nevinnosti. V tomto domě dojde také k vraždě Adličky. Vypravěč prostředí popisuje, takže si čtenář na základě slov konstruuje obraz místa, v němž se nachází. Chatman říká:

„Ve verbálním narativu je prostor příběhu čtenáři vzdálen dvojnásobně, protože zde schází ona ikonická či analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o ‚vidění‘) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. [...]“ „Prostor příběhu ve verbálním narativu je tedy tím, co text čtenáře nutí (do té míry, že tak čtenář skutečně činí) vytvořit si ve své fantazii na základě vnímání postav anebo vypravěčových zpráv.“ (CHATMAN 2008: 105,109)

Dům u Červené botky je popisován z Leliova pohledu, tudíž čtenáři je „obraz“ zprostředkován očima postavy:

„Lelius všiml si, že dům se potí při zemi, kde strouha z domu vybíhala do strouhy v ulici, byl ten pot dokonce nazelenalý. Rezavé mříže v oknech dolejších, od pavučin a prachu slepých, nečinily na Lelia sic dobrého dojmu, ale spokojil se vida, že mříže, prach i pavouci náležejí ke krámu nebo sklepu, v němž po zdech i v stropě rozvěšena veteš, šaty, boty, škorně i nejrozmanitější haraburdí.“ (WINTER 1981: 99)

V tomto prostředí nemají lidé žádné morální zábrany, a proto se recipient ani nediví tomu, že po vraždě Adličky se Alžběta vypraví za jednou ze svých společnic, aby se s ní poradila, co má učinit. Vypoví jí, že dítě je neposlušné a ona ho musí trestat a tentokrát, když ji potrestala a Adlička upadla, hryzl ji pes, čímž ji zabil. Co učinit s mrtvolou dívky se Alžběta radí s vojákem Kryštofem, přičemž odpověď je chladnokrevná a bez známek

citu či odsouzení takového hrůzného činu. Dalším místem, jež má pro děj značný význam, je kostel. Kostel, jako místo, na které se vydá Alžběta pro radu, když je zoufalá z manželova chování a místo, kde hledá útočiště a ochranu, když ji jako vražedkyni honí lidé z města. Kostel tedy symbolizuje místo, kam si člověk může přijít pro radu, pomoc, či rozhřešení a zároveň místo, které poskytuje člověku ochranu, ať udělal cokoli. Pro paní Alžbětu byl kostel záchranou před běsnícím davem lidí, kteří si netroufli porušit kostelní ochranu:

„Paní Alžběta po všem čtyru rychle dolezla až k dveřím kostelním, kdež uchytila se otlučeného sloupu žlábkovaného rukou jednou a ohlodaného nějakého erbu kamenného, vedle do zdi vsazeného, rukou druhou, polo stojíc u zdi kostelní, polo na ní ležíc. [...] ‚Sebeřte proti ní kamení!‘ napomínali někteří. ‚Nečičte tak!‘ volali jiní, ‚porušíte-li kostelní ochranu, přijde trest boží!‘“ (WINTER 1981: 173-173)

Dalším zásadním prostředím je vězení, v němž stráví Alžběta celý rok a kde dochází k prozření a uvědomění si hrozného činu, který vykonala. Teprve zde nastává obrat, neboť Alžběta prožije duševní zlom a dojde jí, co vlastně provedla – opět se z ní stává lidská bytost. „Pro ten groš jsem ji zabila - - ,‘ tak paní mluvila jako bezděky několikrát za sebou. ‚Ubožko ubohá, že ten anjel nebyl andělem strážným, že tebe neuchránil této zuřivé ruky, nebohé dítě --,‘ a slzy po tváři proudem se řinoucí zaplavily a udusily nářek“ (WINTER 1981: 182).

Nyní se zaměříme na čas příběhu a dobu, v níž se celý příběh odehrává. Jak uvádí Rimmonová-Kenanová: „Čas textu je rovněž problematický; přesně řečeno, jde o prostorový, nikoli časový rozměr. Narativní text jakožto text neobsahuje jiný čas než ten který je metonymicky odvozený z procesu čtení“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 52). Příběh se odehrává v Praze za vlády Rudolfa II., ještě před bitvou na Bílé hoře, je tedy možné se domnívat, že úpadek manželství symbolizuje úpadek společnosti a národa. Text sám jako by ukazoval, jak společnost a národ spějí ke krachu a selhání. K této domněnce přispívá i fakt, že Lelius je jiné národnosti než paní Alžběta, což může demonstrovat jak národnostní tak náboženské konflikty. Lze říci, že jde o příběh historický, neboť se odehrává v Praze 16. století. Víme-li, že Zikmund Winter sbíral archivní materiál, lze se domnívat, že příběh vytvořil podle postav, které skutečně žily a že příběh samotný se mohl odehrát. Události jsou předkládány chronologicky, pouze na začátku nalezneme retrospektivu, když se ve druhé kapitole dozvídáme o seznámení a svatbě Alžběty a Lelia, přičemž tyto informace bychom čekali v první kapitole. Časové

zařazení je však zkomplikováno, neboť ho recipient nenalezne v první kapitole, ale pouhý náznak spatří v kapitole druhé a přímá datace se objeví teprve v kapitole páté. Povídka začíná v roce 1596, příběh končí v roce 1607 popravou Alžběty. Povídka končí následovně: „Ve čtvrtek po svatém Ambroži, pátého dne dubna léta Páně 1607 byla paní Alžběta Abelinová ze života k smrti mečem odpravena“ (WINTER 1981: 185). Závěr je tedy vysloven v explicitu, přesněji jde o explicit mortální, neboť recipientovi poskytuje informaci o smrti hrdinky (VŠETIČKA 1996: 151). U literatury nelze říci, jak dlouho trvají dialogy postav, zároveň popis události je delší než samotná událost. Tempo vyprávění je plynulé bez zpomalování, jež by mělo za cíl zvýšit napětí, ale také bez zrychlování. Příběh trvá 11 let, ale recipient je schopen ho celý přečíst za několik hodin. Určení časového úseku je problematické, neboť každý recipient čte jinak rychle a styl psaní příběhu může délku čtení též ovlivnit, protože je psán v dlouhých souvětích a zastaralým jazykem.

Příběh je psán objektivní er-formou, neboť vypravěč do děje nijak nezasahuje, ani nehodnotí a nesoudí postavy. Celému příběhu tedy dominuje er-forma, kromě dialogů postav, avšak monology, které vedou postavy ve své mysli, jsou též v er-formě. Vypravěč je vševědoucí, zná pocity i myšlenky postav a prezentuje je čtenáři; živě líčí individuální osudy postav a události, jež se v příběhu odehrávají. Příběh je recipientovi zprostředkován prostřednictvím vypravěče, neboť ten je tzv. konstruujícím principem vyprávění. Lze tedy říci, že má jednak funkci konstrukční a jednak funkci kontrolní, neboť je to vypravěč, kdo konstruuje text a kontroluje průběh vyprávění. Vypravěč však nevstupuje do děje, nekomentuje ho, nevyjadřuje lítost s postavami, ani nehodnotí jejich chování.

Poslední částí, na kterou se zaměříme, bude výstavba příběhu a motivy, které je možno v textu najít. Výstavbou textu se zabývala Jaroslava Janáčková a František Všeticka, kteří mají odlišný názor na tuto problematiku. Jaroslava Janáčková tvrdí, že povídka je tvarována ve znamení kruhu. Při jedné „komedii“ si vyhlédl Lelius paní Alžbětu a pro slavnost Božího těla, tedy „hru“ jinou vyparádil Adličku, aby ji potěšil. S kruhem pak souvisí i groš na šňůrce, jenž přivedl Alžbětu k hrůznému činu, který spáchala na mladé schovance a tentýž kroužek později zapříčiní doznání Alžběty a ochotu platit za svůj čin. Kruh je touto skutečností roztat (JANÁČKOVÁ 1981: 12-13). František Všeticka má na věc odlišný názor, neboť tvrdí, že příběh má sbíhavý průběh, respektive konvergentní tendenci. Ta je patrná nejvíce na bydlištích, jimiž manželé

procházejí. Závažná je pak pro stanovení konvergence proměna lásky v nenávist. Všeticka tvrdí, že kruhový pohyb je možné vidět pouze na osudu Lelia, neboť ten se po propuštění z vězení ocitá ve stejném postavení, v jakém byl, před vstupem do manželství, tj. v chudobě (VŠETIČKA 1996: 152-153). Lelius jako chudý přišel a stejně tak chudý odešel. František Všeticka se zabýval i symboly, které je možné v příběhu najít. Významný symbol spatřuje ve zlatém groši, na jehož jedné straně je vyobrazena světice a na druhé anděl. Tento zlatý peníz se stane příčinou smrti Adličky, neboť ho paní Alžběta uvidí na jejím krku, ale zasáhne též do osudu samotné Alžběty, která při pohledu na něj, v době, kdy je vězněna, prožije velký duševní zlom a jeho následkem se dozná ke svému vražednému činu. Groš se projeví nejprve jako síla negativní, ale později ve vězení jako síla opačná – pozitivní. Lze tedy říci, že peníz je v příběhu romantickou rekvizitou (VŠETIČKA 1996: 152). Také se vyjadřuje k promyšlenému heptadickému principu. Číslo sedm prostupuje v nejrůznějším významu celým Winterovým příběhem. Adličku si paní Alžběta osvojila jako sedmiletou, ve druhé kapitole dělalo hluk sedm scholárů, Adlička při stěhování odnášela na sedmdesát cínových talířů, paní Alžběta byla popravena 1607 a konečně samotná povídka má sedm kapitol (VŠETIČKA 1996: 154). Tyto symboly nejsou v příběhu vyjádřeny explicitně, ale pokud se čtenář na čtení soustředí, či o textu přemýšlí, pak je schopen si tyto symboly na základě textu rekonstruovat.

Popis děje je realistický, autor se snaží o objektivní zachycení reality, bez příkras či snahy o vytvoření lepšího dojmu. Winter pracuje v textu s naturalistickými motivy, které jsou nejzřetelnější na prostředí. Manželé se stěhují z hezkého bytu do stále horších a horších podnájmu, až nakonec bydlí v prostředí ošklivém, zhoubném, mezi nemorálními lidmi, což demonstruje jejich sociální úpadek a též úpadek jejich charakteru. Alžběta v tomto prostředí začne pít, což je dalším rysem podstatným pro naturalismus. Vidíme tu spojitost s díly Émila Zoly, ale rozdíl je v tom, že Winter nepracuje s dědičným faktorem. Determinovanost člověka prostředím, v němž žije je demonstrována na vraždě Adličky a v následném chování vražedkyně, která se bez známek jakékoli lítosti jde poradit, co má udělat s mrtvolou. Winter v postavě paní Alžběty podal obraz člověka ovládaného vášněmi a pudy, ve vypjatých situacích jednajícího jako zvíře zahnané do kouta. S naturalismem souvisí i pozice vypravěče, který je pouhým pozorovatelem děje, nezasahuje do něj, nehodnotí, nelituje a nesoudí postavy ani jejich činy.

V příběhu nalezneme romantickou rekvizitu, kterou je zlatý groš, a též práci s heptadickým principem.

ZÁVĚR

Cílem diplomové práce byl dílčí analytický pohled na díla autorů naturalistické orientace, specificky v českém prostředí. Těžiště práce tvoří naratologické analýzy prozaických děl vybraných autorů Josefa Merhauta, Josefa Karla Šlejhara a Zikmunda Wintera.

V teoretické části práce jsme zmínili proměnu podoby světa i celé společnosti, která vycházela již ze století osmnáctého připravujícího půdu pro průmyslovou revoluci, jež zásadně proměnila obraz společnosti. Města se rozrůstala, zaplňovaly je továrny, plynové a později elektrické světlo zrušilo závislost lidí na denním světle, komunikaci usnadnil telegraf a telefon a vzdálenosti se výrazně zkrátily díky parolodím a železnicím. Zásadní změnu znamenaly noviny – první hromadný sdělovací prostředek. Poté jsme pozornost přesunuli na vymezení pojmů literárního realismu a naturalismu vstupujících do literatury ve druhé polovině devatenáctého století. Realismus, ale především naturalismus specificky uchopuje vztah jedince a jeho společenského okolí, jímž je jedinec podmíněn. Za hlasatele realismu v evropském prostředí jsou považováni Jules-François Husson (zvaný Champfleury) a Edmond Duranty, v jejichž podání lze realismus označit jako dokumentární román snažící se o co nejpřesnější reprodukci skutečnosti. Triumfem realismu a dílem hodným následování se stal román *Paní Bovaryová* (1857) Gustava Flauberta. Z hlediska literárně poetologického směřuje realismus k typizaci a prostřednictvím popisu usiluje o navození dojmu věrohodnosti. Hlavním představitelem naturalismu byl Émile Zola, který směr teoreticky zpracoval v knize *Experimentální román* (1880), literární zpracování pak představuje cyklus *Rougonové-Macquartové* (součástí cyklu je i román *Zabiják* z roku 1877), v němž autor sleduje vlivy dědičnosti a jejich projevy v po sobě jdoucích generacích. Zola požaduje neemotivní, přírodovědné pozorování a reprodukci reality, domnívá se, že člověk je determinován rasou, prostředím a dobou a tyto faktory, že ovlivňují osud člověka nezávisle na jeho vůli. Zola se zabývá též problematikou alkoholismu a jeho vlivem na osud člověka. V naturalismu je člověk přírodní tvor determinovaný dědičností, pudy, tělesností, instinkty, a v pojetí Émila Zoly se lidská bytost redukuje na prvek fyziologický a sociální. Naturalismus pracuje s absolutizací biologické stránky lidské existence, zobrazuje projevy živočišnosti, drastičnosti a chorobnou zrudnost společnosti, vyžaduje emoce jako hnus, šok a ošklivost. Často je zobrazována bída nejchudších, utrpení, bolest či zkažené lidské životy.

Hlavní pozornost byla věnována realismu a naturalismu v české prostředí, kde se s těmito směry pojí jména Karla Václava Raise, Ignáta Herrmanna, Viléma Mrštíka či Karla Matěje Čapka Choda. Primárně jsme se zaměřili na Josefa Merhauta, Josefa Karla Šlejhara a Zikmunda Wintera. Rozvoj realismu u nás byl spjat s rozvojem románu a realistické prvky nalézáme už u Josefa Svatopluka Machara, Karla Václava Raise či Viléma Mrštíka. První kritické hodnocení, *O realismu uměleckém*, vypracoval roku 1890 Otakar Hostinský, jenž realismus považoval za estetickou revoluci doby. Realistický román se v českém prostředí rozvíjí v 80. letech 19. století, přičemž nejsilnější podněty přijímá z Ruska a Francie. Mezi průkopníky ruského realismu řadíme Tomáše Garrigua Masaryka, Viléma Mrštíka či Pavla Durdíka; naproti tomu francouzský realistický román se setkával s obtížemi podobně jako díla Émila Zoly, jež byla odsuzována kupříkladu Ferdinandem Schulzem. Velikost Zolových děl chápal Jaroslav Vrchlický, který překládal i díla Balzaca a Vilém Mrštík byl tím, kdo doporučoval uvádění podobných děl do naší literatury; rovněž tak Hubert Gordon Schauer. Důležitým počinem bylo vydání *Manifestu české moderny* v roce 1895, v němž se sešli představitelé nových myšlenkových směrů. Diskuze o naturalismu probíhaly v české literatuře od konce 70. let, přičemž konzervativní kritika tento směr odmítala, neboť práce s estetikou ošklivosti stála v protikladu vůči idealizujícímu líčení a požadavku pravdy, harmonie a mravnosti. Až koncem 80. let se naturalismus v dílech prosazuje; objevují se díla zobrazující deziluzivní vidění člověka, místa na okraji společnosti a drastickou negaci. K autorům naturalistické orientace řadíme Viléma Mrštíka, Václava Hladíka, Karla Žáka, Karla Matěje Čapka Choda a především Zikmunda Wintera, J. K. Šlejhara a Josefa Merhauta.

Druhou část práce tvoří naratologické analýzy próz *Černá pole*, *Kuře melancholik* a *Peklo*. V analýzách jsme se zaměřili na typologii postav, charakteristiku prostředí, do kterého jsou děje situovány, práci s časem, či vyprávěcí postupy. Meritorní pro nás však byly naturalistické motivy a rysy v jednotlivých autorských poetikách, a též možná shoda v práci s motivy se Zolovým dílem. V souboru povídek *Černá pole* je děj situován do Brna 80. let. Titulní povídka *Krvavý chléb* je jako jediná situována do továrny, v jejímž popisu nalézáme prvky naturalismu především v práci s estetikou ošklivosti. Prostor továrny je pojat jako místo naprosto člověka pohlcující a ničící ho po fyzické i psychické stránce a zároveň jako místo, kterému se všichni lidé mimo továrnu raději vyhýbají. Dalším naturalistické prvky spatřujeme v líčení života nejchudších jedinců, nucených

tvrdě pracovat za mizivé ohodnocení, v líčení bídy, utrpení a křivd. Podobně jako Émile Zola v *Zabijákovi* pracoval i zde Merhaut s motivem alkoholu jako démona ničícího člověka a determinujícího jeho osud. Alkohol se stal příčinou tragického vyústění, kdy stroj zachytí rukáv dělníkova oděvu a utrhne mu celou pravou ruku, tím je zmařena veškerá naděje na lepší život, který snad mohl dělník mít. Vidíme tedy tragickou negaci pohlcující všechny vyhlídky i naděje člověka. Tato negace prostupuje celým souborem. Konvenčním motivem, který lze nalézt už u Němcové či Klostermanna je svedení ctnostné mužské postavy na scestí jeho kumpány. Naturalisté tento motiv transponovali z venkovského do továrního prostředí, což na recipienta působí nově, ale zároveň jako spojnice s tradičními vyprávěními. Hlavní postava není v textu detailně charakterizována, charakteristika je pouze obrysová; jedná se o postupné vykreslování, což vede ke konkretizaci postavy s identifikací s ní. Lze tedy konstatovat, že text je protikladem podrobných a souvislých realistických líčení, působí jako inovace, což dnešní čtenář nemusí vnímat tak zřetelně jako recipient dobový. Tento princip se vyskytuje ve všech povídkách, kromě jedné – *Hada*. Tam jsou postavy charakterizovány detailněji a v postavě Johana Krále se pracuje se zadržováním podstatných informací, což vede k napětí. V tomto narativu, podobně jako v dalších prózách souboru, není explicitně sdělen žádný časový údaj, text tím nabývá na obecnosti a nejedná se o popis konkrétní, nýbrž o typ, jenž by mohl být v prostoru i čase lokalizován volně, a tedy nabývá univerzální platnosti. Všechny prózy souboru jsou psány *er*-formou, vypravěč je vševědoucí a do děje nijak nezasahuje, postavy nehodnotí ani nelituje. V povídce *Had* jsme našli motivy romantické v touze hlavní hrdinky po lepším životě, v jejích snech a představách; s tím souvisí motivy realistické – kontrast, který vytvoří realita, do níž hlavní hrdinka přichází. Dalšími naturalistickými motivy, které jsme v souboru našli, jsou patologické jevy ve společnosti, vztahové dno, determinace člověka slabého či pasivního k neúspěchu ve společnosti postavené na nehumánních základech, jednání člověka ovládaného pudy a vášněmi či všudypřítomná deziluze a negace. V dalším analyzovaném narativu, povídce *Peklo* nejzřetelněji vystupuje motiv determinace člověka prostředím, v němž žije. Paní Alžběta s Leliem bydlí nejprve v hezkém prostředí, z něhož se stěhují do stále horších podnájmu, což se odráží i na úpadku jejich charakterů, až nakonec bydlí v domě špinavém, chudém, v němž přebývají nemorální lidé a spodina. Při popisu domu se uplatňuje opět estetika ošklivosti. U Wintera spatřujeme shodné rysy s tvorbou Émila Zoly, neboť i v *Pekle* pudy, alkohol a prostředí bez morálních zábran vedou k úpadku jedince; rozdíl vidíme pouze v uplatnění dědičného faktoru, jenž

u Wintera neplatí. V povídce Winter pracuje s heptadickým principem, který není vyjádřen explicitně, ale recipient je schopen si tuto symboliku na základě četby narativu rekonstruovat. Odlišností od textů Šlejhara a Merhauta je práce s romantickou rekvizitou – zlatým grošem. Shodným motivem u Merhauta, Zoly i Wintera je alkohol, neboť i v *Pekle* začne hlavní hrdinka vlivem nemorálního prostředí pít. Důsledkem zhoubného prostředí je vražda mladé schovanky Adličky a následná reakce vražedkyně, která je bez známek lítosti, či uvědomění si zřůdnosti spáchaného činu. Novela *Kuře melancholik* je textem, v němž naturalismus vystupuje nejzřetelněji. Estetika ošklivosti, hnus a šok, jsou tu dovedeny do absolutní míry, neboť autor předkládá recipientovi popis rozkladu dítěte po fyzické i psychické stránce. Šlejhar vylíčil kruté násilí na dítěti, jehož věk ani jméno neznáme, snad jako by chtěl tímto autor demonstrovat ztracenost a nedůležitost slabého jedince ve světě plném násilí a zloby a též jeho redukci na manipulovanou věc. Celým textem velmi výrazně prostupuje darwinovský princip, jenž pracuje s tím, že společnost je rozdělena na slabé a silné, přičemž vše slabé je likvidováno silnějšími jedinci. Text demonstruje naprosté selhání základních hodnot, jako jsou domov a rodina. Děj Šlejhar situoval na venkov, jenž vylíčil jako místo prodchnuté zkažeností a lidi žijící tam, jako nestvůry; tím se odlišil od předchozích dvou autorů, kteří děj situovali do městského prostředí. Jedinečné je též zobrazení paralely mezi osudem dítěte a kuřete, které je slabým jedincem, vyvrženým z kolektivu, těch, kteří by ho měli chránit. Motivem náležitým k naturalismu je i zobrazení násilí a špinavé erotiky. Novela *Kuře melancholik* asi nejvíce z analyzovaných próz koresponduje s tvorbou Émila Zoly, neboť pracuje s absolutizací biologické stránky lidské existence a nevyhnutelnou determinací člověka. Rozdíl však spatřujeme v tom, že Šlejhar do díla promítl svůj subjektivní pohled a pracoval s dvojlomnou vyprávěcí perspektivou. Specifikem novely jsou čtyři roviny, které v textu lze najít: naturalismus, symbolismus, mysticismus a expresionismus. Prvoplánově se jedná o dílo naturalistické, avšak zaměříme-li se na řadu implicitních náznaků, zjistíme, že musíme být opatrní, chceme-li dílo přiřadit k jedinému směru.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

MERHAUT, Josef: *Černá pole. Výbor z próz*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964.

ŠLEJHAR, Josef Karel: *Kuře melancholik*. Praha: Adonai, 2002.

WINTER, Zikmund: *Peklo*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

Sekundární literatura

BARTŮŠEK, Jiří: Doslov. In: *Kuře melancholik*. Praha: Adonai, 2002.

BROŽOVÁ, Věra: Zikmund Winter. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Díl 4., S-Ž (svazek II U-Ž). Praha: Academia, 2008, str. 1630-1635.

BROŽOVÁ, Věra (ed.): *Zikmund Winter mezi historií a uměním*. Rakovník: Okresní muzeum, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999.

ČERNÝ, Václav, MALIŠ, Otakar (ed.): *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (4). Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus: univerzitní přednášky*. Praha: Academia, 2009.

FISCHER, Jan Otokar a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 2, 1870-1930*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1976.

FORST, Vladimír: Karel V. Rais. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř (svazek II P-Ř). Praha: Academia, 2000, str. 1198-1203.

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

HERMAN, Luc: Realismus, literární teorie. In: *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

HIRSCH, Eric Donald: „Objektivní interpretace“. *Aluze*. 2003, 2, s. 150-165.

HOLUB, Dalibor: Josef Karel Šlejhar. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Díl 4., S-Ž (svazek I S-T). Praha: Academia, 2008, str. 658-661.

HOMOLOVÁ, Květa (ed.) a kol.: *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století. Slovníková příručka*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

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

CHALOUPKA, Otakar: *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, spol. s.r.o., 2005.

CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava: Zikmund Winter, medailon. In: *Zikmund Winter: Peklo*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

JEŘÁBEK, Dušan: Doslov. In: *Černá pole. Výbor z próz*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964.

LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013.

MERHAUT, Luboš: Josef Merhaut. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř (svazek I M-O). Praha: Academia, 2000, str. 235-237.

NOVÁK, Arne: *Přehledné dějiny literatury od nejstarších dob až po naše dny*. Brno: Atlantis, 1995.

PYTLÍK, Radko: Symboly a mystéria Josefa K. Šlejhara. In: *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

SCHNEIDER, Lothar: Naturalismus, literární teorie. In: *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

STANZEL, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1988.

ŠRÁMEK, Jiří: *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997.

TAXOVÁ, Eva: Karel Matěj Čapek Chod. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Díl 1., A-G. Praha: Academia, 1985, str. 387-389.

TEIGE, Karel: F. X. Šalda a devadesátá léta. In: *Výbor z díla 3*. Praha: Aurora, 1994.

VŠETIČKA, František: Historická novela Zikmunda Wintra. In: *Zikmund Winter mezi historií a uměním*. Rakovník: Okresní muzeum, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1996. [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/1996/ZW/17.pdf>.

ZOLA, Emil: *Zabiják*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Internetové zdroje

Souborný katalog České republiky - portál CASLIN [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.caslin.cz/>.

Ústav pro českou literaturu AV ČR [online]. Praha [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/cs/>.