

Žena vražedkyně v Čechách a ve Francii v polovině 19. století *Frantina* Karoliny Světlé a Zolova *Tereza Raquinová*

ALEŠ HAMAN

Paralela těchto dvou stylově nesouměřitelných próz působí na první pohled paradoxně. A přece obě z nich vznikaly v téměř stejném časovém momentu: Světlá otiskla novelu *Frantina* v Hálkových *Květech* v roce 1870, Zolův román vyšel ve Francii tři roky předtím. V obou případech je v popředí postava ženy jako pachatelky nebo spolupachatelky vraždy. Motivace k tomuto zločinu se však podstatně liší: u Světlé je pohnutkou k činu přirozený mravní imperativ, jenž velí hrdince vzít spravedlnost do vlastních rukou, zabít svého milence a nastávajícího manžela a zbavit tak společnost člověka, který radikálně porušil její zákony, byť tím obětovala své osobní štěstí. Motiv ženy-hrdinky, dávající v konfliktu individuální lásky a mravní povinnosti přednost nadosobním idejím či ideálům, je častým východiskem fabulace v autorčiných románech a dodává jim dramatický patos. Jím se řadí do sféry literárního směřování, které v české literatuře šedesátých a sedmdesátých let bylo charakterizováno jako *ideální realismus*.

Zolova Tereza Raquinová je naproti tomu žena podléhající smyslové, či přesněji sexuální vášni, která ji dožene až ke spoluúčasti na vraždě vlastního manžela. Její pohnutka je sice rovněž přirozená, ale je to přirozenost jiného druhu: jde tu o motivaci čistě fyziologickou, která s sebou ovšem nese nečekané důsledky v oblasti mravního citění (oba viníci propadají hrůze z odhalení, která vyústí ve vzájemnou nenávisť, končící společnou sebevraždou). Francouzský autor tímto románem nastoupil ve svém díle cestu novým směrem, pro který se ustálil název *naturalismus*.

Pro oba autory byla východiskem příroda, jež zároveň splývala s pojmem skutečnosti. Světlá v dovětku ke své novele uvádí jako pramen inspirace vyprávění svého tchána, podještědského venkovana: „Velice mne zaujalo, když při první mé návštěvě v ještědských horách tchán můj, vykládaje o zlých časech minulých, dodal: tak zle že bylo, že musila jeden čas i ženská rychtařit, poněvadž každý, kdož pušku unesl, byl chycen a od pánů na vojnu poslán. Bylať rychtářkou tou prý ‚nějaká‘ Frantina, bohatá vdova, kteráž měla takové ‚vtipy a rozumy‘, že by jí nebyl žádný mudrc přehádal“ (Světlá 1960: 228). Tímto dovětkem autorka naznačovala, že předlohou pro protagonistku její prózy byla historická postava, která reálně existovala – tedy že v tomto i v dalších případech, kdy Světlá zdůrazňovala reálnou existenci předloh pro své hrdinky a postavy (například v povídkách Skalák nebo Nebožka Barbora ad.), šlo o prózu povahy mimetické, s přesahem do mimoliterárního světa, do skutečnosti, do přírody. V tom Světlá i její současníci spatřovali rysy realismu.

V tomto případě příroda pro autorku znamenala – podobně jako u Hálek – venkovský svět dosud nepoznamenaný společenskými konvencemi. Zdůraznila to ostatně v pokračování svého dodatku, v němž postavila proti sobě „dusnou zahřívárnu velkého města“ a jeho „umělé vodometry“ proti „hučení bystřic“ a „vůni luk a lesů“ (tamtéž: 229). Tady pokračovala v tradici zahájené Boženou Němcovou, pro niž venkovská příroda byla pozitivní hodnotou, představující protiváhu vůči „zkaženému“ městu (v její povídce Baruška byla takovým zkaženým městem Vídeň, nesoucí vedle sociálních i konotace národnostní).

Protiklad města a do jisté míry stále ještě idealizované „přírody“, tj. přirozeného života na venkově, byl ovšem příznakem přetrvávajícího vlivu romantismu, stejně jako jím byla volba ústřední postavy výjimečné ženy, schopné radikálního řešení mravního konfliktu.

Dramatickou fakturou zápletky a ostře konturovanou kresbou postav se Světlá sblížovala s romantickým stylem románů George Sandové a Victora Huga, kteří byli pro české romanopisce v šedesátých letech 19. století stále aktuálními vzory. Pokud jde o San-

dovou, najdeme v korespondenci Světlé dostatek dokladů o jejím obdivu k francouzské spisovatelce. A nebyla v tomto ohledu sama; ještě v roce 1891 charakterizoval monografista díla Karoliny Světlé Leander Čech teorii románu Sandové jako snahu o pravdivé situace a reálné charaktery, jejichž prostřednictvím zpodobuje „síly vynikající nad prostřednost, půvaby nebo strážně, které překračují naprosto obyčejnost lidských věcí, ba i poněkud pravděpodobnost připuštěnou inteligentní většinou“ (Čech 1891: 15). V této věci staví monografista Světlou jako následovnici Sandové do přímého protikladu k Zolovi: „smyslný pud není u Světlé hlavní pružinou veškerého života, pohlavní poměry, které v době nynější pro mnohé romanopisce jsou nejzávažnějším projevem lidského života jako vůbec všeliké ty rozdíly mezi duševní a tělesnou láskou, pro Světlou neexistují“ (Čech 1891: 103). Podle Čecha jde u Světlé i Sandové o romantickou idealizaci citu, který tvoří obsah, a o vypravěčské umění, „zasazující obsah do podmínek a rámce reality dostatečně smyslové, aby vynikl“ (Čech 1891: 15). Pokud jde o Huga, toho v roce 1865 vyzdvihl na piedestal dokonalého historického romanopisce sám Neruda (Neruda 1957: 506–507). Přední francouzský romantik požíval, jak známo, úcty ještě u následující literární generace, jmenovitě u Vrchlického, který si v sedmdesátých letech získal literární renomé právě překlady jeho básní.

Navzdory pronikavým myšlenkám Nerudovým, vysloveným na přelomu padesátých a šedesátých let v programových statích Škodlivé směry a Nyní, kde zazněly již první názvuky realistické poetiky a estetiky směřující literaturu ke kritice vlastní společnosti (Neruda 1957: 51, 90), byly pozice romantismu (a jeho idealizujících tendencí) v šestém a dokonce ještě v následujícím desetiletí v naší literární veřejnosti velmi silné. Svědčí o tom celá řada fakt: k nejdůležitějším patří například doklad, že v literárním odboru Umělecké besedy se v polovině šedesátých let konala beseda na téma Romantismus jest nejpřednějším výrazem v umění doby naší. Ještě o deset let později, v roce 1876, vydal Josef Durdík své pojednání O poezii a povaze lorda Byrona, jímž konečně prolomil hradbu předsudků, které se kolem tohoto čelného představitele romantismu u nás nakupily od třicátých let.

Za těchto okolností nebylo divu, že myšlenky literárního realismu narážely mezi literáty samými, natož pak v publiku, na předsudky a omyly, vedoucí k oné výše zmíněné koncepci *ideálního realismu*, jaká vládla v našem literárním a kulturním prostředí až do doby, kdy se strhly první šarvátky o naturalismus, to znamená do počátku osmdesátých let. (Částečně – ovšem ovlivněna marxistickou koncepcí realismu a dobovou terminologií – se problematikou bojů o realismus v osmdesátých letech u nás zabývala Hana Hrzalová – 1965: 83–114.)

Vliv ideálního realismu se projevil i v názorech autora, platícího za průkopníka realismu u nás, Jana Nerudy. Lze to doložit například na jeho kritice – tentokrát z oblasti dramatické tvorby: v roce 1870 měla u nás premiéru hra ruského dramatika Alexandra Nikolajeviče Ostrovského *Bouře* (1860). Nebyla to první hra tohoto autora na českém jevišti, předcházelo jí drama *Výnosné místo* (1857), které bylo přijato vcelku sympaticky. *Bouře* však doznala odezvu rozpačitou, a to i u Nerudy samotného; z jeho kritiky zazněla obava z příliš temného vyznění. I když uznal „léčivou“ funkci Ostrovského hry v ruském kulturním prostředí, kde podle kritikova mínění vyvrcholil rozpor mezi „očkovanou cizí vzdělaností, která vykysala na černou neštovicí ‚nihilismu‘“, a „přirozeným mudroslovným pudem lidu“, potlačeným až k lhostejnosti, přece jen pro české prostředí ji nepovažoval za dosud aktuální. Příčinou odmítavého postoje byla zejména „nahost povah ženských“. „Vzdor mnohdy záporné zkušenosti rád sobě ideál aspoň vždy znovu myslíme a z druhé strany zas nás rády [ženské povahy – pozn. A. H.] v těch myšlenkách aspoň trochu nechávají. Je to pel vezdejšího života, kterého se obě strany jen šetrně dotýkají“ (Neruda 1958: 126). Tu se v podtextu rovněž ozývá vliv koncepce ideálního realismu.

Do značné míry ovlivnila tento stav myšlení o literatuře, speciálně o próze a o románu, a jeho odolnost vůči pokusům ho změnit přetrvávající názor o výchovném poslání umění, v němž dožívala tradiční představa o dvou základních funkcích umění známá už v antice, totiž ono horatiovské „aut prodesse aut delectare“ (vychovávat a bavit); podle ní muselo umění přinášet ve svých obrazech rysy povznášející publikum k ideálu nebo aspoň k ideji, tj.

k pojmově, myšlenkově zformulované hodnotě. V české literatuře 19. století byla od obrození až do devadesátých let takovou povznášející ideou myšlenka národa jako totalizující hodnoty, k níž se upínal nadosobní smysl individuální existence. Odtud pak se dospělo k pojetí umění jako prostředku kulturní výchovy národa, výchovy k národnímu uvědomění, které u nás ovládlo způsob myšlení (nebo módní terminologií diskurz) o umění a literatuře po většinu tohoto století. Dokládá to – pokud jde o Světlou – Jaroslava Janáčková ve své knize *Stoletou alejí* ve stati Kříž s románem, kde poukázala na tlaky ze strany vydavatelů, požadujících od spisovatelky tendenčně výchovné práce (Janáčková 1985: 114–125). K proměně literárních modelů, jimiž od počátku obrození česká literatura procházela (Haman 2002: 20–32), docházelo v rámci této obecné koncepce „užitnosti“ literatury pro národní věc, přičemž umělecké stimuly přicházející zvenčí bylo většinou třeba probíjet proti konzervativním tendencím, interpretujícím je jako vpád „kosmopolitismu“ do hájemství „národní“ kultury, jenž mohl nabýt různých etiket – tu „byronismu“ (u Máchy), tu „heinovství“ (u májovců) či prostě „nenárodnosti“ (u lumírovské větve parnasistů).

Důraz na národní specifičnost kultury, jenž tvořil pozadí uměleckého a literárního diskurzu u nás (a pravděpodobně nejen u nás, nýbrž i v kulturním prostředí dalších malých nebo nově se konstituujících národů v Evropě), nehrál významnou roli u evropských národů s dostatečně rozvinutou a bohatou tradicí posilovanou kulturou, jakou byla kultura francouzská. Proměny uměleckých a literárních modelů tam nebyly tolik ovlivňovány problematikou národní specifičnosti, jež byla brána jako samozřejmá, jako spíše otázkami svobodného vztahu umělce ke společnosti a jeho vlivu na estetickou funkci umění, služebnosti umění praktickým účelům, respektive odporu k ní. Francouzská literatura měla své skandály na sklonku padesátých let 19. století (Flaubert, Baudelaire), signalizující změnu v poměru umělců k soudobému hodnotovému světu společnosti – Sartre to nazval přímo „odcizením panujícím hodnotám měšťanské kultury“ (šlo ovšem spíše o odpor k bezzásadovému pragmatismu, jaký zavládl ve Francii po nástupu druhého císařství).

Na podobné „odcizení“ ovšem nebylo tehdy v českých literárních poměrech ani pomyslení – dokládá to i fakt, že například o Flaubertovi se u nás začalo hovořit teprve o několik desetiletí později (*Paní Bovaryová* byla přeložena roku 1892 – nepočítáme-li nepřímou a asi neuvědomělou polemiku Pfliegerovu s tímto dílem v jeho románu *Paní fabrikantová* z let sedmdesátých). Myšlenka kritického vztahu k vlastní společnosti, jak ji formuloval Neruda v době nástupu májovců, podléhala stále více tlaku zmíněné obecné koncepce specifčnosti národní kultury, která vyžadovala pozitivní, afirmativní postoj umělce k národní společnosti a jejím hodnotám. Kladná idea národnosti byla nepřekročitelným rámcem, který posléze absorboval počáteční kritické postoje umělců a podřizoval jejich vztah k světu kladným (národním) ideálům.

Výmluvně tuto situaci umělce dokumentují slova Aloise Vojtěcha Šmilovského, soupevníka májovců, jimiž charakterizoval své umělecké postupy, označované za realistické. V roce 1872 ve své korespondenci poznamenal: „Básnický názor můj jest: život jest poezie, tj. bedlivě pozoruji lidi a jejich osudy, vybírám si z toho idey všeplatné, chcete-li idey všehomíra. Ideu jednu, mně milou, si vyvoliv, vyhledávám pak z paměti a zkušeností svých případy vhodné ze života, přibásním, co potřebí, spletu si stroj dějinný, přihlížím v pásmu k jednoduchosti, vyhýbám se coupům [zde asi ve významu drastickým zvrátům – pozn. A. H.] a hlavní péči přikládám charakteristice [...] Jsem realista, v reálním hledám idey a idey ty opět reálným zpodobuji a raději s vědomím ublížím ideálnosti než skutečnosti jsa po dlouhém boji romantik ve smyslu Hugově“ (Pražák 1924: 166). Paradox autorova prohlášení, v němž se jedním dechem prohlašuje za realistu i za romantika, dokazuje, jak koncepce ideálního realismu byla ve skutečnosti stále poplatná estetice romantické a pozitivnímu, ideově „povznášejícímu“ pojetí umění.

Důsledky zásadní proměny ve vztahu západoevropského umělce k „dominantním hodnotám buržoazní kultury“ mohly zapůsobit i mimo rámec této kultury jako katalyzační impulzy zasahující do uměleckých a literárních diskurzů v jiných kulturních prostředích. Tak tomu bylo například i v případě ohlasu románů Émila

Zoly u nás, který se opozdil o téměř patnáct let oproti nástupu naturalismu ve Francii (první ohlasy u nás se objevily teprve na počátku osmdesátých let, kdy Ferdinand Schulz v časopisu *Osvěta* vystoupil s patetickým odsudkem Zolových románů *Zabiják*, 1877, a *Nana*, 1880).

Jak řečeno, prvním projevem naturalistické poetiky a estetiky byl román *Tereza Raquinová* z roku 1867. Jím na francouzské literární scéně vystoupil zcela jiný autor, než jakého znali čtenáři *Povídek pro Ninonu* (1864) a *Claudovy zpovědi* (1865). To byly prózy, které se svou stylovou fakturou zásadně nelišily od povídek a novel, jaké v té době psali mladí májovci – od salonních novel Světlé a Nerudových arabesek až k Hálkovu románu z pražského bohémského prostředí (*Komediant*, 1861), i když měly blíže k stylisticky propracovanějším povídkám parnasistních prozaiků. Projevovaly se v nich podobné relikty romantismu (ovšem francouzsky specifikovaného – v podobě *Claudovy zpovědi* například do podoby mussetovského pastíše.)

Zola však umělecky rostl v mnohem podnětnějším prostředí než čeští autoři. Měl například možnost vstoupit do boje za uznání impresionistických malířů (Mes haines, 1865–1867), měl příležitost se kriticky střetnout s představitelem spiritualistické romantiky Barbeyem d'Aurevillym (již v roce 1865 podrobil sžíravé kritice d'Aurevillyho román *Ženatý kněz*, 1865, v článku vyhroceném jako polemika s fundamentalistickým náboženským pojetím kněžství; tak ostatně můžeme chápat i Zolův pozdější román *Poklesek abbého Moureta*, 1875). V souboji s jeho názory na literaturu tříbil své vlastní pojetí povahy a poslání umění založených na důvěře ve vědecké poznání. A konečně – už jako reprezentant naturalismu – mohl podrobit kritice i nejjasnější hvězdu francouzského Parnasu, samotného Victora Huga, včetně jeho – u nás nadšeně přijatého – románu *Chrám Matky boží v Paříži* (1831); vytkl mu přílišný symbolismus a spiritualismus, projevující se například v alegorizujícím spojení protikladů vznešenosti a nízkosti v postavě Quasimoda, a romantickou zálibu v groteskních detailech. Svou kritiku uveřejnil jen o sedm let později, než vzniklo zmíněné vyznání „realisty“ Šmilovského.

Platí to i o Hugově předmluvě k dramatu *Cromwell* (1827), považované za manifest romantismu; Karolina Světlá ji v padesátých letech nadšeně klade za vzor českým spisovatelům. O necelé dvě desítky let později, kdy u nás Hugovo umění a jeho názory na ně stále platily za vzor (jak o tom svědčily například názory Elišky Krásnohorské) ji Zola zkritizoval tak, že to znamenalo v podstatě pohřeb romantismu. Zola odmítl především Hugovo (z Hegela vycházející) členění lidské kultury na tři fáze: primitivní, antickou a moderní, spojenou s křesťanským spiritualismem. Proti tomu postavil svou koncepci uměleckého vývoje od renesance a kladl původ moderního umění, spjatého s vědeckým poznáním, do 18. století; podobně to formuloval ve svých teoretických názorech na naturalismus a experimentální román.

Diskurzy, tj. roviny řečových projevů myšlení o literatuře a umění, v jakých se synchronně pohyboval Zola a čeští literáti v daném období, si byly natolik vzdálené a české prostředí natolik ovládnuté konceptem národní specifičnosti umění a literatury, že mezi nimi nemohlo dojít ke komunikaci. (Konstatoval to už monografista Světlé Leander Čech – 1891: 103 aj.) To ukázalo také rozdílné pojetí ženy-vražednice u Světlé a u francouzského autora. Nicméně se v sedmdesátých letech objevila v české próze povídka, která byla jistým náznakem odlišného pojetí člověka, s jakým přicházel právě naturalismus. Byla to Nerudova povídka *U tří lilií*, v níž se přes všechny romantické rekvizity (bouře, smrt) ozval motiv smyslné, živočišné vášně, která – uložena na dně lidské duše – náhle propukne s nečekanou silou a přehluší hlas morálky a rozumu: „bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ (Neruda 2004: 145). Právem si autor stěžoval – jak víme z korespondence s přítelem Vratislavem Kazimírem Šemberou –, že již při vydání *Arabesek* musel ustupovat obavám před nepochopením veřejnosti: „Ostrého dojmu náčrtu [U tří lilií – pozn. A. H.] jsem si arci vědom [...] upozorňuješ mne na možný hluk a máš pravdu. Jenže, mají se tomu hluku činit věčné koncese? Já je činil již při vydání *Arabesek* (1864), vynechal jsem Za půl hodiny, Měla gusto a ještě jiné věci, které by byly mohly učinit pohoršení. Závidím těm Turgeněvům a jemu podobným, píšou, co chtějí – eh, to

by se mně to jásavě psalo na jejich místě!“ (Neruda 1954: 120). Nerudova slova jsou zároveň jak dalším dokladem dominantního postavení „národního“ diskurzu v tehdejší kultuře, tak svědectvím o tom, že významné tvůrčí osobnosti, jako byl Neruda, ho pociťovaly již jako omezení, byť se mu nakonec podřizovaly.

Paradoxní paralela dvou próz, které vznikly v přibližně stejné době, a přece se tak zásadně lišily celkovým pojetím člověka a světa i stylovou fakturou, naznačila, že literární tvorba při vši originalitě autorských projektů je ovlivňována nejen psychofyzickou a sociální situovaností tvůrců, nýbrž i jejich začleněním do uměleckých diskurzů, v jejichž rámci se pohybuje jejich tvůrčí myšlení – a také jejich schopností a možností tyto rámce překračovat. S mocenským postavením uměleckého diskurzu, založeného na primárním požadavku kladného vztahu k národnosti chápáné jako vrcholná hodnota, bylo v našich podmínkách spojeno i přežívání romantické iluzivnosti, projevující se mimo jiné i v koncepci „ideálního“ realismu, která podporovala výchovné a „povznášející“ pojetí umění, a literatury zvláště, jako prostředku pozitivní reprezentace národní kultury a zároveň její diferenciaci a specifikaci v mezinárodním měřítku.

Zasloužilo by si podrobnější pozornosti sledovat, jak v rámci tohoto ideálního realismu také pokračovala kritika „negativního rozervanectví“, vykládaného jako projev morální nezodpovědnosti a přehnané subjektivace a tradující se od dob Tylovy kritiky Máchy. Doklady toho lze sledovat nejen u zmíněného Aloise Vojtěcha Šmilovského, například v jeho románu *Parnasie* (1874; nemluvě o pozdních prózách Karoliny Světlé), nýbrž i u autora, jenž se řadil vlastně již ke generaci následující, u Antala Staška v jeho románu *Nedokončený obraz* (1878). Tu i v dílech dalších autorů sedmdesátých a osmdesátých let (například u mladého Jiráska) můžeme pozorovat přetrvávající výhrady, ba nechuť k individualitám vybočujícím z rámce kanonizovaného národně pozitivního diskurzu. Jeho (doznívající) působnost se v kulturní, a zvláště literární oblasti zřetelně projevila ještě v polovině osmdesátých let ve sporech o *Rukopisy* a v polemikách proti Schauero-
vu článku *Naše dvě otázky*. Tento mocenský diktát (jemuž do jisté

míry podlehly i takové osobnosti jako stárnoucí Jan Neruda) narušila v celospolečenském rámci až reformní koncepce Masarykova realismu a v oblasti literatury nástup nové generace, reprezentované především poezií Macharovou a v polovině devadesátých let manifestačním vystoupením České moderny. Jím vyvrcholilo směřování české literatury k modernosti.

Paradoxní paralela dvou románů („ideálně“ realistického a naturalistického) o ženě-vražednici, které se souběžně objevily v české a francouzské literatuře na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století, chtěla naznačit, jak složitá a obtížná tato cesta byla pro české umělce a literáty pod vlivem dominantního uměleckého diskurzu, založeného na postulátu hodnotově pozitivní národní specifičnosti umění a literatury.

Literatura

ČECH, Leander

1891 *Karolina Světlá* (Brno: Hlídka literární)

HAMAN, Aleš

2002 Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století, *Estetika*, č. 2–4, s. 20–32

HRZALOVÁ, Hana

1965 Z historie sporů o realismu a naturalismus, in *Realismus a modernost*, ed. V. Forst (Praha: NČSAV)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1985 Kříž s románem, in J. J.: *Stoletou alejí* (Praha: Československý spisovatel)

NERUDA, Jan

1954 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 38. *Dopisy II*, ed. J. Moravec (Praha: SNKLHU)

1957 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 17. *Divadlo IV*, edd. J. Štěpánková, J. Sirotková, B. Štorek (Praha: SNKLHU)

1957 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 11. *Literatura I*, ed. J. Thon (Praha: SNKLHU)

2004 *Povídky malostranské* (Praha: Arsci)

PRAŽÁK, Albert

1924 *Alois Vojtěch Šmilovský* (Praha: Šolc a Šimáček)

SVĚTLÁ, Karolina
1960 *Frantina*, ed. J. Špičák (Praha: SNKLHU)

ZOLA, Emile
1989 *Face aux romantiques* (Bruxelles: Editions Complexe)

*Prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc., Jihočeská univerzita, České Budějovice –
Západočeská univerzita, Plzeň*