UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

LITERÁRNÍ DÍLO NA POMEZÍ ROMANTISMU A REALISMU

THE LITERARY WORK BETWEEN ROMANTICISM AND REALISM

DIPLOMOVÁ PRÁCE (DIPLOMA THESIS)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
Autorka diplomové práce: Bc. Michaela Mikulová
Bludovská 4, Šumperk
Učitelství pro střední školy: N AJ-ČJ
Prezenční studium

Rok dokončení diplomové práce: 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím pramenů uvedených v bibliografii.

Praha

27. 6. 2013 Podpis:

OBSAH

ÚVOD **4**

1 ROMANTISMUS, REALISMUS **7**

1.1 ROMANTISMUS 7
1.2 REALISMUS 10
1.3 NA CESTĚ MEZI ROMANTISMEM A REALISMEM 13

2 SOUBOR ROMANTICKÝCH A REALISTICKÝCH RYSŮ K POSUZOVÁNÍ ROMANTIČNOSTI/REALISTIČNOSTI VYBRANÝCH DĚL **15**

2.1 SOUBOR ROMANTICKÝCH RYSŮ 15
2.2 SOUBOR REALISTICKÝCH RYSŮ 18

3 NA VĚTRNÉ HŮRCE (BOUŘLIVÉ VÝŠINY) **21**

3.1 VZNIK A DOBOVÁ RECEPCE DÍLA 21
3.2 TÉMA, MOTIVY 22
3.3 DĚJ 24
3.4. VYPRÁVĚNÍ 27
3.5 POSTAVY 30
3.6 ČASOPROSTOR 33
3.7 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY 36
3.8 SHRNUTÍ 39

4 ČERVENÝ A ČERNÝ **40**

4.1 VZNIK A DOBOVÁ RECEPCE DÍLA 40
4.2 TÉMA, MOTIVY 41
4.3 DĚJ 43
4.4 VYPRÁVĚNÍ 46
4.5 POSTAVY 49
4.6 ČASOPROSTOR 52
4.7 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY 55
4.8 SHRNUTÍ 57

5 MRTVÉ DUŠE **59**

5.1 VZNIK A DOBOVÁ RECEPCE DÍLA 59
5.2 TÉMA, MOTIVY 61
5.3 DĚJ 62
5.4 VYPRÁVĚNÍ 65
5.5 POSTAVY 68
5.6 ČASOPROSTOR 71
5.8 SHRNUTÍ 75

ZÁVĚR **77**

RESUMÉ **79**

SUMMARY **80**

KLÍČOVÁ SLOVA **81**

KEY WORDS **81**

BIBLIOGRAFIE **82**

Úvod

Vstupme do této práce výrokem Felixe Vodičky, že **romantické bývá obsažené v realistickém a realistické v romantickém.** (F. Vodička, 1998, 194) Považujeme ho za natolik pozoruhodný a inspirativní, že z něj učiníme hlavní hypotézu, jejíž pravdivost budeme ověřovat s pomocí rozboru tří literárních děl, jež se tradičně řadí na pomezí romantismu a realismu. Jedná se shodně o romány z druhé čtvrtiny 19. století, které byly cíleně voleny tak, aby každý reprezentoval jinou národní literaturu; *Na Větrné hůrce* od Emily Brontë anglickou, *Červený a černý* od Stendhala francouzskou, *Mrtvé duše* od Nikolaje Vasiljeviče Gogola ruskou.

Nabízí se otázka, jaká metoda nejlépe poslouží našemu cíli. Po zralé úvaze se jako nejvhodnější ukázala metoda postupného zkoumání vybraných aspektů literárního díla, jmenovitě se jedná o téma a motivy, děj, vyprávění, postavy, časoprostor a jazykové prostředky. Jejich studium a srovnání by nám mělo pomoci odpovědět na otázku, zda jsou v jednotlivých dílech pojaty typicky romanticky, a co to znamená tj. jak se to projevuje, nebo zda odpovídají spíše zásadám realismu. Zároveň považujeme za důležité všímat si i okolností, kdy takové dělení může ztrácet svoji funkčnost, nebo kdy ani nelze jednoznačně rozlišit romantické/realistické pojetí daného prvku.

Rozborem těchto tří literárních děl vzniknou tři kapitoly s analogickou strukturou, jež shodně obsahují oddíl věnovaný vzniku a dobové recepci díla a oddíl, který sestává z analýzy předem stanovených aspektů díla. Každý samostatný rozbor poté završuje závěrečné shrnutí, jež se na základě jednotlivých dílčích zjištění vyjadřuje k podílu romantické, respektive realistické složky. U každého díla zohledníme jeho specifičnost a při rozboru se zaměříme přednostně právě na ty prvky, v nichž se bude polarita romantismu a realismu ukazovat nejvýstižněji.

Je-li naším záměrem odhalovat *romantické v realistickém* a *realistické v romantickém*, je žádoucí si ujasnit, co pojmy *romantismus* a *realismus* vlastně míníme. Na první dojem se to může zdát samozřejmé, ale ve skutečnosti se jedná o tak široké a obecné kategorie, užívané v tak rozličných kontextech, často stereotypně, že opakovaně docházelo k vyprazdňování jejich významu a musely být nejen literárními historiky znovu a znovu přehodnocovány. Ani současnost nenabízí jednoznačné definice těchto pojmů v celém jejich dosahu. Martin Hrdina, systematicky se věnující komplexní náplni pojmu *romantismus*, proto upozorňuje, že „jakékoliv pojednání o zmiňovaném pojmu, má-li

dospět ke smysluplným výsledkům, musí mít na zřeteli – řečeno s Ladislavem Hejdánkem – *jednu určitou vymezenou část nebo stránku skutečnosti.*“ (D. Tureček, 2012, 14) Výseč skutečnosti, která bude stát v centru pozornosti této práce, je „romantismus jako literární událost z konce osmnáctého a první poloviny devatenáctého století“. (Ibid., 14) Analogicky bude nahlížen i realismus, tedy jako literární událost delší části druhé poloviny devatenáctého století.[1]

Opírajíce se o definice různých autorů stanovíme si základní rysy literárního romantismu a realismu. Výrok Ernsta Fischera, že „definice romantismu jsou tak protikladné jako romantismus sám“ (E. Fischer, 1966, 114), však naznačuje obtížnost takové snahy. S danou problematikou se proto bude potřeba vyrovnat v samostatných kapitolách *Romantismus*, *Realismus* a *Na cestě mezi romantismem a realismem*, jež jsou řazeny hned za úvodem. Dozvíme se v nich, že romantické a realistické rysy jsou značně odlišné, ba protikladné, ale přesto nastalo v dějinách literatury mimořádné období, kdy se romantismus s realismem protnuly tak silně, že vytvořily takřka organickou jednotu, novou jedinečnou skutečnost, v níž se zdánlivě rozporné stalo příbuzným. Není pochyb o tom, že tato křehká symbióza dala vzniknout jedinečným uměleckým výpovědím, jež stojí za to hlouběji prozkoumat a pochopit.

Vstupními otázkami, které motivují náš pohled na zvolenou problematiku, jsou: Jak spolu tyto dva světy, svět iracionalismu, citu, individualismu a naproti tomu svět typičnosti, všednosti a střízlivé skutečnosti, rezonují? Jaké možnosti výpovědi mají autoři, kteří ve své tvorbě užívají dvě tak odlišné umělecké metody? Může být jejich tvůrčí výpověď romantická i realistická zároveň? A je vůbec žádoucí ji oklešťovat takovou dichotomií? Neznamená právě směrová nevyhraněnost absolutní tvůrčí svobodu, jíž je zapotřebí k vyjádření nadčasového sdělení?

Dané tematiky se v průběhu uplynulých desetiletí dotýkalo ve svém badatelském úsilí nespočet autorů. Většina však primárně sledovala jiný cíl, např. zkoumání různých podob a fází romantismu (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka), konstituování možného modelu českého literárního romantismu (Dalibor Tureček, Martin Hrdina), podávání soustavného přehledu obecných dějin literatury (Václav Černý), konstituování umělecky náročné české prózy (Felix Vodička) nebo podrobné studium romantických/realistických tendencí ve vybraných národních literaturách 19. století (Jan O. Fischer, Miloslav Jehlička, Miroslav Zahrádka, Robert Kiely a mnozí další). S pomocí tohoto výčtu chceme

[1] Časové vymezení je navzdory odvolání na rozličnou sekundární literaturu velmi přibližné; podrobněji o tom v kapitole *Na cestě mezi romantismem a realismem.*

demonstrovat, že navzdory četným zmínkám o přechodovém pásmu mezi romantismem a realismem, které se objevují v širokém okruhu různě specializovaných publikací především literárněhistorického zaměření, neexistuje dosud systematická studie, která by se na obecné úrovni výstavby díla věnovala výhradně výše formulované problematice. Nicméně (nejen) autoři již zmíněných publikací se stali hodnotnými průvodci při sledování takto stanoveného záměru.[2]

[2] Užití vybraných publikací staršího data obhajujeme skutečností, že jejich celková odborná a metodologická kvalita převýšila případnou ideologickou zatíženost a jen stěží je můžeme nahradit ekvivalentními publikacemi novějšími (co do komplexnosti pohledu, systematičnosti přístupu atd.)

1 Romantismus, realismus

1.1 Romantismus

Na úplný začátek je třeba říci, že jak upozorňuje Martin Hrdina hned na prvních stranách monografie *České literární romantično*, termín „romantismus“ je v literární historii vnímán jako problematický, rozporný jak ve svém obsahu, tak i ve způsobech užití. (D. Tureček a kol., 2012, 16) Takřka celé 20. století je pak charakterizováno revizemi pohledů na romantismus, jež se projevovaly, mimo jiné, ve změně chápání vztahů, do nichž romantismus vstupoval. Pro naše potřeby se omezíme jen na klíčový vztah pojmu „romantismus“ k pojmu „realismus“ v tom smyslu, že tyto pojmy nemusí být ve všech kontextech vnímány jako primárně protikladné. Můžeme je také chápat jako navzájem se podmiňující koncepce, které odlišným způsobem zobrazují stejnou skutečnost. Důkazem takového pojetí by měly být i předpokládané závěry této práce.

Podle Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky je romantismus „umělecký směr, jehož charakter je v klíčových ohledech dán pluralitou a různorodostí, ať už jde o myšlenkové a umělecké koncepce, stylovou nejednotnost, specifičnost estetického působení a v neposlední řadě i rozdíly mezi národními kulturami.“ (Z. Hrbata, M. Procházka, 2005, 14) Klíčovými romantickými pojmy pro ně jsou příroda (respektive romantická problematizace přírody), vznešeno, imaginace, ironie, archetyp cesty. Za základní tendenci vrcholného romantismu považují „poetizaci světa prostřednictvím básnické imaginace, tvorbu jednotlivce, hledající svůj hlavní smysl mimo společnost a její hodnotová měřítka.“ (Ibid., 87) Prohlašují, že romantismus je chápán jako „umění zaměřené do minulosti zachycující pomocí imaginace zdání či odlesk ztraceného ideálního světa.“ (Ibid., 214) V souvislosti s romantismem mluví o *romantismech*, neboť takovéto užití pojmu v plurále výstižně poukazuje na mnohost různých *myšlenkových celků* a uměleckých forem, jež jsou pro romantismus tak typické.

Martinu Hrdinovi se pojem romantismus, na základě důkladného studia jeho užívání v konstituující se literárněvědné germanistice, jeví jako „průsečík soudů o romantickém subjektivismu, historismu, katolicismu, idealismu, aristokratismu, patriotismu a nacionalismu.“ (D. Tureček a kol., 2012, 21) Slova *subjektivismus* a *subjektivní* přitom našel v pracích zabývajících se německou literaturou přelomu 18. a 19. století vůbec nejčastěji. Zaujala ho také často zmiňovaná souvislost romantického

subjektivismu se dvěma toposy, a sice romantickou „ironií“ a „touhou“, a všiml si také velmi frekventovaného příměru romantismu k idealismu. V souvislosti s romantickým uměním zdůrazňuje klíčovou roli motiviky, obraznosti a emocionality, jejíž zdroj se nachází v přírodě. Hovoří také o typicky romantickém obrazu niterné existenciální krize a tragickém konci hrdinova osudu. Romantickou kompozici podle něj charakterizuje rafinovaný způsob výstavby textu.

Podle Françoise Fureta (2010) patří romantismus mezi ta období, která nejvýrazněji zformovala politický, sociální a kulturní profil dnešního světa. Nazývá romantismus epochou, vymezenou ve svých krajních bodech dvěma roky evropských revolucí – 1789, počátkem Francouzské revoluce, a celoevropským revolučním rokem 1848, jež výrazným způsobem spoluurčila mentální strukturu Evropy a v mnoha ohledech předznamenala dějiny 20. století. Furet proklamuje, že nikdo jiný snad nedovedl lépe pochopit a předpovědět, co bude pro romantismus charakteristické, než Novalis tímto svým výrokem: „Když prostému dávám vysoký smysl, obyčejnému tajemný vzhled, známému kouzlo neznáma, konečnému zdání nekonečna, pak romantizuji […] Svět je třeba romantizovat. Tak opět nalezneme původní smysl.“ (F. Furet, 2010, 211)

Dalibor Tureček přináší systematický výčet romantických distinktivních rysů. S odvoláním na „zákon romantického minima“ (D. Tureček a kol., 2012, 100) Oskára Čepana není jeho ambicí vytvořit široký katalog znaků, který by v důsledku vedl k přílišnému rozmělnění úhlu pohledu, ale spíše rekapitulovat, na základě dlouholetého bádání různých vědních oborů a v souladu s tradicí, relativně bezpečně ustálený soubor konkrétních příznaků literárního romantismu. Ty spatřuje ve třech základních rovinách:

a) *v myšlenkovém světě (filozofie, axiologie – zejména akcent na subjekt a s ním související důraz na mocnost citu);*
b) *v charakteristické obraznosti (ikonografie – mimo jiné civilizací nedotčená příroda, motivy noci, příklon ke středověku);*
c) *ve způsobu utváření textů (poetika – kupříkladu žánrový a tvárný synkretismus, využívání tvárných postupů středověké hrdinské epiky).*[3]

[3] Ibid., s. 100. (Autorův výčet je převzat doslovně.)

Jak si představit typickou romantickou osobnost? Ernst Fischer nabízí tento velmi specifický psychoanalytický výklad: „je to jednotlivec postaven vůči společnosti bezprostředně jako cizinec vůči cizincům, jako individuální *já* proti obrovitému ne-*já*. Z takové situace vzniká mohutné sebevědomí, pyšný subjektivismus, avšak zároveň pocit ztracenosti a opuštěnosti; napoleonovské *já*, které vyje před zázračnými obrazy, *já*, které dobývá svět, a *já* přemožené hrůzou osamělosti.“ (E. Fischer, 1966, 129) François Furet v knize *Člověk romantismu a jeho svět* předkládá osm portrétů výrazných lidských typů éry romantismu. Většina z nich je pro rozbor našich děl relevantních, proto zmíníme, že se zde setkáme s měšťanem, dělníkem, učitelem, lékařem, duchovním, intelektuálem a revolucionářem. Zvláštní kapitola je věnována postavení ženy.

Jak již bylo předestřeno výše, velkým tématem romantismu je nový cit pro přírodu, který obdivuje především přírodu divokou, živelnou a jenž je plasticky vylíčen v Diderotově eseji *Dramatické umění:* „Dá básník přednost kráse čistého a jasného dne před hrůzou temné noci, kdy přerušovaný hvizd větru se chvílemi mísí s tlumeným a nepřetržitým hučením vzdálené bouře a kdy vidí, kterak blesk zapaluje nebe nad hlavou? Dá přednost podívané na klidné moře před pohledem na rozbouřené vlny? Němému a studenému vzhledu paláce před procházkou mezi zříceninami? Budově postavené člověkem, místu osázenému lidskou rukou před houštím pralesa, před neznámou jeskyní v opuštěné skále?“ (E. Fischer, 1966, 195) Příroda, viděná subjektivně a vnímaná jako jednotný organismus, je pro romantiky velkým tvůrčím stimulem, spolu s minulostí je považována za privilegovaný prostor romantismu. Snaha vyjádřit její estetickou dimenzi v kombinaci s typickou nespoutanou imaginací pak spoluutvářejí charakter jazyka, který se vyznačuje figurativní bohatostí.

Možná nejzásadnějším atributem romantismu je láska – „vášnivá láska, kterou Stendhal odlišuje od lásky galantní, smyslné a marnivé a nazývá ji *vizionářským citem.*“ (Ibid., 181) Touha po úplné, dokonalé lásce bez hranic je ještě živena drásajícím pocitem romantiků, že harmonické spojení s veškerenstvem a původní jednota s přírodou jsou v nově se vyvíjejícím společenském pořádku nenávratně ztraceny. Z výše řečeného je patrné, že v romantismu nebylo místo pro kompromisy. „Romantický protest, ohnivý a vypjatý, obsahoval prvek trvalé puberty. Vždy žádal ve společenském i osobním životě nejextrémnější řešení. Znal jenom všechno nebo nic, nadšení nebo zoufalství, vzestup do nebes nebo pád do pekel, vášnivé non plus ultra. Rozpolcení ideálu a skutečnosti se

pociťovalo s bolestnou intenzitou. Neboť bylo těžké po období nesmírné mladosti a po hlubokém zážitku historického úsvitu překonat pubertu a stát se dospělým.“ (Ibid., 219)

1.2 Realismus

Jestliže je předcházející kapitola zahájena poznámkou, že termín „romantismus“ je v literární historii vnímán jako problematický a je obtížné ho v celém dosahu vymezit, do této je potřeba vstoupit důrazným sdělením, že komplexní náplni termínu „realismus“ není doposud věnována žádná česká publikace vydaná po roce 1989. K dispozici je sice mnoho starších zdrojů, ty jsou ale poplatné době svého vzniku a pojem realismus značně rozmývají. Ztělesněním takto širokého pojetí je kniha *Realismus bez břehů* (1964) francouzského filozofa a marxisty Rogera Garaudyho, která vystihuje umělecké klima doby. Bohumil Doležal ve *Vzpomínce na Petra Rákose* publikované v Lidových novinách se k danému dílu vyjadřuje takto: „Autor se pokoušel zachránit leninský pojem *realismu* jako jedině přípustného umění tím, že jej roztáhl natolik, aby se do něho vešel i Joyce a Beckett. Rákos upozornil na to, že takto rozšířený pojem ztrácí jakýkoli obsah a smysl; a poznamenal, že pokud autor tentokrát z chybných východisek dospěl ke správným závěrům, neznamená to ještě, že příště z týchž chybných východisek nedojde k závěrům zcela pochybným.“[4]

Tato situace založila potřebu obrátit se i na cizojazyčné zdroje. Při stanovování základních charakteristik a rysů literárního realismu se tak opíráme o knihu *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige, 1880-1995* Phillipa Barrishe, sborník *A Companion to the Victorian Novel* a studii *Nineteenth-Century Literary Realism: Through the Looking Glass* od Katherine Kearns. V této souvislosti je důležité poznamenat, že si jsme vědomi skutečnosti, že vybrané publikace nesou svá regionální specifika, jež často nemusí mít celoevropskou univerzální platnost. Např. druhý jmenovaný zdroj pracuje s termínem realismus jen omezeně, protože se primárně soustředí na specifika anglického románu 19. století, jenž je souhrnně označován jako román viktoriánský[5]. Ten sám o sobě není stoprocentním ekvivalentem českého, ale ani třeba ruského nebo francouzského realistického románu. Jeho obsahové rozpětí je značně široké, neboť vychází ještě z romantických tradic a svůj vrchol nachází až v sociálních románech

[4] DOLEŽAL, Bohumil. Vzpomínka na Petra Rákose. *Lidové noviny : Události* [online]. 2002, 13. března 2007 [cit. 2013-06-12]. Dostupné z: http://bohumildolezal.lidovky.cz/texty/u094-02.htm

[5] Jeho označení je odvozeno od velmi dlouhé a úspěšné vlády britské královny Viktorie, jež dala vzniknout i termínu *viktoriánské Anglie*.

Charlese Dickense. Při jeho zkoumání se tedy omezíme právě na ty prvky, které se zdají být dobové kontinentální tradici 2. poloviny 19. století nejblíže.

Nejzákladnější vymezení pojmu „realismus“ nabízí elektronický slovník *Free Online English Dictionary*: „zájem o současné nebo skutečné jako protiklad k abstraktnímu, spekulativnímu; tendence nahlížet a prezentovat věci takové, jaké jsou.“[6] Podle Katherine Kearns (1996, 1n.) je realismus výhradně věcný styl, který nahlíží lidskou skutečnost jako záležitost definovanou hranicemi prostředí. Střed jeho zájmu spatřuje v realitě všedního světa, který obývají řadoví lidé. Realismus zároveň podle ní užívá těch nejprostších a nejbanálnějších předmětů k ilustrativním účelům. Vyznačuje se zaměřením na hmatatelné skutečnosti: skutečné továrny, skutečná města, skutečné skály i příborníky, ale odolává násilné objektivizaci. Autorka dále hovoří o klíčovém pojmu realistické *povinnosti*, která se projevuje na dvou navzájem si odporujících rovinách: jako ideální a neochvějný koncept a jako jakýsi směnný artikl ve složité realitě světa.

Phillip Barrish (2001) vidí jako výrazná specifika (amerického) realismu fyzické strádání, život v chudinských čtvrtích, problematiku společenských tříd, regionálně zabarvenou řeč a zdrcující nedosažitelnost spravedlnosti. Ovzduší realismu vnímá jako prostor, kde nikdo v nic opravdově nevěří. Lze říci, že toto pojetí koresponduje v českém prostředí spíše s charakteristickými znaky naturalismu než s čistou realistickou tradicí. Sborník *A Companion to the Victorian Novel* (2002) jako zásadní realistické prvky akcentuje podobně jako Katherine Kearns zřetelný příklon zájmu k nižším společenským vrstvám a klíčový vliv instinktů a rigidních návyků na konkrétní podobu lidského chování.

Literární vědec Václav Černý v *Soustavném přehledu obecných dějin literatury naší vzdělanosti* zahajuje svůj výklad o realismu poznámkou, že „název realismus pochází od samých tvůrců a představitelů tohoto hnutí, kteří jím chtěli už v jménu samém označit základní snahy, jimiž nová jejich inspirace reagovala na romantismus: věrnost objektivní skutečnosti, nepředsudečné, iluzemi nezastřené a falešným idealismem nezmatené, pozitivní poznání lidské povahy a jejích reálných vztahů k lidské společnosti.“ (V. Černý, 2009, 194) O uměleckém *realismu* hovoří jako o „obecně kulturním směru, který se počíná v Evropě rozvíjet od počátku let padesátých jako mravní a duchovní reakce na neúspěch romantických snů, pohřbených pod barikádami roku 1848, a přece velmi zhusta i jako zmoudřelá transformace ideálů právě romantických, a který pak – zacílen vědecky,

[6] Realism. In: *Dictionary.com : Free Online English Dictionary* [online]. 23. června 2013 [cit. 2013-06-23]. Dostupné z: http://dictionary.reference.com/browse/realism?s=t

rozumově a namnoze i k užitečným cílům společenského pokroku – ovládá delší část druhé poloviny 19. století.“ (Ibid., 194)

Koncept Aleše Hamana, vztahující se primárně k tvorbě májovců, mluví o autorském záměru „zachytit, pozorovat a postihnout realitu, ukazovat lidi skutečné, jak opravdu žijí a vypadají.“ (D. Tureček a kol., 2012, 278) Koncept Jaroslavy Janáčkové hovoří o „střízlivosti jako dobové náladě“ a „prožitku zevšednění.“ (Ibid., 275)

Pro posouzení realistických tendencí díla je nesmírně důležitý konkrétní poměr jednotlivého a všeobecného, neboť pro realismus je příznačná schopnost zobecnit existující realitu, zobjektivizovat i původně osobní prožitky a dojmy. Tak jak realismus nahlíží člověka jako bytost výhradně podmíněnou všemi vztahy, do nichž vstupuje, nabývají v kriticko-realistickém umění nebývalého významu sociální otázky. Jan. O. Fischer k tomu podotýká: „Kritickému realismu je cizí onen rozkol mezi vnějšími podmínkami a vnitřním životem, které od sebe pozdější vývoj literatury začne opět odtrhovat (jako to činily umělecké tradice předchozí) a zobrazovat je jakoby na sobě nezávislé. Neboť pro kritické realisty je člověk bytostí společenskou, nikoli jen individuálně biologickou nebo jen individuálně psychologickou.“ (J. O. Fischer, 1961, 57)

Realistická umělecká metoda vyžaduje důkladnou znalost reality, pramenící z hlubokého pochopení životní všednosti. Disponuje-li autor takovou znalostí, ve svých dílech pak komponuje *obrazy života,* v nichž se zhmotňuje každodenní lidská zkušenost, jež sestává nejen z pravidelných rituálů, tradic a běžných povinností, ale i více či méně úspěšného zápasu se všemi nedostatky doby. Podle Dalibora Turečka (2012, 268) je základním rysem realistického vyprávění domněle nezaujatá, objektivizující, vnější vyprávěcí perspektiva.

Charakterizujme si nyní typického představitele realistické doby, jak ho vidí Václav Černý: „Jeho romantický předek miloval lidstvo a lidi a člověka; není důvodů se domnívat, že potomkovi vyschly zdroje lásky, ale horlí hlavně jen o lidstvu a nanejvýš o Člověku. Je věcný, ctí fakta, zvlášť hmatatelná, je obyvatelem konkrétna a střádá si na absolutno po desetnících. Jeho ideály nejsou jiné než ideály romantického člověka, jsou to tytéž ideály lidského osvobození politického, národního, sociálního; a o jejich vítězství bojuje stejně vytrvale a stejně pevně očekává toto vítězství. Ale rozdíl je právě v tom, že toto vítězství nazírá jako výsledek skladu a zápasu faktických a měřitelných sil, jako nutný plod daných poměrů.“ (V. Černý, 2009, 202)

1.3 Na cestě mezi romantismem a realismem

Václav Černý ohraničuje v souladu s literárněhistorickou tradicí počátek uměleckého realismu rokem 1848, ale jedním dechem dodává, že zůstává nesnadné na rok přesně stanovit obě jeho meze: „jednak jest jeho počátky nutno hledat již v některých velkých jevech doby romantické (Balzac, Stendhal) a nechybějí ani osobnosti, v nichž romantické mládí přehodnocuje se v realistickou zralost (Flaubert); jednak realismus přesahuje některými svými mocnými projevy, např. v románě psychologickém a sociálním, svoji dobu o celá desetiletí a trvá v některých formách až do našich dnů, a to ve všech literaturách.“ (V. Černý, 2009, 194)

Dalibor Tureček se podrobně věnuje určení horní hranice „romantické literární události“. (2012, 139) Získaná data kromě jiného ukazují „klíčovou roli konce čtyřicátých let a následujícího desetiletí jako hlavního uzlového bodu, v němž se kumulují všechny třídy jevů, včetně realismu.“ (Ibid., 142) Tři námi sledovaná díla (1830, 1842, 1847) byla poprvé vydána přibližně o pět až patnáct let dříve před tímto vymezeným obdobím. Uvážíme-li, že Tureček sleduje českou situaci, která byla za západní Evropou[7] poněkud zpožděná, můžeme se oprávněně domnívat, že v nich skutečně bude velkou měrou zahrnuta jak romantická, tak realistická složka. Kromě jiného se budeme tázat, která z nich je v daném díle dominantní a zda to lze vůbec jednoznačně rozhodnout.

Vraťme se teď na chvíli k úvodní větě celé práce. Romantické je obsaženo v realistickém a realistické v romantickém. Felix Vodička (1998, 194) k polaritě romantismu a realismu podotýká, že v umění kapitalistické společnosti se vedle sebe realizují dvě metody, metoda převážně subjektivního vyjadřování a metoda převážně objektivního zobrazování. Jelikož jsou obě reakcí na stejnou skutečnost, jsou od sebe v jistém smyslu neoddělitelné. Vysvětluje to tak, že „i když romantický umělec dospívá k představě o světě na podkladě introvertně pojaté a umělecky rozvinuté zkušenosti, zasahuje do jeho vidění předmětná skutečnost osvojovaná na podkladě soudobé praxe člověka schopného vidět věci v jejich vzájemných podmíněnostech. A obráceně: metoda předmětného zobrazování, která odhaluje podstatné rysy společenské skutečnosti v próze všedního života, nemůže v díle umělce abstrahovat od objektivní situace individua prožívajícího úděl člověka své epochy.“ (Ibid., 194)

[7] Vývoj ruského románu v té době v podstatě odpovídal západoevropské situaci.

Výše řečené objasňuje, proč se, dle vyjádření Vodičky (1998, 194n.), cítili někteří velcí realističtí umělci (Balzac, Stendhal, Flaubert) subjektivně romantiky. Jejich kritický pohled totiž nepramenil z objektivního poznání života, ale z jejich subjektivně pojaté představy o plnosti života. Ačkoliv se hovoří často o „překonávání“ romantismu realismem, podle Vodičky (Ibid., 195) je přesnější nazývat tento proces prohloubením, prověřením a proměnou uměleckého osvojení světa.

Václav Černý vidí úplné počátky takzvaného realismu spíše jako „zrealističtělé zklamání“ a „nesmírnou mravní kocovinu.“ (V. Černý, 2009, 196)[8] Realistická společnost je pro něj „především odromantičťující společnost: tj. romantické společenské cíle, jak byly formulovány vývojem kořenícím ve Velké francouzské revoluci, trvají sice dál a realismus nemá smysl jiný než pokračování boje o jejich uskutečnění, ale změnil se naprosto étos tohoto vývojového úsilí, jež zestřízlivělo, zpozitivnělo, zmaterialističtělo a nakonec svoji střízlivost, kult faktu a materiálně-mocenskou formulaci společenských problémů, povýšilo z pouhé účinné metodiky sociální akce na jeden ze svých ideálů, a dokonce na hlavní smysl životního dění.“ (Ibid., 196)

[8] „Kocovinou“ míní autor nesmírně tíživý životní pocit krachu, který za sebou zanechal rok 1848 a jeho „romantická revoluce“.

2 Soubor romantických a realistických rysů k posuzování romantičnosti/realističnosti vybraných děl

Předložit vyčerpávající umělecký rozbor jakéhokoliv literárního díla je vzhledem k jeho složité, mnohovrstevné stavbě věcí nesnadnou, troufáme si dokonce říci, že takřka nemožnou. Jelikož záměrem této práce je rozhodnout, co konkrétně je ve vybraných románech romantické, co realistické a co případně nese oba tyto významy (stojí nad tímto dělením), budeme postupně zkoumat zásadní aspekty literárního díla, v nichž se může tato polarita zřetelně zobrazovat. Jejich výčet je následující: téma a motivy, děj, vyprávění, postavy, časoprostor a jazykové prostředky.

Na základě prostudování příslušné literatury předkládáme vlastní soubor romantických a realistických rysů, které budeme nadále považovat za relevantní kritéria pro určení romantičnosti/realističnosti. Pro účely naší práce je však zároveň důležité mít na paměti, že přítomnost prvku, který máme tendenci automaticky pokládat za romantický nebo realistický, nemusí nutně ve všech kontextech signalizovat romantičnost (romantické pojetí) nebo realističnost (realistické pojetí) textu jako takového. Práce má tedy neskromnou ambici zohledňovat při posuzování rázu jednotlivých prvků vždy i celkový charakter příslušného díla.

2.1 Soubor romantických rysů

Níže předkládáme výčet obecně romantických rysů, který vznikl na základě důkladného prostudování a porovnání dat z příslušné odborné literatury[9] a v němž jsou zahrnuty různé romantické „podtypy“, což znamená, že ne všechny uvedené rysy musí být nutně přítomny ve všech romantických dílech.

- *nešťastná láska, vášeň*
- *cit (kult citu), emocionalita*
- *osud i náhoda*
- *důraz na subjekt*
- *obraznost*
- *romantická vražda, sebevražda, tragický konec hrdinova života*
- *ideál (konflikt ideálu a skutečnosti)*
- *rozpor hrdinova nitra a požadavků společnosti (s tím spojený motiv masky)*

[9] D. Tureček : *České literární romantično*. M. Procházka, Z. Hrbata : *Romantismus a romantismy*. V. Černý : *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (4)*. F. Vodička : *Struktura vývoje (III.)*. E. Fischer : *Původ a podstata romantismu*. M. Vorlová : *Romantické postavy v díle Victora Huga*.

- *romantický obraz niterné existenciální krize (s tím spojený motiv sebeklamu)*
- *panenská, civilizací nedotčená, divoká příroda (motivy bouře, moře, skalisek, noci, hvězd)*
- *archetyp cesty (s tím spojený motiv „bloudění“)*
- *motiv spravedlnosti (spojený s motivem vězení a utrpení)*
- *motiv pomsty*
- *romantický pesimismus a skepse*
- *hrdinství, záměrná revolta a separace*
- *vypjatost, extremismus*
- *minulost a exotika*
- *kontrast (stavění věcí do opozic – světlo x tma, ošklivost x krása, jedinec x společnost, ideál x skutečnost)*
- *motiv ošklivosti*[10] *(příznak mravní kvality)*
- *grotesknost, ironie*
- *fantasknost, vznešeno*

K charakteristickým atributům romantického příběhu patří hrdinova vzpoura proti osudu a stávajícímu společenskému uspořádání, jeho nešťastná nebo nenaplněná láska k ženě pocházející většinou z vyšší společenské vrstvy, s tím související romantický souboj se sokem v lásce (jenž končí často tragicky) nebo jiná forma msty či zadostiučinění za celoživotní ústrky. Příznačné je, že se hrdina ocitá na nějaké cestě, ať už se fyzicky vydává do cizích krajů za dobrodružstvím, nebo se jedná o cestu životního poznání a zrání, jež souvisí s osobnostním a duchovním růstem, případně postupem v kariéře. Klíčové je *hledání* – svého vlastního původu, absolutní pravdy, dokonalosti, smyslu života. K dramatickým zápletkám dochází buď řízením nezvratitelného osudu nebo naopak vlivem podivné náhody; romantická postava je jakoby pod nadvládou „vyšších sil“, které dávají věci do pohybu a nutí k bezprostřední reakci. Možnost volby však bývá většinou velmi omezená a často je jediným východiskem hrdinovo sebezničení (sebevražda, odsouzení za vraždu, doživotní zatracení apod.).

Pro romantická díla je příznačný personalizovaný vypravěč s ironickým postojem. (D. Tureček, 2012, 268) Buď se jedná o osobního vypravěče, nebo vypravěče reflektora, který vypráví v subjektivizované er-formě přes vědomí postavy, s níž ale nesplývá. Tato vyprávěcí perspektiva je charakterizována výraznou autenticitou. Často se setkáme také s vstupováním vypravěče do děje. Romantické texty se vyznačují rafinovaným způsobem výstavby, což souvisí s narušováním chronologie vyprávění. Důsledně dodržovaná lineární kompozice nevzbuzuje takové napětí a dramatický účinek jako retrospektiva (pohled do minulosti) a anticipace (předjímání, předvídání), které navíc často přispívají k elegickému

[10] Společný motiv romantismu i realismu.

rázu, efektu balady. S důmyslnou výstavbou se pojí také střídání a splývaní různých perspektiv, které jsou často reprezentovány dvěma i více vypravěči. Romantické vyprávění odlišuje od toho realistického zejména to, že směřuje k subjektu.

Jazyk romantismu je zvukomalebný a figurativní (bohatý na obrazná přirovnání), neboť si to žádá typicky romantická volná imaginace. Metaforická vyjádření poskytují autorovi mnohem více prostoru pro uplatnění jeho subjektivity, zároveň umožňují postihnout nové a nové nuance již existujících významů a dodávají tak romantické výpovědi jakoby bezbřehý rozlet. K romantismu patří jistá vypjatost a impulsivnost a to nikoliv jen v rovině obsahu a tematiky. K romantickému jazyku neodmyslitelně patří exaltovaná, vzletná vyjádření, v oblibě jsou kromě jiného silné výrazy nesoucí rozměr absolutnosti (peklo, věčnost, msta, smrt, nikdy), paralelní konstrukce stavějící vedle sebe dvě protikladné vlastnosti (*jeden je zablácené zlato, druhý naleštěný cín*[11]), hyperbolická přirovnání (*A Kateřina má srdce tak hluboké jako já – spíše se moře vejde do koňského žlabu, než by on stačil pro sebe zabrat všechnu její schopnost lásky.*[12])

S jistým předobrazem romantické postavy jsme se seznámili již v kapitole *Romantismus.* Podle Dalibora Turečka jsou typickými romantickými hrdiny výjimečné, citově disponované a osudově osamocené postavy. (2012, 272) Velmi často jde o postavy v nějakém ohledu extrémní, které mívají tajemný původ. Romantickými postavami bývají tuláci, sirotci, cizinci, společenští vyděděnci, samotáři, rozervanci, umělci, revolucionáři, středověcí rytíři. Vždy upřednostňují cit před rozumářským intelektualismem a nade vše si cení osobní svobody. „V lásce vidí mravně nejvyšší projev lidský, největší štěstí i největší prokletí; vždy se svěří jejímu vedení.“ (V. Černý, 2009, 122)

Ukázkovým příkladem typicky romantického časoprostoru je exotická minulost. Klíčový je motiv *vzdálenosti,* časové i místní. Hrdina se snaží uniknout své přítomnosti, ale opouští i svůj domov, své místo ukotvení. Vydává se na cestu za exotikou a zidealizovanou minulostí, jinými slovy za dobrodružstvím. Tento útěk může mít i podobu pouhé představy nebo touhy. Úzce se s ním pojí topos cesty, který bývá bohatý na dopravní prostředky ale i symbolické významy. Hrdina překračuje hranice mezi místy, vstupuje do různých subprostorů. Typicky romantický je otevřený, širý prostor bez hranic, nebo naopak prostor stísněný, sugerující pocity uvěznění a ostře kontrastující s hrdinovou nespoutaností a svobodomyslností.

[11] Na Větrné hůrce, s. 242.
[12] Ibid.

Výsostným prostorem je bezesporu civilizací nedotčená příroda, původkyně dynamických sil a procesů. Krajina je inscenována jako působivé divadelní představení, v němž hrají klíčovou roli přírodní fenomény jako bouře, východ/západ slunce, příliv/odliv apod. Ve středu romantického umění stojí intenzivní, až bytostný vztah subjektu k přírodě, jenž od ní odvozuje veškeré zákonitosti svého bytí a plně se podřizuje jejímu rytmu. Velkou kapitolou je i spojitost romantického hrdiny s prostředím. Tím, že si tento prostor volí, utíká do něj a idealizuje si ho, získává intenzita takového vztahu až transcendentální rozměr. Romantický prostor je tak často vykreslen jako místo nesmírně tajemné, inspirativní, mající mytický nádech.

2.2 Soubor realistických rysů

Studium vybraných publikací[13] nás dovedlo k tomuto výčtu obecně realistických rysů, jehož součástí jsou stejně jako v případě romantismu různé realistické „podtypy“:

- *zaměření na současnost*
- *objektivní skutečnost*
- *racionalismus, rozum*
- *typičnost a typizace*
- *obecné nadřazeno individuálnímu*
- *podmíněnost*
- *kult faktu, pozitivismus*
- *smysl pro detail*
- *kategorizování (společenské třídy, ženská a mužská role)*
- *dispozice (daný stav)*
- *střízlivost*
- *každodennost*
- *životní všednost a z ní vycházející obrazy života*
- *materiálno, konkrétno*
- *kritická analýza skutečnosti a s ní související společenská angažovanost (ve smyslu zaujetí stanoviska k zásadním společenským dobovým problémům)*
- *sociální otázky*
- *motiv touhy po moci, zbohatnutí (s tím spojené motivy peněz, majetku a kariéry)*
- *motiv krachu*
- *motiv ošklivosti*

[13] V. Černý : *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (4).* F. Vodička : *Struktura vývoje (III.).* J. O. Fischer : *Kritický realismus : Balzac, Stendhal a základní otázky realismu.* D. Tureček : *České literární romantično*. P. Barrish : *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige, 1880-1995.* K. Kearns : *Nineteenth Century Literary Realism : Through the Looking Glass.* W. Baker a K. Womack : *A Companion to the Victorian Novel.*

Pro realismus typické dějové zápletky mívají daleko přízemnější charakter než ty, s nimiž se setkáváme v romantických dílech. Nebývají motivovány „vyššími ideály“, ale naopak vycházejí z každodenní neutěšené životní reality ničím nevýznamných postav, které na svůj těžký životní úděl, pramenící většinou z chudoby, reagují zoufalou touhou se společensky prosadit a zbohatnout. Honbě za úspěchem a penězi podřizují úplně vše, rezignují na morální zásady a neváhají křivit vlastní charakter. Naplatí to ale beze zbytku o všech realistických hrdinech. Někteří se svých zásad nevzdávají a pak je jejich cesta většinou dlážděna jen dřinou a utrpením. Spisovatel nemíní uchvacovat čtenáře za každou cenu napínavým dějem a dramatickými zápletkami, klade spíše důraz na detailní popis prostředí, podrobně líčí každodenní realitu a s maximální věrohodností reprodukuje autentickou řeč nejnižších společenských vrstev. Obsahy realistických děl bývají naplněny sociálními konflikty, složitými vztahy jedinců k celému jejich okolí bez výjimky (jako protiklad k romantismu, kdy se v centru pozornosti ocitá jeden osudový vztah), generačními spory, vztahy mezi venkovem a městem, konfrontací měšťanstva a dělníků (pracující vrstvy), odporem proti útlaku a vykořisťování a tomu odpovídajícími formami vzpoury. Je-li romantická literatura bojem za lásku a pravdu, realistická je zápasem za obhajobu vlastní existence.

Základním rysem realistického vyprávění je domněle nezaujatá, objektivizující, vnější vyprávěcí perspektiva. (D. Tureček, 2012, 268) Nejčastější je nadosobní (vševědoucí) typ vypravěče. Realistické umění usiluje o vytvoření zdání maximální objektivity, autor proto musí stát jakoby nad zobrazovaným dějem, nehodnotit a ani jinak neovlivňovat čtenáře. Své názory uplatňuje pouze nepřímo výběrem faktů a volbou postav. Zapovězena je tedy jakákoliv nápadná autorská stylizace. Tomu odpovídá přímočará, kauzální výstavba děje a neutrální (bezpříznaková) kompozice. Realistický styl se vyznačuje jednoduchostí a konkrétností jazykových pojmenování, výstižností popisu, dodržováním jedné perspektivy, chronologií vyprávění.

Realismus usiluje o zachování co největší věrohodnosti na všech frontách, tedy přirozeně zasahuje i rovinu výrazových prostředků. Postavy hovoří způsobem, který kopíruje každodenní vyjadřování obyčejných lidí, v jejich mluvě se tak setkáváme nejen s hovorovými a slangovými výrazy a nářečím, ale výjimečné nejsou ani archaismy a vulgarismy. Takto jakoby doslovně zaznamenaná řeč, zbavená jakýchkoliv uměleckých příkras, sehrává v díle zásadní roli nepřímé charakteristiky všech vystupujících osob. Autorská řeč, veskrze spisovná, je od této mluvy zřetelně oddělena, což výstižně odráží

autorův odstup od zobrazovaného děje a postav. O jazyku realismu lze obecně říci, že postrádá romantickou obraznost a imaginaci. Zároveň je mnohem více strohý a jednoznačný, zpravidla v něm nenalezneme zmnožené či jinak ambivalentní významy, jež by ve čtenářích vzbuzovaly rozličné konotace, jako tomu bývá při četbě romantického díla.

Realistický hrdina je typický jednotlivec, zástupce určité společenské vrstvy, na kterém není nic výjimečného. Není to hotová osobnost s vyhraněnými charakterovými rysy, ale naopak se v průběhu děje pod vlivem okolností mění a vyvíjí, je produktem prostředí, ve kterém žije. Jeho hlavní funkcí je vystupovat jako typ, do něhož lze dosadit řadu různých jedinců prožívajících stejný životní úděl své doby. Často pochází z nejnižších vrstev společnosti a marně se snaží prosadit do vyšších kruhů. Konkrétním předobrazem takového hrdiny může být třeba hrdina Dickensův, tedy malé dítě, často sirotek, jenž přes nepřízeň osudu hledá své místo v životě. Dalším příkladem jsou třeba postavy Balzakovy, především tedy mladí, ambiciózní muži z nejchudších rodin a bez zázemí toužící vyšplhat se na nejvyšší příčky společenského žebříčku. Hlavním hrdinou realistického díla může být rovněž kolektiv.

Realistickým časoprostorem je každodenní současnost, kterou vystihuje, jako protiklad k romantickému prostoru, motiv *blízkosti*. Autor nám dává nahlédnout právě do těch míst, která jsou bytostně odlišná od romanticky vzdálených a dosud nepoznaných krajů, jež nenesou žádný příznak výlučnosti a tajuplnosti, ale naopak křičí svou obyčejností, obtěžující důvěrností a odérem potu z celoživotní dřiny. Poznáváme skrovná obydlí hrdinů a jejich nejbližší životní prostor jako je pracovní působiště a město nebo vesnice jejich dlouhodobého pobytu. Zde prožívají postavy svou bezútěšnou, rutinní všední realitu. Toto prostředí je přitom vyobrazeno bez sebemenší idealizace a do nejmenších podrobností, neboť bývá dějištěm hrdinova strádání a utrpení. Dále se objevují místa spojená s mocí, majetkem a penězi, do nichž hrdinové vstupují se záměrem zbavit se jednou provždy své vyděděnosti. Jmenovitě se jedná především o velkolepá sídla aristokratů a bohatých měšťanů, na kterých se pořádají nákladné plesy, pařížské a petrohradské salony, nejvyšší orgány státní správy. Realističtí hrdinové bývají také častými návštěvníky hospod a podsvětí.

3 Na Větrné hůrce (Bouřlivé výšiny)

3.1 Vznik a dobová recepce díla

Román *Na Větrné hůrce* (v originále *Wuthering Heights*) byl poprvé vydán v roce 1847 a je jediným dílem britské autorky Emily Brontë. Tato skutečnost jako by prostupovala celým dílem, jehož každičká část v sobě nese naléhavost blížícího se konce, který je sice osudově neodvratný, ale o to více vybízí a motivuje k výpovědi, jež musí v sobě teď a tady zahrnout vše, až na dřeň nejodhalenějšího lidství. To s sebou přináší potřebu nejen *velkého* obsahu, ale i důmyslné vyprávěcí strategie. Robert Kiely ve své knize *The Romantic Novel in England* sděluje, že román *Na Větrné hůrce* „patří k té šťastné hrstce knih, které zanechávají dojem zcela soběstačného světa, kde styl a obsah jsou v dokonalé symbióze a kde čtenář nenachází nic nevyřčeného ani nic nadbytečného. Součástí této výjimečnosti je také skutečnost, že dílo nenese žádnou *literární* auru. Emily Brontë necituje Shakespeara jako Robert Walpole nebo Ann Radcliffe, její hrdinové nepřednáší poezii jako hrdinové Lewise, autorka se nedovolává antické epiky nebo rytířských romancí jako Scott a nenechává *odhalovat* staré dokumenty, dopisy nebo zpovědi jako téměř všichni její předchůdci. Emily Brontë neuhýbá ze své vlastní cesty, aby upoutala pozornost k faktu, že to, co ve svých dílech prezentuje, je písemně zaznamenáno a jako takové musí být nezbytně dáváno do souvislosti s ostatní literaturou.“ (R. Kiely, 1972, 233)

První ohlasy na knihu krátce po jejím vydání jsou naplněny úžasem, nepochopením a většinou také zhnusením a sžíravou kritikou. Co se však ani ryze negativní kritiky nesnaží popřít, je zcela výjimečná obrazotvornost a těžko definovatelná, strhující síla syrovosti a nevlídnosti, kterou dílo nese. Právě skutečnost, že Emily Brontë beze zbytku odmítla svazovat svou tvůrčí invenci vztahováním se k dobovým literárním normám a tradiční morálce, působí její životní výpověď vtělená do osudů napolo šílených obyvatel Větrné hůrky v dosavadním světě literatury jako zjevení.

Vůbec první recenze knihy byla publikována v lednu roku 1848 v *Atlasu* (nyní *Daily Review Atlas*). Dočteme se v ní mimo jiné, že „všeobecný dojem z knihy je nevyjádřitelně bolestivý. Dosud nikdy nebyl do beletrie uveden tak šokující obraz nejhorší podoby lidství. *Na Větrné hůrce* vrhá takovou beznaděj do našich myslí, že nemůže být vzápětí jen tak rozptýlena. Neroztaje, ale počíná obtěžovat, nekontrolovatelně se

rozprostírá…“[14] *American Whig Review* se také vyjadřuje k tíživé a zcela specifické atmosféře knihy. „Byli jsme pozváni na cestu novou krajinou, topící se ve vše rozvracející melancholii, ale pyšnící se také ostrůvky krásy; byli jsme vystaveni kontaktu s divokými vášněmi, mocnou láskou i nenávistí, a především s utrpením, kterému mohou plně porozumět jen ti, kteří ho prožívají.“[15] *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* akcentuje ve své recenzi temné aspekty knihy, které vystřídá až utěšený obrázek samotného závěru příběhu. „Při četbě románu *Na Větrné hůrce* je čtenář šokován, znechucen a až přidušen detailním vylíčením krutosti, nelidskosti, ďábelské nenávisti a pomstychtivosti, které takřka bezprostředně střídají chvíle dosvědčující všemu nadřazenou sílu lásky – dokonce i démonům v lidské podobě.“[16]

Robert Kiely přichází s následujícím hodnocením: „Román *Na Větrné hůrce* směšuje protiklady a střídá aspekty takovým způsobem, až nakonec zůstává jen minimum rozdílů a objevuje se stále více nově zjištěných souvislostí. Práce navzdory své prozaické formě evokuje báseň v nejplnějším a nejpozitivnějším smyslu slova. Co je ale nejpůsobivější, je přesnost, s jakou se tvůrčí metoda Emily Brontë shoduje s celkovým námětem: volba vypravěčů, prolínání nedokonalosti paměti s precizností historie, sloučení mnohoznačnosti a nelogičnosti snu s jednoznačnou intenzitou probouzejícího se vědomí.“ (R. Kiely, 1972, 237)

3.2 Téma, motivy

Svou tematikou osudové lásky, ničivé vášně, zuřivé nenávisti i kruté pomsty je dílo ryze romantické. Všechny jeho klíčové motivy, včetně pojetí života a smrti i všudypřítomného tajemství a tušení *zhmotněných* přízraků toulajících se někde na blatech, odkazují zcela neomylně k romantismu. Hlavním motivem knihy je bezesporu láska mezi Kateřinou a Heathcliffem, ta láska, která všechno, co je součástí celého vyprávění, uvádí do pohybu, bez níž by nedošlo k žádnému ději a z díla by tak zůstaly jen prázdné listy. Kniha je tedy v podstatě monotematická, neboť tento vztah mezi Kateřinou a Heathcliffem je jediným ohniskem celého románu, tak silným, že do nejmenších detailů utváří a podmiňuje život všech obyvatel *Větrné hůrky* a *Drozdova* po celé dvě generace

[14] Victorian Novels : Wuthering Heights. [online]. 11. června [cit. 2013-06-14]. Dostupné z: http://loki.stockton.edu/~kinsellt/projects/victoriannovels/storyReader$23.html
[15] Wuthering Heights. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 13. června [cit. 2013-06-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_heights
[16] Ibid.

a výhradně tak spoluurčuje obsah celého díla. Trvalost a výjimečnost takového citu je plasticky zobrazena ve slovech Kateřiny: *„Moje láska k Lintonovi je jako list v lese – čas ji zeslabí, to vím, tak jako v zimě opadají stromy. Ale má láska k Heathcliffovi je jako ty věčné skály pod lesem – ne oku pro radost, ale podstata života. Já jsem Heathcliff, Nelly.“* (E. Brontë, 2009, 94) Tento cit však na sebe bere i další podoby, jež lze souhrnně označit jako ďábelské. Doplácí na ně nevinné oběti, které měly tu smůlu, že se narodily na *Větrné hůrce* nebo na *Drozdově* a provinily se tak svým *původem*. Bez újmy ale nevyjdou ani protagonisté osudové lásky, jejíž druhou stranou není nic jiného než destruktivní posedlost, která u Heathcliffa ještě zesílí po Kateřinině smrti.

„Protože, co mi Kateřinu nepřipomíná? Já si ji přece umím spojit se vším – podívám se třeba na dlaždici v podlaze a vyvstane mi odtud její podoba! Vidím ji v každém obláčku, v každém stromě. V noci se mi vznáší vzduchem, ve dne se zrcadlí v každém předmětu – všude je kolem mne! Vysmívá se mi z tváře kdejakého člověka – z mé vlastní tváře. Celý svět je pro mne příšernou sbírkou upomínek na to, že žila a že jsem ji ztratil. A tak jsem i v Haretonově tváři spatřil její fantom – přízrak své nesmrtelné lásky, své zuřivé touhy nepustit, co mi patří, svého ponížení, své pýchy, svého štěstí i hoře!“ (E. Brontë, 2009, 359)

Jeho otrlost a zlomyslnost na sebe bere podobu nekontrolovatelné monomanie, v níž jsou všechny ostatní prožitky pohlceny jedinou relevantní myšlenkou, totiž opětovným sjednocením s Kateřinou. (R. Kiely, 1972, 248) *„Řeklas, že jsem tě zabil – tak mě straš! Zavražděný přece strašívá vraha! Duchové přece obcházejí po zemi! Buď pořád se mnou – vezmi na sebe jakou chceš podobu – dožeň mě k šílenství! Jenom mě nenechávej v téhle propasti, kde tě nemůžu najít!“* (E. Brontë, 2009, 187) V tom je revolta, niterná zoufalost, vnitřní rozervanost hraničící s nepříčetností, předzvěst blížícího se tragického konce. Může být něco ještě vzdálenější střízlivě objektivnímu realismu?

Zdá se, že nikoliv, a přesto je vztah ústřední dvojice ve svém základu realistický. Trefně to vystihuje Lockwoodova úvaha: *„Představte si milujícího v obou případech jako hladového člověka. Postavte před něho jediný pokrm a on se do něho pustí s veškerou chutí a bude vědět, že se najedl. Posadíte-li ho však k bohaté tabuli prostřené lahůdkami francouzské kuchyně, nají se možná se stejným pocitem uspokojení – jenže každý jednotlivý chod zanechá v jeho žaludku i ve vzpomínce jen nepatrnou stopu.“* (E. Brontë, 2009, 71) Tedy samo prostředí, vyznačující se absolutní izolací a drsností přírodních podmínek, připravilo půdu pro rozvinutí vztahu takové intenzity. Když k tomu připočteme Kateřinin

a Heathcliffův vrozený naturel, jenž z nich činí divoké a nespoutané bytosti a tím je na míle vzdaluje od nepříliš živých a průměrných obyvatel Větrné hůrky a Drozdova, chápeme, že jejich osudové spojení je vlastně zákonité.

3.3 Děj

Román *Na Větrné hůrce* tvoří několik vyprávění složitě chronologicky komponujících děj mezi lety 1770-1803. Hlavním vypravěčem je hospodyně Nelly Dean, která novému nájemníku Drozdova panu Lockwoodovi popisuje vzdálenou historii dvou rodů, Earnshawů a Lintonů, kteří po dlouhá léta žili v nehostinném kraji yorskhirských blat, v obydlích vzdálených od sebe několik mil, jako svoji nejbližší sousedé. Toto vyprávění je rámcováno kratším vyprávěním pana Lockwooda, jenž svou promluvou děj celého románu otevírá a následně pak zase uzavírá.

Lockwood je gentleman z Londýna unavený společností, který v roce 1801 přijíždí na zapadlé yorskhirské panství nesoucí název Drozdov, jehož majitelem je Heathcliff z Větrné hůrky. Chce si odpočinout od velkoměsta, a proto si vybere tento zapadlý kout Anglie. Při jedné z vycházek zaskočí Lockwooda bouře a musí nedobrovolně přenocovat v ponurém domově podivínského majitele, kde není vítán. Kromě Heathcliffa se v neutěšené domácnosti seznámí také se zanedbaným mladíkem Haretonem Earnshawem i s půvabnou Kateřinou Lintonovou, která ho na první pohled zaujme. Zažije tam strašlivou noc s příšernými vidinami, způsobenými zřejmě čtením deníku, který náhodně objevil. Za oknem se mu zjeví přízrak dívky, jež se chce dostat dovnitř. Kvílí, že bloudí venku dvacet let. S dívčiným osudem tady na zemi budeme později podrobně seznámeni, Kateřina Lintonová je totiž klíčovou postavou celého románu.

Po návratu na Drozdov se Lockwood začne více zajímat o své podivné sousedy a z vyprávění služebné Nelly Dean se dozví historii dvou rodů, která začíná kolem roku 1770. V té době si přivezl starý pan Earnshaw, otec Hindleyho a Kateřiny, z obchodní cesty sirotka tmavší pleti, jehož se ujal. Cizí chlapec dostal podle své záliby toulat se po okolní krajině jméno Heathcliff (heath = vřes, vřesoviště; cliff = útes, skála). Kateřina se s ním brzy spřátelila a v pozdějším věku se do něj dokonce zamilovala, Hindley ho naopak nesnášel a ubližoval mu. Starý pán však na svého nalezence nedal dopustit a po smrti své ženy ho protěžoval dokonce na úkor syna, jenž pochopitelně žárlil. Když ale nakonec zamřel i pán domu a jeho syn zdědil Větrnou hůrku, nastaly Heathcliffovi skutečně zlé časy. Ztratil své rovnocenné postavení vůči Kateřině a Hindleymu a byl odsunut do pozice

sluhy a pacholka, jenž byl často týrán a ponižován. Kateřina se s ním ale navzdory bratrovi nadále přátelila. Při jedné ze společných toulek zabloudili k Drozdovu, sídlu Lintonových, kde po nehodě Kateřina zůstala v domácí péči. Po dlouhých týdnech se vrátila na Větrnou hůrku jako vyměněná. Lintonovi byli svou povahou daleko mírnější než Earnshawovi a potrpěli si na vybrané chování. Jejich působením se Kateřina naučila sebeúctě i zásadám vybraného chování a probudila v sobě jinou stránku své osobnosti, toužící po obdivu a uznání. Lintonovi a jejich plavovlasé děti Isabela a Edgar si Kateřinu velmi oblíbili a začali se s ní pravidelně stýkat. Kateřinina proměna sice vysekala propast mezi ní a Heathcliffem (realistická podmíněnost prostředí), ale silné pouto mezi nimi zničit nedokázala (romantický osudový vztah).

Hindleyumu se narodil syn Hareton, ale radost z dědice byla zkalena úmrtím manželky a vdovec pak ze žalu propadl alkoholu i hazardním hrám. V té době se Kateřině, která už dospěla v mladou ženu nevypočitatelné povahy, začal dvořit Edgar Linton. Jeho zájem se jí líbil a tak když jí posléze nabídl sňatek, slíbila, že se stane jeho ženou. V důvěrném rozhovoru však Nelly s pláčem prozradila, že miluje Heathcliffa, ale nemůže si ho vzít kvůli jeho poníženému společenskému postavení, a proto se o její lásce nemá nikdy dozvědět. Tuto zpověď však Heathcliff tajně vyslechl a ještě téže noci zmizel. Kateřina se ze zármutku nad jeho útěkem zhroutila a dlouho stonala.

Okolnosti, které Kateřinu přivedly k Lintonovým a na dlouhý čas ji vzdálily od Heathcliffa, se nepochybně hlásí k realismu, ukazuje se zde totiž síla podmíněnosti prostředí. Romantický odkaz však v tomto souboji nakonec vyhrává, neboť nejen odloučení a zrada, ale dokonce ani smrt nedokázaly lásku Heathcliffa a Kateřiny ohrozit. Heathcliff se vrátil až po třech letech – krátce po svatbě Kateřiny s Edgarem, ne už jako pacholek, ale jako gentleman určitého společenského postavení a zajištění. Kateřinu jeho příchod nadchl i velmi rozrušil, v Lintonovi zase vzbudil zničující žárlivost. Heathcliff se zabydlel na Větrné hůrce, neboť zaplatil Hindleyho dluhy a měl nyní statek v zástavě. Když se pak od Kateřiny dozvěděl, že ho bláhově miluje Edgarova sestra Isabela (přesněji svou falešnou představu o něm), učinil z naivní dívky nástroj i objekt své pomsty, jejíž součástí byl i útěk a rychlý tajný sňatek. Když se po svatbě vrátili na Větrnou hůrku, Heathcliff zacházel s Isabelou nesmírně krutě. Slaboch Edgar jí nijak nepomohl, raději se sestrou přerušil veškeré styky. Kateřina, jež s Edgarem čekala dítě, vážně onemocněla a záhy zemřela při porodu dcery, která dostala její jméno. Před smrtí se ale ještě setkala s Heathcliffem, zničeným nesmírným žalem.

Heatcliff se pak ještě více zatvrdil a jeho tyranie vůči Isabele se stala nesnesitelnou. Isabela v nejvyšším zoufalství utekla do Londýna, kde záhy porodila syna, jehož pojmenovala Linton. Krátce poté zemřel Hindley a Heathcliff se stal neomezeným pánem Větrné hůrky i osudu Haretona. Ten vlivem jeho působení rostl v nevzdělaného, hrubého mladíka. Vdovec Edgar Linton se mezitím vzorně staral o malou Kateřinu, kterou se snažil za každou cenu držet v nevědomosti o existenci Heathcliffa a Větrné hůrky. Katčina zvídavost však byla silnější a zapříčinila tak řetězec nešťastných událostí.

Vše začalo náhodným seznámením se s Heathcliffem a utajeným bratrancem Haretonem. Hareton nachází v Kateřině okamžité zalíbení, ta je ale pohoršena jeho zaostalostí a jen se mu vysmívá. Po Isabelině smrti získává Heathcliff do péče svého neduživého, slabošského syna Lintona, který mu je odporný, ale hodí se pro jeho ďábelské plány. Lstí si totiž vynutí jeho sňatek s Kateřinou a stává se tak neomezeným vládcem Drozdova a jeho obyvatel. Tak jak předtím zacházel s Isabelou, chová se nyní ke Kateřině. Podmínky k životu na Větrné hůrce se stávají nelidskými a střízlivý realismus popisu prostředí v nich přerůstá až do naturalistické podoby. V té době umírá Kateřinin otec Edgar, záhy následován Lintonem. Katka tak zůstává nadobro uvězněna v nehostinném hospodářství, nyní již lhostejná ke všemu. Tak ji poznal i pan Lockwood při své první návštěvě. Když se však za rok zastavil v Drozdově podruhé, naskytl se mu úplně jiný obraz Kateřiny, šťastné a chystající se na svatbu s Haretonem.

Co tomu ale předcházelo? Katka postupně pochopila, jak hluboce se v Haretonovi mýlila. Začala zaostalého mladíka učit číst a zanedlouho mezi nimi vzniklo silné citové pouto. Heathcliff byl rudý vzteky, že pomsta „na dětech“ se nedaří podle plánu, záhy se ale přestal o vše zajímat. Propadal čím dal hlubšímu podivínství, uzavřel se do sebe, v každém stínu nacházel přízrak své milované Kateřiny. Přestal jíst, procházel se dlouze po vřesovištích a s nikým už nepromluvil, jen jednou se Nelly svěřil s muky, která ho doprovázejí na každém kroku. Brzy poté zemřel, s vítězným úsměvem na rtech…Taková vnitřní rozervanost, vyúsťující až ve ztrátu příčetnosti a tragický konec života, je jednoznačně romantickým příznakem. K pohoršení všech mrtvého pohřbili podle jeho přání vedle Kateřiny. Místní lidé ale tvrdí, že ani on nedošel po své smrti klidu a že za deštivých nocí vídají přízraky Kateřiny a Heathcliffa bloudit po vřesovištích.

3.4. Vyprávění

Způsob vyprávění, zahrnující dva různé vypravěče, a na svou dobu velmi originální výstavba textu vytvářejí v kombinaci s už tak silným, strhujícím příběhem výjimečně působivý umělecký dojem celého díla. Do děje uvádí čtenáře pan Lockwood, životem znuděný bohatý gentleman, nedobrovolný vnější pozorovatel. Spatřuje takřka statický obraz mladé Katky žijící toho času na Větrné hůrce s Heathcliffem a Haretonem, jež oba nesnáší. Lockwood je okrajovým, doplňujícím vypravěčem, jehož jedinou úlohou je zavdat příčinu k tomu skutečně stěžejnímu vyprávění, jež teprve z jednotlivých malých dílků poskládá mozaiku současné neutěšené, nehybné a beznadějné reality života na Větrné hůrce. Touha dozvědět se něco o minulosti nanejvýš podivných obyvatel Větrné hůrky však musí být u znaveného Lockwooda něčím pozoruhodným vzbuzena. Tuto úlohu sehraje noční přízrak Kateřiny Lintonové, který ho při jeho přenocování na Větrné hůrce navštíví.

Služebná Nelly je pak tím, kdo na svých bedrech nese takřka celý příběh od přivedení Heathcliffa na Větrnou hůrku až do chvíle, kdy jako čtenáři poprvé vstupujeme do děje. Autorka velmi důmyslně tuto stěžejní část vyprávění oddálila a umocnila jeho tajemnost a ponurost vylíčením strašidelné zkušenosti nezúčastněného člověka, jenž do kraje zavítal až dlouhé roky poté, kdy se příběh dvou nešťastně propletených rodů začal psát. Celému tragickému příběhu dvou generací tak vtiskla punc osudové nevyhnutelnosti.

Podle knihy *The Romantic Novel in England* se vyprávění Nelly Dean vyznačuje stejnou nenuceností a jednoduchostí jakou nese vypravování pohádek dětem: *„Jednoho krásného rána – bylo to v létě, pamatuju se, že zrovna začínaly žně – přišel starý pan Earnshaw k snídani v cestovním.“* (R. Kiely, 1972, 235) Hlavní a nejspolehlivější vypravěč, kterého máme, bez sebemenší snahy upoutat pozornost mimoděk připouští, že vše, co říká, je závislé na pouhé paměti. Přestože paměť Nelly nesahá do všech zákoutí, vstoupíme s její pomocí do životů Kateřiny a Heathcliffa mnohem více, než by jakýkoliv nezasvěcený pozorovatel mohl doufat. Charakteristické rovněž je, že se její paměť, namísto toho, aby ulpívala v minulosti, stává především nástrojem k rozvinutí přítomnosti, neboť účelem vyprávění je přece objasnit nezúčastněnému Lockwoodovi příčiny současné podoby soužití na Větrné hůrce. (Ibid., 1972, 235)

Již tak důmyslné výstavbě díla přidává na rafinovanosti zcela konvenční úvod, nevzbuzující sebemenší pochybnost, že začínáme číst jeden z těch „učesaných“, sentimentem a puritánskou morálkou překypujících románů, tak typických pro

viktoriánskou éru. Vypravěčem je Angličan, který již podruhé opouští kratochvíle Londýna, aby navštívil svého bývalého souseda a zároveň pronajímatele. Jejich vztah je právě tak rezervovaný, jak to odpovídá jejich společenským rolím. Lockwood vzbuzuje dojem muže na prázdninách, jenž daný kraj nahlíží z pozice velkoměstem unaveného starého mládence. Místo jako takové se mu jeví sice izolované, ale zato romanticky krásné, je mu klidným útočištěm proti ruchu společnosti. Robert Kiely k tomu podotýká, že přijede-li městský člověk na venkov, očekáváme, že od něj uslyšíme dvě věci: že je to tam krásné a že je to vzdálené ruchu společnosti. (1972, 239n.) Všednější úvod už si tedy lze jen sotva představit.

„Vracím se z návštěvy u svého domácího pána – jediného souseda, kterého tu budu mít na krku. Takovouhle končinu si dám líbit! V celé Anglii bych na mou věru marně hledal zákoutí tak vzácně nedotčené společenským ruchem. Pro mrzouta učiněný ráj[17] *– a v panu Heathcliffovi mám tak dokonalý protějšek, že se o tu pustinu můžeme klidně rozdělit. Báječný kolega v poustevničení!“* (E. Brontë, 2009, 5)

Když čteme ale tentýž úvod podruhé, znalí již obsahu celého díla, jen stěží si můžeme nevšimnout čehosi neblahého, na co nás upozorňují výrazy jako *na krku, pustina, mrzout* (R. Kiely, 1972, 238), jejichž osudový význam se ve vykreslované venkovské idyle napoprvé rozplynul.

Kiely si všímá palčivé ironie, která charakterizuje úvodní slova knihy. Upozorňuje však, že ironie není podstatou daného vyjádření jako takového (tak jak se s tím setkáme v úvodním odstavci knihy *Pýcha a předsudek*[18]), ale vzniká až v kontextu příběhu. Jinými slovy, je měřítkem vzdálenosti, kterou je třeba překonat, než se z důvěrně známého světa z první strany knihy ocitneme v podivném světě, kterému můžeme jen stěží porozumět, a o kterém jsme neměli ani tušení, že existuje, dokud nebyla zdánlivě samozřejmá platnost toho původního rozmetána na kusy. (R. Kiely, 1972, 239)

Čtenářova konvenční očekávání se poprvé otřesou ve svých základech spolu s očekáváními pana Lockwooda ve chvíli, kdy všichni společně překročíme práh Větrné hůrky. Venku zuří sněhová vánice a Lockwood je nucen požádat svého pronajímatele

---

[17] *„I have just returned from a visit to my landlord – the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist' Heaven.“* In E. Brontë : *Wuthering Heights.* Randome House Publishers, 1943.

[18] *„Světem panuje skálopevné přesvědčení, že svobodný muž, který má slušné jmění, se neobejde bez ženušky. A přistěhuje-li se někam takovýto mladík, je tento názor tak zakořeněn v myslích sousedních rodin, že jej považují za právoplatné vlastnictví té které dcery ještě dříve, než mají možnost obeznámit se v tomto ohledu s jeho vlastními pocity nebo zásadami.“* In J. Austen: *Pýcha a předsudek.* Praha: Vyšehrad, 1986.

o nocleh, nebo alespoň o průvodce pro zpáteční cestu na několik mil vzdálený Drozdov. Dočká se však jen ostrého zamítnutí a Heathcliffovy otevřeně prezentované nepřátelskosti. Přičteme-li k tomu zcela nečekanou a nápadnou podivnost jeho domácnosti, jež se odhaluje již při prvním zběžném kontaktu, přirozeně se neubráníme nastupujícímu pocitu tísně, který nás už v průběhu četby nikdy zcela neopustí.

„ 'Teď ale opravdu nedojdu domů bez průvodce,' vyhrkl jsem. 'Cesty už jsou zaváté, a stejně bych neviděl ani na krok.'

'Haretone, zažeň to ovčí stádečko do kolny! Zasype je to, jestli zůstanou do rána venku v ohradě. A nezapomeň je zahradit prknem!' kázal Heathcliff.

'Ale co bude se mnou?' naléhal jsem, dopálený stále víc. Odpovědi jsem se nedočkal. […] 'Mohl bych se vyspat tady v křesle.'

'To tak, cizí je cizí, ať jste boháč nebo chudák! Po domě se mi nikdo roztahovat nebude, když ho nemám na očích,' prohlásil ten nezdvořák.

Při téhle urážce mi došla trpělivost. Dal jsem své nevoli hlasitý průchod a proběhl kolem něho na dvůr. Ve spěchu jsem vrazil do Earnshawa. Byla tak černá tma, že jsem nevěděl kudy kam. Když jsem tam tak bloudil, zaslechl jsem další ukázku toho, jak pěkně se mezi sebou snášejí. Zprvu se mě chtěl ujmout ten mladík.

'Vyprovodím ho až k parku,' ohlásil.

'Ke všem čertům ho vyprovodíš!' zařval jeho pán – nebo kdo to vlastně byl. 'A kdo poklidí koně, co?'

'Lidský život snad stojí za to, aby koně pro jednou počkali. Někdo s ním jít musí,' zašeptala paní Heathcliffová soucitněji, než bych byl čekal.

'Tebe poslouchat nebudu,' obořil se na ni Hareton. 'Jestli to s ním myslíš dobře, radši mlč!'

'Tak ať vás straší jeho duch! A Heathcliff ať už nesežene žádného nájemce a Drozdov ať se mu rozpadne v trosky!' odsekla.“ (E. Brontë, 2009, 18n.)

Předchozí odstavce dokazují přítomnost minimálně čtyř výsostně romantických znaků: osobního vypravěče[19], romantické ironie, s ní úzce související rafinované výstavby děje a motivu vzdálenosti, který je reprezentován neznámým, tajuplným a nepřátelským světem, jenž svírá Drozdov a především Větrnou hůrku a jehož hranice je možno hledat až někde vprostřed širých yorskhirských blat. Zjištění učiněná v průběhu celé kapitoly nás tak

[19] Objevují se dokonce dva různí osobní vypravěči, z nichž každý reprezentuje odlišnou perspektivu; taková multiperspektivnost, akcentující roli subjektu, je dalším romantickým rysem.

dovádějí k jednoznačnému závěru, že na vyprávění sledovaného díla není nic příznačně realistického a je naopak cele v souladu s romantickou tradicí.

3.5 Postavy

Přestože příběh roste až do závratných výšek poezie, je dílo v mnohém usazeno na pevných a zemitých realistických základech. Nejedná se přitom zdaleka pouze o místní ukotvení, které je tak hmatatelné jako skály obrostlé vřesem. Kateřina a Heathcliff, přestože jsou ztělesněním tak troufalých představ, jsou nejen vylíčeny realisticky, ale dokonce v mnohém bytostnými realisty jsou, alespoň tedy v tom smyslu, jak jasnozřivě nahlíží okolní svět. Vidí navzájem jeden druhého přesně tak, jací skutečně jsou. (E. Baker, 1937, 73)

Kateřina říká zhrzené Isabele, která je uchvácena Heathcliffovou živelnou mužností a nadřazeností, jaký je opravdový Heathcliff: *„zaostalec a divoch, nevzdělaný, nevychovaný, suchopár z kamení a bodláčí. […] Nepředstavuj si, prosím tě, že pod drsným vzhledem tají bezednou dobrotu a laskavost! To není žádný nebroušený diamant – žádná perla v hrubé mušli! Surovec je to, nelítostný vlk! Nikdy mu neříkám: 'Neubližuj tomu či onomu nepříteli, protože by to bylo nehezké, ukrutné!' Povídám: 'Neubližuj jim, protože já nechci!' Tebe, Isabelo, by rozmáčkl jako vrabčí hnízdečko, kdybys ho omrzela. Ten nemůže mít v lásce žádného z Lintonů – a přece by byl schopný si tě vzít pro peníze a nárok na dědictví. Začíná povážlivě propadat hrabivosti. Takhle tedy vypadá – a to ještě mluvím jako jeho přítelkyně – taková přítelkyně, že kdyby tě vážně chtěl ulovit, držela bych možná jazyk za zuby a nechala tě, ať se spálíš."* (E. Brontë, 2009, 117n.)

Servítky při hodnocení Kateřinina charakteru si však nebere ani Heathcliff, a to dokonce v okamžicích následujících těsně po její smrti: *„Kéž se probudí v mukách!' zvolal Heathcliff strašným hlasem, dupal a chroptěl v náhlém výbuchu nezvládnutelného vzteku. 'Ta lhářka, lhářka až do posledního dechu! Kde je teď? Tam ne – v nebi také ne – zaniknout nemohla – tak kde? Ty, tys říkala, že je ti lhostejné moje utrpení! Tak já se zas modlím jedinou modlitbu a budu ji opakovat, dokud mi jazyk neztuhne – Kateřino, Kateřino, dokud já žiju, neodpočívej v pokoji! Řeklas, že jsem tě zabil – tak mě straš! Zavražděný přece strašívá vraha! Duchové přece obcházejí po zemi! Buď pořád se mnou – vezmi na sebe jakou chceš podobu – dožeň mě k šílenství! Jenom mě nenechávej v téhle propasti, kde tě nemůžu najít! Ach Bože, to se nedá vypovědět slovy. Nemůžu žít, odešel mi život! Nemůžu žít, odešla mi duše!"* (E. Brontë, 2009, 187)

Kriticko-realistický úsudek však ani v nejmenším neoslabuje nespoutaný naturel a nepřehlédnutelný extremismus obou protagonistů, ze kterých přímo čiší romantický vzdor a vnitřní rozervanost. Robert Kiely dokonce Heathcliffa označuje za byronovskou, až gotickou postavu, která „tříští lidi na atomy.“ (Kiely, 1972, 237) Kromě toho v něm rozpoznává zvířecí charakter divokého koně nebo nezkroceného křížence. Kateřinu podle něj nejlépe charakterizuje přívlastek „na útěku“, i když je to myšleno především obrazně. Její úprk má podobu úniku z uvěznění, úniku od čehokoliv, co omezuje a utiskuje. Avšak vyvázáním se z jednoho vězení ocitá se v jiném, ještě temnějším, a je nucena pochopit, že funkcí přístavu čekajícího na konci každé plavby je to, že musí být znovu opuštěn. (Ibid., 243)

Lze říci, že Kateřina a Heathcliff mohou být pochopeni jen skrze svoji vášeň. Víme sice, že se věnují i prozaickým každodenním činnostem jako je četba knih, psaní dopisů, popíjení čaje, ale tyto tiché, k realistické tradici odkazující momenty je, na rozdíl od postav Jane Austen a George Elliot, nijak nevystihují, objevují se jako mdlé, téměř neskutečné výjevy z nějakého mlhavého vedlejšího světa. Jakmile jsme jednou konfrontováni s Kateřininými přízraky, nekontrolovatelnými výbuchy vzteku a nervovými zkraty, máme problém si ji představit, jak tiše sedí nad svým vyšíváním. Její životnost a uvěřitelnost je striktně podmíněna její vášnivou náklonností k Heathcliffovi. (Ibid., 245) Její vztah k němu je však ve skutečnosti ještě něčím víc než osudovým poutem, má charakter ztotožnění se sebou samým.

Kateřina přesto neváhá jít proti tomuto nezrušitelnému citu. Našeptávání chladného rozumu a potřeba vyhovět společenským konvencím přehlušují jakkoliv silný hlas srdce. Následující slova jsou zřetelným důkazem, že Kateřina není ani zdaleka výsostně romantickou hrdinkou, jak by se na první pohled mohlo zdát. *„Kdyby ten bídák Hindley nebyl z Heathcliffa udělal takového sprostého nádeníka, vůbec bych na Edgara ani nepomyslela. Ale jak to teď je – Heathcliffa si vzít nemůžu – to bych se znemožnila. A tak se nikdy nedoví, jak ho miluju. Ne proto, že je hezký, ale protože v něm žiju daleko víc než sama v sobě. Naše duše, Nelly – těžko říct, co v nich je -, ale jsou z jednoho kusu. Kdežto Linton a já – to je jako měsíční paprsek proti blesku, mráz proti ohni!“* (E. Brontë, 2009, 92)

Postava Heathcliffa je mnohem přesvědčivější, uvěřitelnější. Je za všech okolností konzistentní ve svém jednání, mluvě i vyjadřovaných emocích. (E. Baker, 1937, 74) Když proklíná sebe sama, že vlastním přičiněním zachránil život syna svého nepřítele nebo když

vyčítá umírající Kateřině, že svým rozhodnutím podvedla sebe i jeho, je to stále ten stejný, divoký, zrazený a pomstychtivostí vedený Heathcliff, jenž žije jen z instinktů a vášní a ve kterém není kromě bystrého úsudku zhola nic racionálního. Na rozdíl od Kateřiny je tak, i s přihlédnutím k jeho tajemnému původu a předurčené roli vyděděnce, téměř ukázkovým romantickým hrdinou.

Heathcliff není průměrnou postavou a společně s Kateřinou netvoří tradiční zamilovaný pár, jak ho známe z jiných románů té doby. Označit je za ústřední hrdiny díla nestačí. Tito dva jsou „žijící duše, možná první od dob Shakespeara.“ (E. Baker, 1937, 69) Jak naznačuje sama autorka na mnoha místech knihy, jejich vzájemné prožitky jsou pro okolí nesdělitelné, neuchopitelné. Tajemství jejich vztahu zůstane pro čtenáře navždy utajeno a možná právě proto ho bereme tak vážně. Pouze víra, psychologie a umění v sobě mohou zahrnout paradoxy obsažené v tomto díle, neboť samy vyrůstají z půdy, kde rozum a logika našly své limity a odhalily svou nedokonalost. (R. Kiely, 1972, 250n.)

Všechny ostatní postavy, které se v díle objevují, včetně velmi nesourodé dvojice, jež celý příběh složitě a na přeskáčku zprostředkovává, se stávají jen druhořadými pozorovateli hrůzostrašného duelu obou protagonistů; nicméně důsledně zachovávají své role a neomylně pomáhají budovat solidní, střízlivou realitu prostředí, v němž se toto „antické“ drama odehrává. (E. Baker, 1937, 75) Všichni, snad jen s výjimkou Isabely a Hindleyho, kteří reprezentují určité romantické atributy[20], jsou průměrnými, na zemi pevně stojícími a tedy ryze realistickými postavami. Isabela jako naivní dívka, která se bezhlavě odevzdá Heathcliffovi a tvrdě za to zaplatí; její zdvořilý a laskavý bratr Edgar Linton, který je vystaven psychické labilitě a blouznění své ženy Kateřiny; neduživý a sebelítostí trpící potomek Heathcliffa a Isabely; prostý, neotesaný a dobrosrdečný Hareton, lepší kopie svého otce Hindleyho, jehož charakter zdrsněl vlivem jakýchsi zlověstných sil, kterým cele propadl; ti všichni jsou živoucí, ale ne dostatečně pozoruhodní, aby zaujali sami o sobě. Nelly Dean, Lockwood, starý sluha Josef a mladá Katka již čtenářovu pozornost upoutávají více.[21]

Nelly Dean je v podstatě geniální zprostředkovatel, který může organicky přepínat mezi vnitřním a vnějším pohledem na věc. Jako chůva a hospodyně je přímým svědkem důvěrných situací rodinného života, porodů a úmrtí, milostných scén a hádek; pro Kateřinu

[20] Isabela rezignuje na rozum a jde slepě za hlasem svého srdce, což ji přivede do neštěstí. Hindley jedná pudově a instinktivně, vede bohémský způsob života. Není schopen zkrotit své démony a jeho existence nezadržitelně spěje k tragickému konci.
[21] Postavy Lockwooda a Nelly Dean jsou představeny již v kapitole *Vyprávění*.

a mladého Heathcliffa je jako matka. Avšak v pravém smyslu slova není právoplatným členem rodiny a s ohledem na dobový anglický třídní systém si udržuje potřebný odstup a je si moc dobře vědoma svého „místa“ v domácnosti. Je bezúčelné spekulovat nad tím, zda je Nelly „kladnou“ nebo „negativní“ postavou, zda je chápající a solidární s rodinou, jíž slouží, nebo jestli je naopak sobecky nezaujatá, možná dokonce závistivá, a proto pokrytecká ve svých projevech oddanosti. Stojí zkrátka dost stranou na to, aby mohla vyjádřit, co by Kateřina nebo Heathcliff nedokázali verbalizovat, a zároveň je natolik zúčastněná, aby upoutala náš zájem a příležitostně dokonce vzbudila náš respekt. (R. Kiely, 1972, 236n.)

Prostřednictvím paměti Nelly Dean Emily Brontë nenápadně smiřuje extrémní hlediska reprezentovaná Lockwoodem a Heathcliffem. Je jednou z prvních ironií románu, že bezkrevný Lockwood předstírá účastné pochopení s Heathcliffovým rozpoložením. Skutečnost je taková, že ani Lockwood ani Heathcliff by nebyli schopni vyprávět tento příběh bez výsostného soustředění se na sebe sama. Jinak je tomu s Nelly a to i navzdory tomu, že není nejzajímavější postavou knihy a že dílo obsahuje dlouhé a důležité pasáže, ve kterých si čtenář jen sotva uvědomí její přítomnost. (Ibid., 237)

3.6 Časoprostor

Žádné literární dílo nebylo nikdy předtím tak nerozlučně spjato s konkrétním bodem na zemském povrchu jako právě *Na Větrné hůrce* (1847) a přesto se jedná o „drama“ elementárního konfliktu a utrpení, jež mají univerzální platnost. Je to příběh vášně, překonávající všechna pozemská omezení a nacházející své naplnění až ve smrti obou protagonistů. Místo a čas, přestože jsou zcela jednoznačně vymezeny, jsou zde téměř bezvýznamnými veličinami (ocitáme se jakoby v bezčasí); na jakémkoliv místě světa a v jakoukoliv dobu svádí člověk stejné osobní zápasy a prožívá totožnou bolest. (E. Baker, 1937, 70).

Nezaměnitelný a nepřehlédnutelný genius loci Větrné hůrky a jejího okolí se nejmocněji zrcadlí v prožívání Kateřiny, pro niž jsou yorskhirská vřesoviště a bystřiny nejen rodištěm a celoživotním bydlištěm, ale především spirituálním domovem, k němuž chová bytostný vztah až transcendentálního rozměru. Síla tohoto vztahu je plasticky vykreslena v následujícím vyjádření: *„Chtěla jsem vám jenom říct, že jsem se tam necítila doma. Mohla jsem si oči vyplakat, jak se mi stýskalo po zemi. Andělé se tak urazili, že mě odtamtud shodili doprostřed vřesoviště nahoře nad Větrnou hůrkou. Když jsem se tam*

probudila, rozplakala jsem se samým štěstím. To je to celé moje tajemství – rozumíte už, proč jsem tak nešťastná? Nebe pro mě není[22] *– a Edgar Linton taky ne.* (E. Brontë, 2009, 92)

Koncept *nebe* a s ním související koncept *pekla,* potažmo *smrti,* jsou pro dílo i v mnoha jiných ohledech a souvislostech zcela klíčové. Robert Kiely navíc přichází se zajímavým postřehem, že tradičně chápané přechody mezi nebem a zemí a nebem a peklem jsou tu zcela vymýceny, aby daly vzniknout nové organické formě, která směřuje k nové jednotě v mnohosti. (R. Kiely, 1972, 244).

Z takových dojmů se rodí atmosféra evokující až jakýsi prastarý mýtus a původní báji; vyzařování okolní pustiny ztělesňuje nejhlubší a nejvznešenější instinkty, které jsou vlastní nejen hrstce původních obyvatel, ale konec konců také dvěma nebo třem kultivovanějším lidem, přicházejícím sem odjinud. (E. Baker, 1937, 69)

Dante Gabriel Rosseti řekl, že dílo *Na Větrné hůrce* „se odehrává v pekle – pouze místa a lidé nesou anglická jména." (R. Kiely, 1972, 241) Robert Kiely se domnívá, že ještě přesněji to lze vyjádřit tak, že dílo je zasazeno „tam, kde se nebe a peklo potkávají." (Ibid., 1972, 241) Již Lockwoodův „nevinný úvod", obsahující poznámku *učiněný ráj* (doslovně z anglického originálu *nebe*) *pro mrzouta*[23], pomocí níž se snaží vystihnout přiléhavost dané lokality pro Heathcliffovu povahu, však podkopává nejen náboženský význam pojmu *nebe,* ale i jeho tradiční metaforický význam. Z křesťanského hlediska je holým nesmyslem, aby pro člověka, který není schopen milovat své bližní, existovalo nějaké místo jako je *nebe*. Stejně tak chápeme-li tradičně *nebe* jako místo klidu a míru, jen stěží můžeme s jeho pomocí popsat Heathcliffovu situaci na Větrné hůrce. To jen znovu dokazuje neuvěřitelnou mnohovrstevnost a propracovanost díla. Již první strana knihy je plná indicií ohledně pozdějšího děje a k tomu je ještě doslova nabita více či méně skrytou ironií, jež se zcela neomylně hlásí k romantickému odkazu.[24]

Nebe tu tedy jednoznačně ztrácí své křesťanské pojetí a hlásí se daleko spíše k pantheismu, v jehož duchu je chápána a vyobrazována i příroda jako taková; tedy jako matka stvořitelka, jež kromě řízení samotných přírodních procesů spoluurčuje i temperament a konání všech živých tvorů a zasahuje tím bytostně do jejich životů. V knize tak nalezneme několik výsostně subjektivních a navzájem od sebe protikladných

[22] Kateřinino odmítnutí nebe zde neznamená rouhání, ale je charakteristicky romantickým gestem v zájmu úplného osvobození sebe sama. (R. Kiely, 1972, 243)
[23] *„A perfect misanthropist' Heaven."* In E. Brontë : *Wuthering Heights.* Random House Publishers, 1943.
[24] Více o romantické ironii z první strany knihy v kapitole *Vyprávění.*

obrazů nebe. S každým přichází jiná postava románu. Všechny tyto koncepce však mají přece jen něco společného: jsou projekcemi osobnostních charakteristik svých původců. Každý předložený portrét nebe je vlastně určitým druhem skutečnosti, které si příslušný jedinec cení nad jiné.

Tak například pro mladší Kateřinu je nebe „bzučící, zářící, zpívající, vanoucí a vlnící se“ (R. Kiely, 1972, 244), zatímco v Lintonově představě převažuje obraz pokojnosti, absolutní nerušenosti takového místa. *„On chtěl, aby všechno odumřelo v strnulém klidu, já zas, aby všechno bouřlivě jásalo a tančilo. Já namítla, že jeho nebe by jen skomíralo, on, že moje by opile třeštilo. Já, že v jeho bych usnula, on, že by v mém nemohl popadnout dech*[25]*, a začal být jízlivý.“* (E. Brontë, 2009, 274) Představa Nelly Dean je nejblíže křesťanské tradici, nebe pro ni znamená „místo věčného odpočinku“. (R. Kiely, 1972, 242) V jejím pojetí je přítomný motiv pokory a nejistoty. *„Myslíte, pane Lockwoode, že takoví lidé dojdou na onom světě štěstí? Co bych za to dala, kdybych znala odpověď.“* (E. Brontë, 2009, 185) Kromě jiného také nabádá Heathcliffa, jenž nezadržitelně spěje k tragickému konci své životní pouti, aby se před smrtí kál za svůj sobecký život nedůstojný křesťana, jinak se nedostane do nebe.

Stěžejní lokalitou díla není ani dům Earnshawů ani Drozdov, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale neustále se měnící prostor mezi nimi. Emily Brontë neznázorňuje dobro a zlo nebo nebe a peklo jako statické jevy v těchto domech, oba mohou dočasně hostit kterýkoliv z těchto extrémů. Když jsou Heathcliff a Kateřina ještě dětmi, nakukují oknem do interiéru Drozdova a obdivují okázalé zařízení pokojů a závidí Lintonovým dětem. Později, když se Kateřina vdá za Edgara a na Drozdov se přestěhuje, svěřuje se Nelly, že se cítí, „jako by se vrhala do propasti.“ Tento příklad vystihuje jeden z dalších paradoxů, jenž se ani zdaleka neomezuje jen na tuto konkrétní situaci, a tedy že to, co se jeví vnějším pozorovatelům jako nebe, prožívají ti uvnitř jako peklo. (R. Kiely, 1972, 243n.)

Prostředí románu, tedy velmi zapadlé zákoutí yorskhirského venkova, má silný romantický nádech, počínaje jeho „exkluzivitou“, vyrůstající z jakési vytrženosti ze zbytku světa, z takřka výhradní izolace od rušné civilizace, a drsnou a nehostinnou krásou konče. Podle Roberta Kielyho je sice místní krajina v určitých obdobích bezpochyby nádherná, ale často ukazuje také svoji méně přívětivou tvář a příležitostně bývá dokonce děsivá. Nejcharakterističtější jsou však pro ni neustálé a náhlé proměny. (Ibid., 1972, 240) Příroda

[25] V tomto řetězci paralelních konstrukcí se krásně zrcadlí obecně romantický rys kontrastu (stavění představ do opozicí) v kombinaci s charakteristicky romantickým jazykem.

sehrává v knize velmi významnou roli, přeneseně jako by se stávala další postavou děje a nesla svůj vlastní příběh. Kromě toho funguje jako neuvěřitelně citlivý radar, jenž s předstihem zaznamenává všechny osudové zvraty v životních osudech hrdinů. Nejzásadnější momenty příběhu opakovaně doprovází příznačně romantický motiv bouře.[26]

Naopak vzácné okamžiky klidu v životech zúčastněných postav jsou podbarvovány utěšenými, poetickými výjevy přírody. *„Seděli spolu v okenním výklenku. Okenice byly rozevřené podél postranních zdí, a tak se jim otvíral výhled přes koruny stromů a rozlehlý přírodní park na gimmertonské údolí, kde dlouhý pruh mlhy v zákrutech stoupal až po hřebeny – jistě jste si všiml, že za kaplí se vlévá pramének ze slatin do potoka, a ten se klikatí celou délkou údolí. Nad stříbřitou párou se tyčila Větrná hůrka, ale starý dům nebylo vidět – sedí trochu níž na opačném svahu. Byl to úžasně poklidný obraz, ten pokoj, ti lidé v něm, ta krajina, na kterou se dívali. Nechtělo se mi vyřizovat vzkaz a málem bych ho byla zamlčela […]“* (E. Brontë, 2009, 108n.) Robert Kiely podotýká, že příroda, divoká i vznešená, rozbouřená i klidná, souhlasně rezonuje s jakoukoliv lidskou náladou nebo činem v knize obsaženým. (R. Kiely, 1972, 245)

Subjektivnost, mnohost a variabilita v představě nebe, ironie objevující se na několika různých úrovních, originalita a tajemnost jediné lokality díla a v neposlední řadě divokost a magická síla přírody se zcela neomylně hlásí k romantickému odkazu.[27]

3.7 Jazykové prostředky

Užitý jazyk, má-li korespondovat s vypjatostí a živelností obsahu a plně zachytit výjimečnou sílu autorské tvůrčí invence (kterou Brontë bezesporu prokazuje), by měl být nabitý nekonvenčními metaforami, překvapivými přirovnáními, nečekanými kontrasty a přicházet se zajímavými přívlastky a působivými paralelami. Jazyk románu *Na Větrné hůrce* takový skutečně je a nadto se vyznačuje neuvěřitelně bohatou analogičností.

Metafora může být již natolik zažitá, že ji v procesu spojování rozdílného do nového celku, k němuž se dílo tak často uchyluje, ani nezaznamenáme. Analogie naproti tomu na sebe strhává pozornost vždy, neboť už ze své podstaty upozorňuje na bytostný

[26] Bouře uvězní Lockwooda na Větrné hůrce a následně se setkává s přízrakem Kateřiny Earnshawové (zde vzniká samotný podnět k vyprávění celého příběhu dvou nešťastně propletených rodů), bouře zuří i v onen rozhodující den, kdy Heathcliff na dlouhou dobu opouští Větrnou hůrku a Kateřina si přivodí vážnou chorobu (tento den spoluurčí vše, co následuje poté).

[27] Více o romantické ironii z první strany knihy v kapitole *Vyprávění.*

rozdíl mezi dvěma srovnávanými jevy. Tedy když čteme, že Heathcliff vypadá „jako divoká šelma“ a „téměř jako démon“ nebo že mladší Kateřina „se třese jako rákosí“ a občas je „studená jako rampouch“ a chová se „povýšeně jako princezna“, jsme srozuměni s tím, že navzdory určitým sugestivním znakům podobnosti máme co do činění s lidskou přirozeností, která je přece jenom *odlišná* od zvířecího a nadpřirozeného charakteru. To přináší útěchu – lze-li to tak nazvat – že nebe je „nahoře“, peklo „dole“ a příroda „tam venku“, na paralelní úrovni s lidskou zkušeností, nikoliv však totožná. (R. Kiely, 1972, 246)

Emily Brontë užívá podobenství tak často a tak dobře, že zesiluje účinnost svých metafor, neboť čtenáři je dovoleno *vidět* – stejně jako když je krajina pokryta sněhem, jak jsou charakteristická znamení „zahlazována“, aby uvolnila místo novým proměnám. Jinými slovy se stáváme přímými svědky rozpadu starých struktur za účelem vytvoření nové skutečnosti. Tak například i přízemní Lockwood si všímá, že *„svah před námi byl teď jedno širé, bělostné, rozvlněné moře a jeho povrch se nekryl se skutečnou podobou terénu pod ním. Jámy aspoň byly zcela zaváté – i ty haldy kamení a štěrku z lomu, které mi ze včerejška utkvěly v paměti jako orientační body na mapě, zmizely beze stopy. Když jsem včera stoupal na Větrnou hůrku, míjel jsem na kraji cesty, která vedla plání, řadu patníků, asi tak po osmi krocích od sebe. Postavili je sem a obílili proto, aby lidé nesešli z cesty – jednak potmě a jednak v zimě, kdy pod vysokou sněhovou pokrývkou splyne, jako dnes, pevná cesta s okolními bažinami v jedinou rovinu.“* (E. Brontë, 2009, 36)

Možná nejznámější promluvou knihy je ta, v níž se Kateřina vyznává ke svým citům k Edgarovi Lintonovi a Heathcliffovi. Bezděky používá analogické konstrukce ve vztahu k Edgarovi, avšak mezi sebe a Heathcliffa klade rovnítko: *„A tak se nikdy nedoví, jak ho miluju. Ne proto, že je hezký, ale protože v něm žiju daleko víc než sama v sobě. Naše duše, Nelly – těžko říct, co v nich je -, ale jsou z jednoho kusu. Kdežto Linton a já – to je jako měsíční paprsek proti blesku, mráz proti ohni!“* (Ibid., 2009, 92) Když Nelly neporozumí smyslu jejích slov, přichází s dalšími přirovnáními, jež by plasticky popsaly její lásku k Heathcliffovi.[28] (R. Kiely, 1972, 246)

Nečekaný přechod od analogie k absolutnímu ztotožnění je mocnou figurou dramatu, což dokazuje, že dílo, ač svou formou prozaické, nese silné atributy jak poezie tak právě dramatu. Taková žánrová synkreze je výsostně romantická. Kateřina se pokouší o přirovnání, která hned vzápětí odmítá, a nakonec přichází s prostým tvrzením, které se

[28] Některá z těchto dalších přirovnání jsou součástí kapitoly *Téma, motivy.*

z pohledu logiky jeví jako nesmysl. Jakmile však tato slova, činící ze dvou různých bytostí jedinou, vysloví, najednou neexistuje žádný příhodnější způsob, jak to vystihnout. Není to běžný způsob jejího vyjadřování, ale chvíle tak intenzivního emocionálního pohnutí si prostě vyžaduje „ohnutí“ konvencí jazyka a logiky. Kateřina tak v tomto pojmenování hledá důkaz vlastní existence, jež ji přesahuje. (Ibid., 247)

Heathcliffova mluva je podobně romanticky vypjatá jako ta Kateřinina. Když se vyjadřuje k jejímu sňatku s Edgarem, užívá vyhrocená přirovnání, plná opovržení: *„I kdyby ji ten ubožák miloval sebevíc, za osmdesát let by nemohl procítit tolik jako já za jediný den. A Kateřina má srdce tak hluboké jako já – spíše se moře vejde do koňského žlabu, než by on stačil pro sebe zabrat všechnu její schopnost lásky.“* (E. Brontë, 2009, 168) I on dovede svůj vztah ke Kateřinině charakterizovat jen pomocí doslovné shody. *„Ach Bože, to se nedá vypovědět slovy. Nemůžu žít, odešel mi život! Nemůžu žít, odešla mi duše!“* (Ibid., 2009, 187) Znovu tak pozorujeme bytost, jež zpochybňuje platnost racionálního úsudku, aby vyjádřila nesdělitelné.

Takový způsob mluvy, jen mírně pozměněný a užitý v jiném kontextu, může vyvolávat dojem přehnané sentimentality, rozcitlivělosti. Jakmile však Heathcliffa blížeji poznáváme, dochází nám, že v jeho podání se vlastně nejedná o jazyk uměle stylizovaný, přehnaně figurativní, ale naopak zcela běžný, faktický. Takový je prostě jeho způsob bytí. Jeho vášeň, ještě výstižněji posedlost, si zcela podmaňuje jakoukoliv přirozenou skutečnost; jeho svět neobývají stromy, vzduch nebo zvířata, ale představa jediné ženy, která vyhladila vše ostatní. (R. Kiely, 1972, 248)

Emily Brontë nakládá s jazykem tak sofistikovaně, že se dostává až na samou hranu verbálních možností. Její vyjadřovací styl je na míle vzdálen realistické doslovnosti, strohosti, objektivnosti. Autorka neskutečně citlivě demaskuje i ty nejjemnější nuance významů, které kloužou po kluzkém povrchu a vzpírají se uvěznění do slov a vět. Co nemůže být vysloveno, snaží se alespoň letmo zachytit, naznačit, neverbálně procítit. Tato její dovednost učinila z románu *Na Větrné hůrce* asi navěky bezednou studnici inspirace pro hledání nových a nových významů, jež provokuje každou další generaci.

3.8 Shrnutí

V díle *Na Větrné hůrce* je z větší části zastoupena romantická složka, neboť motivy, vyprávění a jazyk jsou výhradně romantické, zatímco děj, postavy a časoprostor nesou atributy jak romantismu tak realismu. Nejzřetelněji se přitom tato polarita zrcadlí právě v aspektu postav, kde se mezi sebou dva literární směry doslova „perou“ o převahu. Heathcliff je modelový romantický hrdina, Kateřina Earnshawová je spíše romantická postava, ale má v sobě i hodně racionálního, Isabela a Hindley nejsou v rámci díla nijak výraznými postavami, ale můžeme v jejich konání vypozorovat vliv romantismu. Všechny ostatní postavy se vyznačují průměrností, jsou přízemní nebo praktické, ničím nevynikají a plně odpovídají zásadám realismu.

Velmi důmyslné je rovněž prolínání romantických a realistických prvků v problematice časoprostoru. Zdánlivé bezčasí a zapomenutý kout anglického venkova jsou ze své podstaty romantické. Stejně tak pojetí drsné, nespoutané, ale úchvatné přírody, jež je tu nahlížena jako aktivní spolutvůrkyně a vnímavá pozorovatelka osudů postav v ní žijících, plně odpovídá tradici romantismu. Klíčové koncepty „prostorů“ jako je *nebe* a *peklo*, jež jsou zde představovány v několika subjektivních pohledech, také nepochybně rezonují s romantickým dědictvím. Nicméně ukotvení a hmatatelná konkrétnost stěžejní lokality (prostoru mezi Větrnou hůrkou a Drozdovem), k níž jsou obyvatelé obou usedlostí celoživotně vázány a která je jejich jediným poznaným světem, se vylučuje s klíčovými romantickými motivy vzdálenosti a exotiky. Toto prostředí, přestože má pro vnější pozorovatele své nezpochybnitelné romantické kouzlo, představuje pro své obyvatele nejbližší životní prostor, který se vyznačuje každodenní rutinou a cele podmiňuje a do značné míry limituje jejich životní zkušenosti. Právě v tom se ozývá zřetelně hlas realismu.

4 Červený a černý

4.1 Vznik a dobová recepce díla

Červený a černý (v originále *Le Rouge et le Noir)* je dvoudílný historicko-psychologický román francouzského spisovatele Maria-Henri Beyla (světově proslulého pod pseudonymem Stendhal), jenž byl poprvé vydán roku 1830. Stendhalovi bylo tehdy 47 let a šlo o jeho teprve druhou publikovanou knihu.[29] Vzniku jeho romanopiseckého díla tak předcházely bohaté životní zkušenosti. Stendhalův badatel Pierre Martino v této souvislosti napsal: „A můžete se divit, že Stendhalovy knihy mají zvláštní příchuť? Život většiny literátů, jeho současníků, uplynul za pracovním stolem, v salónech nebo ve schůzích literátů; naproti tomu drsná skutečnost, brutální pravda, tvrdý pohled na život tryská odevšad v díle Stendhalově…“ (Jan O. Fischer, 1979, 139). Ilja Erenburg o něm prohlásil následující: „Celý jeho život byl vyplněn láskami, prací, cestami, bojem. Nechtěl se dívat na lidskou komedii z první lóže, sám ji hrál.“ (Ibid., 1979, 140).

Stejně jako si dal Stendhal načas se zahájením své literární kariéry, trvalo dlouho, než byl jako autor pochopen a doceněn. Jinými slovy širokou čtenářskou obec si získal až po své smrti. Možné vysvětlení této situace předložil André Gide, který o románu soudil, že předběhl svou dobu a je románem pro čtenáře 20. století.[30] „Nikdy asi nebudeme se Stendhalem hotovi,“ říká Paul Valéry a jedním dechem dodává, že „větší chválu ani nemůžeme vyslovit.“ (P. Valéry, 1990, 143)

První recenze díla byly ale převážně kritické a vyjadřovaly zděšení nad zničujícím obrazem francouzské společnosti a nad morální krutostí hlavního hrdiny Juliána.[31] Nicméně mnoho Stendhalových současníků pogratulovalo autorovi k přímočarosti, s jakou vykresluje francouzské pokrytectví a falešné normy, a v Juliánovi objevili jednoho z nejvýraznějších literárních hrdinů. V dopisu adresovaném Stendhalovi jeho přítel Merimée napsal: „V Julienově charakteru je mnoho hrůzných vlastností, které rozpoznáváme jako skutečné, ale zároveň je odmítáme.“[32] Poukázal tak na znepokojující

[29] První byla Armance.
[30] The Red and the Black. In: *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA) : Wikimedia Foundation, 2001-, 29. května 2013 [cit. 2013-06-02]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/The_red_and_the_black
[31] *The Red and the Black: stendhalforever.com* [online]. 23. května 2008 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://redandblack.stendhalforever.com/reception.html
[32] Ibid.

ambivalentnost hlavní postavy, která nás znovu a znovu provokuje. Je Julián hodný obdivu nebo opovržení? Je to zdatný manipulátor nebo oběť? Nedokážeme se rozhodnout.

Dobové autority o románu soudily, že nestojí za přečtení. Autor ho prý napsal nedbalým a místy příliš stručným stylem, útržkovité, vypjaté dialogy se vzdalují realitě, vyprávění mnohokrát prudce mění tempo a logika příběhu budí otázky.[33] Stendhal na takovou kritiku reagoval dnes již proslulým vyjádřením: „Mám na mysli jinou logiku a jinou pravdivost – pravdivost života. Sázím na los v loterii, jejíž hlavní výhra je být čten v roce 1935.“[34]

Stendhal je dnes považován za jednoho z prvních a zároveň nejproslulejších průkopníků evropského literárního realismu a to i přesto, že časově spadá ještě do vrcholné éry romantismu a sám sebe vnímá jako romantického autora.[35] Tak ho většinou nahlížely i předchozí generace literárních historiků a nutno podotknout, že to mělo své opodstatnění. Stendhalova tvorba je nesmírně specifická; pronikavě přesně pojmenovává dobovou historickou skutečnost i ji předjímá a v tom je výsostně realistická, ale zároveň natolik straní plně prožitému životu a vášnivé i vizionářské lásce jako nejsilnějšímu stimulu lidského konání a prožívání, že přehlédnutí tohoto zřejmého romantického odkazu nemůže znamenat nic jiného než zploštění autorovy tvůrčí výpovědi.

4.2 Téma, motivy

Román *Červený a černý* spadá do žánru, který bývá označován jako Bildungsroman („vzdělávací román“). V centru jeho pozornosti se ocitá osobnostní, morální a společenský rozvoj ctižádostivého, nadaného, avšak chudého mladíka Juliána Sorela, který díky své píli a houževnatosti proniká do nejvyšších společenských kruhů. Přestože je neuvěřitelně inteligentní a bystrý, nedokáže se ve světě šlechticů, nejbohatších měšťanů, církevních hodnostářů a společenské smetánky adaptovat a fatálně se s ním rozchází, což vyústí až v jeho tragickou smrt. Martin Turnell o knize *Červený a černý* prohlašuje, že je „pronikavou studií vlivu génia na zkorumpovanou společnost.“ (V. Brombert, 1962, 20)

[33] Červený a černý. In: *Knihy.ABZ.cz* [online]. 23. června 2013 [cit. 2013-06-23]. Dostupné z: http://knihy.abz.cz/prodej/cd-cerveny-a-cerny
[34] Viz přebal knihy *Červený a černý*. (Leda: 2009.)
[35] Viz Vodičkův výrok, že se velcí realističtí umělci (Balzac, Stendhal, Flaubert) cítili subjektivně romantiky. (F. Vodička, 1998, 194)

Klíčovými motivy díla jsou kariéra, honba za úspěchem a penězi, nešťastná láska, vášeň, pomsta, cesta (ve všech smyslech toho slova)[36], otázka víry, vztahy mezi venkovem a městem, vztahy mezi šlechtici a měšťany a vztahy mezi pracující vrstvou a „privilegovaným“ stavem, dále střet jednotlivce a společnosti, vnitřní rozervanost a v neposlední řadě motivy přetvářky, sebeklamu, masky, revolty, spravedlnosti a vězení. Z daného výčtu je zřejmé, že již v této tematické rovině dochází k výraznému prolínání romantického a realistického, přičemž není vůbec jednoduché rozhodnout, co získává převahu. Porovnejme dvě následující ukázky:

„‘Dal bych tisíckrát život za to, kdyby mi někdo řekl, co by ti nejvíce prospělo,’ odpověděl Julián; ‘miluji tě více než kdy jindy, miláčku, ba teprve od této chvíle tě počínám zbožňovat tak, jak toho zasluhuješ. Co si počnu, budu-li daleko od tebe a budu mít vědomí, že jsi nešťastná mou vinou! Ale na tom, jak budu trpět, nezáleží. Ano, odejdu, má lásko.’“ (Stendhal, 2009, 91).

„Ještě když dozníval desátý úder, vztáhl ruku a uchopil ruku paní de Rênal. Ta ji hned stáhla zpět. Aniž přesně věděl, co činí, uchopil ji znovu. Třebaže byl sám velmi vzrušen, překvapil ho ledový chlad ruky, již uchopil; tiskl ji křečovitě. Následoval poslední pokus, aby ruku vyprostila, ale konečně mu zůstala.

Jeho duše jásala štěstím ne proto, že by miloval paní de Rênal, ale poněvadž skončila strašlivá muka. Aby paní Dervillová nic nezpozorovala, pokládal za nutné mluvit. Jeho hlas zněl opět jasně a zvučně. Hlas paní de Rênal prozrazoval naopak tak mocné pohnutí, že její přítelkyně myslila, že ji není dobře a vybídla ji, aby šla domů. Julián cítil nebezpečí: ‘Vrátí-li se paní de Rênal do salonu, upadnu opět do hrozného stavu, který mě mučil celý den. Držel jsem její ruku příliš krátkou dobu, než abych to mohl pokládat za opravdové vítězství.’“ (Ibid., 2009, 45).

Hlavním tématem díla jsou psychologické pohnutky hlavního hrdiny Juliána. Dotýkají se jeho ambicí, sebehodnocení, náhledu na společnost, politického přesvědčení a, jak prozrazují dvě předchozí ukázky, také lásky, nebo někdy spíše hry na lásku, za níž se skrývá touha vyhrávat, řídit ostatní a za všech okolností překonávat sebe sama. Podobně jako se v milostných vztazích pohybuje Julián od jednoho extrému k druhému (absolutní odevzdanost proti chladnokrevné manipulaci), i v ostatních oblastech sám sebe popírá; hledá se, tápe, nepřirozeně se kontroluje a naprosto vše racionalizuje, aby vzápětí zcela propadl romantickému snu.

[36] Podrobněji rozebráno v kapitole *Časoprostor*.

Za pozornost stojí také barevná symbolika v názvu díla, která jednoznačně odkazuje k polaritě, souboji, ke střetu. Tato kontrastnost může být chápana na mnoha různých úrovních. Červená jako symbol revoluce, černá jako kněžské roucho. Červená jako láska, černá jako tmářství a despotismus. Nabízí se také obecný protiklad vášnivého a racionálního, který prostupuje celým dílem a zároveň vystihuje Juliánovo celoživotní dilema.

4.3 Děj

4.3.1 Díl první

Úplný úvod díla je věnován popisu malého francouzského městečka Verrières a jeho nejvýznamnějších představitelů, především tedy starosty pana de Rênal a faráře Chélana. Není to náhodné, neboť obě tyto postavy sehrají zásadní roli v životních osudech hlavního hrdiny Juliána Sorela, syna venkovského tesaře, který je nám jako devatenáctiletý mladík představen hned vzápětí. Již od samého počátku tak autor důsledně zasazuje věci do souvislostí, buduje pevný kontext díla, ve kterém se budeme po celou dobu pohybovat a v němž se celý příběh pomalu odvíjí jako nit namotaná na cívku. V souladu s takovým postupem je i okamžik prvního setkání hlavního hrdiny se čtenáři, který se odehraje za účasti Juliánova otce, což významně ovlivní náš první dojem z něj. (To je u Stendhala časté, že poznáváme postavy skrze hodnocení ostatních.[37]) Z příslušného výjevu se okamžitě dozvídáme, že Julián je v podstatě týrané dítě, kterým zbytek rodiny pohrdá, neboť je svým vzhledem a založením příliš vzdálené jejich tělesnému a neotesanému naturelu. Největší zálibu nachází ve čtení knih, bezmezně obdivuje Napoleona, učí se latinsky a pravidelně chodí do kostela. Vydává se za příkladného křesťana, ve skutečnosti ale v kariéře kněze vidí možnost jistého společenského vzestupu a kněžské roucho považuje za stejnokroj svého století. Získává si sympatie místního laskavého faráře Chélana, který ho při vhodné příležitosti doporučí jako vychovatele k dětem verrièrského starosty.

Zchytralý sedlák Sorel vyjedná u pana de Rênal vynikající podmínky pro Juliánovu službu a ten se tak stává novým obyvatelem nejvelkolepějšího sídla ve městě. Po počátečním ostychu a nejistotě si začne do sytosti vychutnávat všech výhod, které jsou mu zde poskytnuty, a neváhá dokonce ani svést starostovu manželku, počestnou a pečující paní

[37] Podrobněji rozebráno v kapitole *Postavy*.

de Rênal. Jeho pohnutky jsou sice zpočátku živeny nekontrolovatelnou ctižádostí, ale do mírné a krásné paní de Rênal se nakonec bezhlavě zamiluje. Ona jeho city opětuje, i když jako hluboce věřící svádí mučivé vnitřní boje a trpí sžíravými výčitkami svědomí. Jejich zakázaný vztah trvá do okamžiku, než je jeho existence prostřednictvím zhrzené služky odhalena celému městečku. Tehdy je Julián nucen vstoupit na žádost faráře Chélana do besançonského semináře, který považuje za myšlenkově strnulý a prolezlý světskými zájmy. Zpočátku cynický ředitel semináře abbé Pirard, příslušející do jansenistické frakce, která je diecézi trnem v oku daleko více než samotné jezuitství, se stává v nepřátelském a vysoce soutěživém prostředí Juliánovým ochráncem. Nakonec sám, znechucen politickými machinacemi, na vlastní žádost seminář opouští, ještě předtím však zachraňuje Juliána před jistým pronásledováním jezuitů, jež by ho jako jeho dosavadního chráněnce neminulo. Abbé Pirard se zasazuje o to, aby Julián získal bezpečné místo jako důvěrný sekretář vlivného a bohatého markýze de la Mole žijícího v hlavním městě.

4.3.2 Díl druhý

Druhý díl mapuje Juliánův život v Paříži, z větší části v době jeho služby u rodiny de la Mole. Při této práci Julián proniká do vysoké společnosti a přestože všichni obdivují jeho nevídané dovednosti (např. schopnost odříkat celou Bibli zpaměti), stále pro ně zůstává tím nevítaným nekultivovaným plebejcem. Julián si velmi dobře uvědomuje materialismus a pokrytectví pařížské smetánky i kontrarevoluční náladu doby (těsně před červencovou revolucí roku 1830), která už dopředu upírá i sebevíce důvtipným a umělecky nadaným mladíkům možnou účast na veřejném dění.

Když ho tak markýz de la Mole pozve na přísně utajené rokování týkající se potenciálního politického převratu, poté ho samotného vyšle na nebezpečnou misi, v níž je jeho úkolem doslovně přetlumočit v cizině se skrývajícímu exulantovi obsah rozsáhlé tajné nóty, dostává se nejvyšším politickým představitelům pod kůži více, než by si kdokoliv s ohledem na jeho postavení dokázal představit. Nicméně Julián si v tu chvíli své politické zodpovědnosti není vůbec vědom, neboť se inkriminovanou zprávu naučil jen mechanicky zpaměti. Veškerou jeho psychickou pozornost znovu pohlcuje láska, tentokráte nejen zakázaná jako ve vztahu s paní de Rênal, ale i apriori nešťastná, neboť markýzova dcera Matylda je natolik prohnaná a pyšná, že si s Juliánem zahrává jako kočka s myší.

Byla to sice právě ona, kdo zcela romanticky propadl Juliánovu kouzlu a intelektuální výjimečnosti (ten ji naopak zprvu považoval za neatraktivní, ale později se

nechal unést všeobecným obdivem, jenž jí byl projevován), přesto se však nedokázala zbavit odporu, který v ní vzbuzovala představa důvěrného sblížení s neprivilegovaným mužem. Matylda tedy po dvakráte svedla Juliána a vzápětí ho vždy odkopla, zanechajíc ho v mukách zoufalosti a pochybností, přesto však s pocitem jistého vítězství, že ji navzdory všemu „vyhrál“ mezi ostatními aristokratickými nápadníky.

Právě v průběhu utajené mise ale Julián objeví způsob, jak hrdou dívku získat zpátky. Po návratu do Paříže k ní předstírá dokonalou lhostejnost a naoko se dokonce začne dvořit jiné ženě, což zapůsobí, a Matylda se do Juliána tentokrát už opravdově zamiluje. Brzy na to mu oznámí, že s ním čeká dítě. Markýz sice zuří, ale sňatku nakonec požehná. Z Juliána učiní husarského nadporučíka de la Vernaye a odkáže mu i nemalé jmění. Svůj názor však změní ve chvíli, kdy obdrží referenční dopis na Juliána od paní de Rênal, v němž je mladík vylíčen jako prospěchářský mizera, jenž sprostě využil citově zranitelnou vdanou ženu.

Jakmile si Julián dopis sám přečte, v amoku odjíždí do Verrières a v kostele při mši na paní de Rênal dvakrát vystřelí. Za tento čin je odvezen do vězení a čeká na soud. Paní de Rênal, která Juliána nikdy nepřestala milovat, přežije a vědoma si své pošetilosti, že se nechala přísným zpovědníkem donutit k napsání tak strašlivé lži, se snaží, podobně jako Matylda a farář Chélan, udělat nemožné, jen aby Julián nebyl odsouzen k trestu smrti. Ten je však, znechucen materialistickou společností bourbonské restaurace[38] i svými dosavadními životními zkušenostmi, kdy se opakovaně stával pěšcem v politických machinacích a na základě kterých sám dospěl v pokrytce, rozhodnut zemřít. Jeho nespoutaná láska k paní de Rênal, jež po čas jeho pařížského pobytu spala někde hluboko a byla dočasně přehlušena jeho náklonností k Matyldě, je touto tragickou událostí znovu vzkříšena. Julián tak v posledních chvílích svého života ve vězení, navštěvován pravidelně milovanou ženou, prožívá okamžiky skutečného štěstí. Zatímco Matylda po vzoru středověké pověsti o Bonifácovi de la Mole a Markétě Navarrské vlastnoručně pohřbívá Juliánovu hlavu, paní de Rênal umírá se svými třemi dětmi v náručí tři dny po Juliánově smrti.

[38] Označení období v dějinách Francie, které následovalo po Velké francouzské revoluci a po násilném konci Prvního Francouzského císařství pod vedením Napoleona Bonaparte.

4.4 Vyprávění

Způsob vyprávění a osoba vypravěče představují v případě románu *Červený a černý* značně komplexní, možná až delikátní záležitost. Zatímco v díle *Na Větrné hůrce* se setkáváme se dvěma osobními vypravěči, jež jsou více či méně začleněni do popisovaných událostí a kteří otevřeně proklamují svoji zaujatost, nespolehlivost, subjektivnost pohledu, zde vypravuje někdo, kdo se naoko tváří jako vševědoucí. Zpřístupňuje nám totiž perspektivu různých postav. Příběh nám nepřekládá hlavní hrdina Julián, ani milující paní de Rênal, ani pyšná Matylda, ale přesto přesně víme, co si tyto postavy myslí, co cítí, jak samy sebe hodnotí. Víme to ale skutečně? Nemůže to být pouhá iluze, kterou nám vypravěč nepokrytě vnucuje, třeba i za účelem, aby vyzkoušel naši důvtipnost? Nezapomínejme, že Stendhal věnoval svou tvorbu „šťastné hrstce“, od které jistě očekával víc než bezmyšlenkovité přijímaní všeho řečeného. Nechceme-li být ryze pasivními čtenáři, musíme si zákonitě položit otázky jako: Kdo vlastně vypráví? Jak moc je důvěryhodný? Jak máme rozumět jeho postranním vsuvkám, s jejichž pomocí komentuje společnost i jednotlivé hrdiny?

Toho, že vypravěč takřka každou zobrazovanou realitu, ať už skrytě nebo demonstrativně otevřeně, obohacuje o svůj vlastní, velmi pronikavý pohled, si všimneme velice záhy. Úvodní strany knihy nás zavádějí nejprve na předměstí a následně do samotného centra městečka Verrières. Vypravěč, jako by si to ani nemohl odpustit, nám vehementně nabízí svůj náhled, své hodnocení situace a neponechává nám žádný prostor, abychom nejprve sami zaujali své vlastní stanovisko. To je ale v rozporu s autorovým poselstvím, že předkládá náročnou četbu, jen pro *vyvolené.* Už tady tedy získáváme dobrý důvod brát vypravěče s rezervou, dávat si na něj pozor a především ho automaticky neztotožňovat s autorem. Stendhal nás vlastně nepřímo vybízí, abychom v průběhu celé četby zůstali obezřetní, abychom jej kontrolovali.

„Ti moudří lidé tam skutečně provádějí nejnudnější despotismus; pro toto ošklivé slovo je život v malých městech nesnesitelný pro každého, kdo žil ve velké republice, která se jmenuje Paříž. Tyranie veřejného mínění – a jakého mínění! – je právě tak hloupá v malých městech francouzských jako ve Spojených státech amerických.“ (Stendhal, 2009, 9).

Ze samotné ukázky vyplývá, že vypravěčem je vyhraněná osobnost, která působí přinejmenším trochu snobsky a nezdráhá se ukvapených a zevšeobecňujících závěrů o životě v provinciích nebo v Americe. Opravdové ostří jakési povýšenecké zdvořilosti,

které je od počátku přítomné v jeho tónu, nás nenechává na pochybách, že k nám promlouvá společensky obratný muž; pravděpodobně Pařížan, vědomý si své jednoznačné převahy nad postavami, které představuje. Přestože se na mnoha místech snaží důvtipně předstírat svou nestrannost, nezaujatý rozhodně není; často si se čtenáři zřetelně pohrává nebo připravuje prostor pro vzájemnou polemiku, což z něj činí navýsost subjektivního vypravěče. Jeho tepání společenských i individuálních nešvarů, kontroverzní názory, jízlivé poznámky i alternativní pohledy na hlavní postavu jsou místy natolik přehnané, že mají jediný účel – vyprovokovat čtenáře k reakci, vtáhnout je do procesu hledání té správné míry kritiky, jež nebude ani shovívavá, ani snobská.

Výše řečené již naznačuje, že vypravěč nestraní za každou cenu ani hlavním hrdinům, neboť jeho přezíravé hodnocení „maloměšťáků“, pokrytců a kariéristů vždy, alespoň do určité míry, zahrnuje i je. *„Není proto třeba se příliš obávat o Juliánovu budoucnost; vymýšlel dokonale slova lstivého a opatrného pokrytectví. To na jeho věk stačilo. Na jeho hlasu a pohybech bylo znát, že žil dosud mezi venkovany; nesetkal se ještě s velkými vzory. Teprve později, jakmile se dostal do styku s mistry pokrytectví, napodobil obdivuhodně rychle jejich chování i řeč.“* (Stendhal, 2009, 39)

Julián je tu hrdinou, tu ztroskotancem, nebo i obojím současně. Paul Valéry, prominentní francouzský básník, který byl ve třicátých letech 20. století pokládán za „knížete básníků“, předkládá ve své eseji věnované Stendhalovi následující zamyšlení: „Zdá se, že umělec někdy hýčká postavy, které jsou mu z duše protivné. Ani nevíme, že máme rádi to, co s rozkoší trápíme. Umělec na takové postavy útočí, poznamenává je, probodává nebo je se zalíbením mučí. Stále se k nim vrací, nachází nesmírnou rozkoš v tom, že se vysmívá jejich pitomosti, nízkosti a vypočítavosti. Není u něho nikdo, kdo by nebyl aspoň trošku zesměšněn, kdo by neklamal a nebyl klamán, nebo obojí dohromady, což je nejběžnější případ. I jeho miláčci jsou oběťmi svých něžných srdcí a nechávají se oklamat krásou.“ (P. Valéry, 1990, 121n.)

Mnohovrstevnatost vyprávění i postav je do určité míry předurčena už samotným Stendhalovým autorským stylem, jehož hlavním pilířem je detailní psychologická introspekce. Stendhal je právem považován za mistra psychologického románu. V eseji *Le Rouge et le noir* od Martina Turnella (V. Brombert, 1962, 29) se o jeho slohu dočteme, že pro něj není charakteristické pohybovat se od jednoho konkrétního bodu k druhému. Vykazuje mnohem větší rozpětí a vrstevnatost. Každá samostatná věta je světem pro sebe. Jejich spojením pak vznikají pasáže, které nejsou prostým vyjádřením emocí; jedná se

spíše o geometrickou konstrukci, konfiguraci pocitů a nálad, jež nám umožňují nejen vnímat s překvapivou jasností, co se děje v myslích postav, ale také zachytit střet navzájem si odporujících podnětů. Stendhalova próza se tak nevydává cestou přímočaré logiky, ale nepřetržitě se klikatí a otáčí, mění směr a staví po sobě následující věty do kolmých úhlů. Tento dojem simultánního pohybu v několika směrech najednou způsobuje, že nás věty zasahují na různých místech současně.

Příkladem takového postupu je následující Matyldina promluva: *„Nejste-li čestný muž, můžete mě zničit anebo se o to alespoň pokusit; ale to nebezpečí, v něž ostatně nevěřím, mi nezabrání, abych k vám byla upřímná.“* (Stendhal, 2009, 286) Daná věta je řadou výstupů a ústupů, které vedou k finálnímu útoku na pozici. V každém výstupu Matylda napadá Juliána na jiném místě – ohrožuje jeho čest, jeho hrdost, jeho sebedůvěru a jeho emocionální stabilitu – pak na okamžik ustoupí, aby zasadila fatální ránu. *„Nemiluji vás již, pane Soreli, mé ztřeštěné představy mě oklamaly.“* (Ibid., 286) Takový útok je plošný i přesně zacílený zároveň, což má mocný účinek.

Co rovněž stojí za pozornost je specifický způsob nakládání s tempem vyprávění. Popisům událostí, jež vedou k nějakému klíčovému momentu nebo zvratu, bývá věnováno někdy až nepochopitelně mnoho prostoru, zatímco ony stěžejní vrcholy díla, které netrpělivě očekáváme, jsou nakonec často odbyty jen stručnou poznámkou. Detailněji se popisuje opět až to, co za nimi bezprostředně následuje. Mnoho věcí, k nimž, jak se nám zdá, vše logicky směřuje, se nakonec v knize nikdy neobjeví. To vše nás nutí o vypravěči románu přemýšlet. Neustále se měnící tón vyprávění, který v sobě skrývá tolik ironie a skrytých narážek, však stejně vzdoruje jakémukoliv pevnému uchopení.

Od samého začátku k nám promlouvá vypravěč, jenž má velmi vyhraněné názory a stanoviska a pravidelně nás upozorňuje na svoji přítomnost. Jeho tón je povznesený a ironický, takže i když nijak nezpochybňuje neomezenost své informovanosti, jeho výrazně stylizovaný postoj dává tušit, že bychom ho měli brát s rezervou a vyvozovat stěžejní závěry z předložených informací raději samostatně. Taková míra interpretační odpovědnosti, která leží na čtenářích osobně, je jednoznačným romantickým příznakem.

Navzdory přítomnosti jediného vypravěče je celé vyprávění multiperspektivní (kromě Juliánova hlediska se přechodně objevuje i hledisko Matyldy, markýze de la Mole a abbé Pirarda). Antonín Zatloukal si ve své knize *Studie o francouzském románu* (1995, 138) v této souvislosti všímá, že perspektiva Stendhalova vyprávění spočívá na relativismu vnímání. Do nitra Matyldy nahlíží milenec, a nikoliv vševědoucí vypravěč. Hrdina se však

v dané situaci nevyzná, diví se tomu, co vidí, je zmaten a nedovede se orientovat. Všechno se tak neustále zpochybňuje a přehodnocuje a to je rovněž výsostně romantické.

4.5 Postavy

Pro klíčové postavy Stendhalových románů je charakteristické, že se rodí, vyvíjejí, krystalizují před očima čtenáře. Bývají určeny nějakým cílem nebo velkým snem, o jehož naplnění se vždy aktivně zasazují, jsou to postavy ambiciózní a činorodé. Jejich aktivita nebývá směrována jen vně k nějakému konkrétnímu činu, ale předchází jí důkladné poznávání sebe sama, svého nitra. Stendhalovy postavy se „bedlivě pozorují a kontrolují, ptají se sebe, zda milují a zda jsou milovány, jak milují a jak jsou milovány, jaké jsou ve skutečnosti apod. Tu je možno dospět k zjištění, že postava sama sebe nezná, stejně jako ji nezná její tvůrce, který zase nezná sebe.“ (A. Zatloukal, 1995, 136)

Tento výrok může být odpovědí na otázku, proč se Stendhalovy postavy vyznačují tak protikladnými sklony. S trochou nadsázky lze říci, že Julián je hrdina i pokrytec, paní de Rênal osciluje někde na hraně mezi naivní poslušnou manželkou a velmi nezávislou ženou, zatímco Matylda v sobě nezapře povrchní šlechtičnu, avšak ani intelektuálku, a nadto jí nechybí středověká odvaha a ctnost.

Co je pro Stendhalovy postavy dále příznačné je fakt, že „touží, závidí a napodobují převážně v trojúhelníkové podobě. Není tu jen subjekt a objekt, nýbrž existuje ještě třetí nebo další postava, reálná nebo pomyslná, dosažitelná nebo nedosažitelná, k níž subjekt nebo objekt nějakým způsobem tíhnou. Paní Rênalová touží po Julienovi a žárlí na Elisu, které se Julien také líbí, i na neznámého, jehož portrét Julien skrývá a jímž je Napoleon, který zase je předmětem Julienovy tužby. Julien touží po Matyldě a žárlí na šlechtice kolem ní, Matylda se chce podobat dávnému předku Bonifácovi de la Mole a její touha po Julienovi vzroste, až když se vyskytne paní de Fervaques jako soupeř.“ (Ibid., 1995, 135n.)

Vnějšímu vzezření hlavních protagonistů není v románu věnováno mnoho prostoru. S určitou mírou podrobnosti je popsán vlastně jen Julián. *„Byl to osmnáctiletý až devatenáctiletý mladíček, na pohled slabý, nepravidelných, ale jemných rysů a orlího nosu. Velké černé oči, v nichž se ve chvílích klidu zračila hloubavost a temperament, byly v tom okamžiku oživeny výrazem nejdivočejší nenávisti. Pod tmavě kaštanovými, velmi hluboko rostoucími vlasy se jeho čelo zdálo nízké a tvář dostávala ve chvílích hněvu zlý výraz. Mezi nesčetnými podobami lidské fysiognomie není snad žádná, která by se vyznačovala nápadnější zvláštností. Jeho štíhlá, urostlá postava jevila více pružnosti než síly.“*

(Stendhal, 2009, 17) V této souvislosti je zajímavé poznamenat, že u Stendhala bývají bohatě vizuálně prokresleny naopak vybrané vedlejší postavy.

„Oč je stručnější pitoresknost vnějších popisů, o to bohatší je podání vnitřního života hrdinů. […] Dramatické napětí, i když nechybí ani ve vnějších okolnostech (souboje, pronásledování, skrývání apod.), je přeneseno především do oblasti vnitřní a zakládá se hlavně na kontrastních tendencích. Láska nebo vášeň se střetávají s vypočítavou ctižádostí, s ješitností, hrdostí, vytvářejí se vnitřní konflikty, disonance, nedorozumění, do nichž zasahují vnější okolnosti, většinou rušivě. Stendhal tak kombinuje psychologii postav s událostmi vnějšího světa, na něž postava nepředvídaně reaguje.“ (A. Zatloukal, 1995, 132n.)

S problematikou postav románu *Červený a černý* úzce souvisí jedno z centrálních témat díla a to třídní válka. Vždyť je to příběh mladého troufalce, který úspěšně boří zdi chránící privilegovaný stav a jenž se začleňuje do třídy, k níž svým původem nenáleží. Julián neproniká jen za brány velkolepého sídla pana de Rênal, ale je mu také umožněn vstup do prestižního besançonského semináře a následně dokonce do paláce de la Mole. Takovou smělost však francouzská společnost bourbonské restaurace záhy se zadostiučiněním potrestá. Skutečným důvodem, proč je Julián nakonec popraven, není pokus o vraždu, ale Juliánova nemístná snaha přivlastnit si výsady, jež odnepaměti patřily výhradně šlechtickému rodu.

Jakým je tedy Julián hrdinou? Nejlépe ho vystihuje pravděpodobně přívlastek *rozporný*. Je to nenapravitelný snílek, vyzbrojený mocnou obrazotvorností a vizionářskými představami, které před ním v nejsytějších barvách vykreslují obrazy jeho vysněného života, jenž je tak propastně vzdálený tomu skutečnému. Touží utéct před svou minulostí a žít podle zásad hrdinského chování, bez ohledu na okolní svět. Prahne po osudové lásce a když je přesvědčen, že ji potkal, neexistuje pro něj nic, co by nebyl ochoten obětovat. Zdá se být modelovým romantickým hrdinou. Zároveň je to ale intrikán a vypočítavec, který se nejednou řídí svým chladným rozumem a dokonce se tu a tam uchyluje ke stejným prostředkům jako ti bohatí a vážení lidé, které s takovým opovržením odsuzuje.

Julián je mnohovrstevná postava, která se neustále proměňuje a není možné ji zachytit v jednom statickém stavu, v jedné trvalé podobě. To dobře reflektuje i dominantní způsob, jímž je nám Julián představován: skrze popis účinků, jež zanechává v druhých lidech. V eseji *Le Rouge et le noir* od Martina Turnella (V. Brombert, 1962, 17n.) najdeme výčet různých pohledů na Juliána. V semináři se o něm dozvídáme: „*Julián se*

marně snažil vypadat pokorně a hloupě; nemohl se líbit, příliš se lišil od ostatních.“ (Stendhal, 2009, 147) Na jiném místě k němu abbé Pirard promlouvá takto: *„Tvá životní dráha bude těžká. Vidím v tobě něco, co uráží obyčejné lidi. Závist a pomluva tě budou pronásledovat.“* (Ibid., 2009, 155) Lépe Julián neobstojí ani ve vztahu ke své vlastní rodině: *„Protože jím doma všichni pohrdali, nenáviděl také on své bratry i otce; když si v neděli hoši na náměstí hráli, býval stále bit.“* (Ibid., 2009, 18) Markýz de la Mole o něm prohlašuje, že v hloubi jeho charakteru nachází něco děsivého.

Tato pozorování představují Juliána z různých úhlů, jedno však všechny spojuje, totiž akcent na určitou jinakost nebo vykořeněnost. I my čtenáři nedokážeme ve vztahu k Juliánovi sjednotit naše dojmy a hodnocení, a tak jediným nezpochybnitelným faktem nakonec zůstává, že Julián je cizincem, samotářem, rozervancem, předurčeným outsiderem ve společnosti své doby. Je padlým romantickým hrdinou, který se na konci svého krátkého života zvedá, aby vykonal nejromantičtější gesto vůbec: jde dobrovolně vstříc jisté smrti, neboť následující slova nemohou být v kontextu jeho situace chápána jinak než jako řízená sebevražda .

„‘Nežádám o milost,’ pokračoval Julián pevnějším hlasem. ‘Nedělám si naděje, čeká mě smrt. Bude spravedlivá. […] Můj zločin je ohavný a spáchal jsem jej po předchozím uvážení. Zasluhuji tedy smrt, páni porotci. Ale i kdybych byl méně vinen, vidím zde lidi, kteří nebudou dbát na to, že by mé mládí mohlo zasloužit slitování. […] To je můj zločin, pánové, a bude potrestán tím přísněji, že nejsem souzen sobě rovnými. Nevidím na lavicích porotců ani jednoho zbohatlého sedláka, nýbrž jenom rozhořčené měšťačky…“ (Stendhal, 2009, 376n.)

Matylda je podobně jako Julián také cizincem ve společnosti 19. století, ačkoliv stojí na zcela opačném břehu. Přestože se jako šlechtična pohybuje v nejvybranějších kruzích, nenachází ve svém okolí nikoho takového, jako je ona sama, a tak se až do chvíle, než přijíždí Julián, uzavírá do svého vlastního světa četby, ve kterém rozjímá nad hrdinskými činy svých předků z 16. století. Dostáváme jen ryze fragmentární a stručný popis jejího vnějšího vzezření. Matylda představuje typ dobyvačné, energické ženy s téměř mužskými vlastnostmi. Tento typ Stendhal s oblibou staví do kontrastu s ženou plnou něhy, odříkání a láskou téměř mateřskou, která je v románu *Červený a černý* reprezentována paní de Rênal. Ty dvě si snad ani nemohou být méně podobné a přesto se Julián zamiluje do obou, i když jeho vztah s Matyldou nese také úplně jiné atributy než jen čistou lásku. V těchto dvou ženách Juliánova života se krásně zrcadlí dvojakost jeho

naturelu, romantická vášnivost proti analytické racionalitě. Co u něj nakonec zvítězí a která ze dvou žen se ukáže být tou skutečně osudovou, už dobře víme.

O vedlejších postavách lze obecně říci, že nejsou plasticky prokresleny. Jak si všímá Antonín Zatloukal (1995, 142n.), souvisí to s funkcí, kterou jim autor přiděluje. Tyto postavy se objevují, až když je autor potřebuje k bližší charakteristice protagonisty, nastínění situace nebo zkomplikování zápletky. Úkolem většiny z nich je rovněž charakterizovat dobu a umožnit hlavním postavám průnik do různých společenských prostředí, potažmo poměrů a vztahů, které v nich vládnou.

Postavy románu *Červený a černý* jsou situovány historicky. Žijí v době restaurace, ve Francii. Mají určitou společenskou příslušnost, patří do určitého prostředí a tím jsou determinovány. To je na nich realistické. Hlavní hrdina Julián však tento popis značně přesahuje a svou výlučností stojí na straně romantismu.

4.6 Časoprostor

V románu se objevuje několik klíčových prostorů, mezi nimiž se hlavní hrdina Julián Sorel pohybuje a každé z těchto míst v jinou dobu a jiným způsobem nezvratitelně podmiňuje jeho životní osud. Úplný úvod knihy nás zavádí do malebného městečka Verrières, Juliánova rodiště i dějiště prvních zásadních zvratů jeho života. *„MĚSTEČKO VERRIÈRES MOŽNO POKLÁDAT ZA JEDNO z nejhezčích míst ve Franche-Comté. Jeho bílé domy se špičatými střechami z červených tašek se rozkládají po svahu pahorku, jejž jemně zvlňují skupiny mohutných kaštanů. Několik set kroků pod hradbami, dnes již zřícenými, které kdysi vystavěli Španělé, teče Doubs.“* (Stendhal, 2009, 7)

Takový popis má vzbudit dojem absolutního klidu a mírumilovnosti. Vzpomeňme si na úvod knihy *Na Větrné hůrce*, kde autorka postupuje úplně stejným způsobem. Ano, i ve Stendhalově případě je představa pokoje a utěšenosti zavádějící a danému vyjádření je vlastní jistá skrytá ironie, což v kontextu následujících událostí velice záhy pochopíme. Zde ale analogie s úvodem Emily Brontë ještě nekončí. Tak jako je v její vykreslované idyle zakomponováno varování v podobě slov jako *pustina* a *mrzout*, zde bychom neměli opomenout význam slova *hradby*, v angličtině výstižněji *fortifications* (pevnosti, opevnění), jež sugerují koncept rozdělování a třídění, čímž jednoznačně narušují jakoukoliv organickou jednotu a neomylně tak odkazují na jedno z centrálních témat díla a to třídní válku.

Ta je však v autorově pojetí chápána daleko spíše jako esenciální psychologická odlišnost než pouhá společensko-politická záležitost. Martin Turnell k tomu podotýká, že *hradby* reprezentují hranice mezi jednotlivými společenskými třídami, ale také symbolizují psychologické bariéry, které odstřihují „outsidera“ od ostatní lidské populace. V knize jde o mnohem víc než o konflikt mezi dvěma společenskými třídami. V centru stojí střet dvou navzájem nesmiřitelných způsobů života. Julián by byl outsiderem v jakékoliv společnosti, stejně jako je outsiderem ve světě svého otce, Rênalů, i rodiny de la Mole. Skutečnost, že náleží k pracující vrstvě, jen ještě více problematizuje pronikavou studii mnohem komplexnější záležitosti. (V. Brombert, 1962, 21)

Stendhal volí jednotlivá místa svých děl velmi důmyslně tak, aby rezonovaly s konkrétní životní situací protagonistů, s jejich vnitřním rozpoložením, ale i s charakterem vztahů, jež se v nich odehrávají. Porovnejme nyní dva Juliánovy milostné vztahy s ohledem na prostředí, v němž se zrodily. Martin Turnell ve své eseji *Le Rouge et le noir* vyjadřuje přesvědčení, že protiklad „přirozenosti“ venkovského sídla ve Vergy a atmosféra „knihovny“ v Paříži je jednoznačně úmyslný a smysl celého románu závisí na jeho správné interpretaci. (Ibid., 1962, 23) Paní de Rênal se do Juliána zamiluje zcela opravdově, upřímně a bezhlavě, není v tom vůbec nic vykalkulovaného, tento proces je dokonce tak samovolný, že ho ve své počestnosti ani neumí dlouho identifikovat. Naproti tomu Matylda od samého počátku svůj vztah k Juliánovi racionalizuje, podmiňuje ho společenskou prestiží a získává pro ni na důležitosti, až když se objevuje sokyně v lásce.

Prostor díla *Červený a černý* je velmi reálný a uchopitelný. Tam, kde nacházejí své limity veskrze stručné a fragmentární Stendhalovy popisy, nastupuje neuvěřitelně plastická charakteristika prostředí skrze postavy, jež k danému místu bytostně náleží a tím ho přiléhavě vystihují. Jelikož autor staví svou společenskou kritiku právě zejména na nezidealizovaném prostředí, cele odhaleném se všemi svými neřestmi, bývají takové postavy často komické nebo groteskní. „Komično vychází z fyzického portrétu, z gest, situací, především však ze vztahu postavy k čtenáři, kde jako by se Stendhal učil na Molièrovi. Postava totiž často nechápe, že je komická, setrvává tvrdošíjně ve svých iluzích, zatímco čtenář, znaje motivy a situaci, vidí marnost jejího počínání a směje se, protože si je vědom své převahy.“ (A. Zatloukal, 1995, 145) Paul Valéry zase o těchto postavách prohlašuje, že autor pozoruje jejich prodejnost, hlad po služebním postupu, hlubokou a dětinskou vypočítavost, úzkostlivou malichernost, zálibu ve frázích a ve vlastní důležitosti. (P. Valéry, 1990, 119)

Přesně takové postavy lze potkat kromě městečka Verrières (starosta de Rênal, pan Valenod) i v dalších dvou stěžejních prostorech Juliánova krátkého dospělého života, v besançonském semináři (někteří abbéové i žáci) a v paláci de la Mole (příslušníci pařížské smetánky). Právě o panu de Rênal Martin Turnell prohlašuje, že není pouhým portrétem jednotlivce, nýbrž celé třídy. Symbolizuje privilegovanou vrstvu – uhlazený na povrchu, tvrdý jako hřebíky uvnitř – ve svém nemilosrdném boji s neprivilegovanými. (V. Brombert, 1962, 16)

Stendhalova estetika se vyznačuje omezením v prostoru, kdy čtenář sleduje jen to, co se odráží v zrcadle, a omezením v čase, kdy obraz je jen obrazem okamžiku, který následující okamžik stírá. (A. Zatloukal, 1995, 141) Příznačné pro Stendhala také je, že přesunuje děj na jiné místo v důsledku vyvrcholení krize a vyčerpání zájmu. Když napětí mezi Juliánem a panem de Rênal a také Juliánova láska k paní de Rênal ve Verrières dosáhne vrcholu, děj je náhle přenesen do Besançonu, a když i tam dojde k vyhrocení situace, je děj přenesen do Paříže a pak zase zpět do Verrières. (Ibid., 1995, 147)

V kapitole *Téma, motivy* je mezi klíčové motivy díla zařazena *cesta.* Topos cesty se v románu objevuje několikrát právě v souvislosti s opakovanými přesuny děje. Jakmile Julián jednou opustí hranice městečka Verrières a usadí se v Besançonu, je cele ponořen do své nové životní situace a Verrières rázem jako by pro něj až do chvíle, kdy se sem za značně tragických okolností znovu vrací, vůbec neexistovalo. To samé platí, když později vymění besançonský seminář za palác de la Mole v Paříži. Veškerý děj zůstává vždy cele usazen v přítomnosti, v takřka hmatatelném čase, který je u Stendhala navíc i historicky konkrétní.

Motiv cesty se ale vyskytuje i na několika dalších úrovních. Juliánova profesní dráha není jen cestou odněkud někam ve fyzickém prostoru, ale je především cestou do jeho nitra. Věrně to vystihují slova Martina Turnella, že „prvním krokem v Juliánově kariéře není odhalení toho, jakým člověkem je, ale jakým člověkem se musí stát, chce-li uspět.“ (V. Brombert, 1962, 20) Když opouští Verrières, získáváme dojem, jako by vstupoval do dlouhého, tmavého tunelu a jak se dostává hlouběji, denní světlo, symbolizované hlubokými a svěžími údolíčky malého města, se postupně zcela vytrácí. Jakmile za Juliánem zapadnou dveře besançonského semináře, prožíváme společně s ním nyní už zcela hmatatelný pocit klaustrofobie. (Ibid., 1962, 23) Cesta tu také symbolizuje Juliánovo úsilí, jež předchází jeho skutečnému průniku do řad privilegované společnosti, které pro něj přichází až ve chvíli, kdy čeká s Matyldou dítě a markýz de la Mole mu udělí

šlechtický titul. Zároveň se ukazuje marnost této cesty, neboť Juliánův život navzdory všem společenským úspěchům končí i z jeho vlastní vůle tragicky.

To nás přivádí k poslednímu zásadnímu prostoru díla a zároveň Juliánova života: vězení. Možná paradoxně je to místo, v němž prožívá Julián nejšťastnější a nejhodnotnější okamžiky svého života, neboť až zde dochází k usmíření se sebou samým. Motiv vězení se jednoznačně hlásí k odkazu romantismu, zde o to silněji, že je spojen s projevy znovuobjevené osudové lásky. *„Kdysi, […], když jsem za našich procházek ve vergyských lesích mohl být tak šťasten jako nyní, prudká ctižádost unášela mou duši do vysněných končin. Místo abych byl tiskl k srdci půvabnou paži, která byla tak blízko mých rtů, sny o budoucnosti mě od tebe vzdalovaly; snil jsem o nesčetných bojích, jež budu muset podstoupit, abych si vydobyl ohromné životní úspěchy… Ne, byl bych zemřel a nepoznal štěstí, kdybyste nebyla přišla ke mně do vězení.“* (Stendhal, 2009, 394)

Skutečnost, že Julián prožívá nejhezčí životní okamžiky ve vězení, však u Stendhala není náhodná. „Proto také Julien, Fabrice, Lucien se skrývají v temnotě před cizím pohledem, který na sobě cítí. Noc, tma a stín mají důležitou funkci ve Stendhalových románech: chrání štěstí milujících před zvědavým a závistivým pohledem druhých, takže se zdá, že nejkrásnější láska vyrůstá doslova ve stínu vězení, ve stínu kartouzy, ve stínu burelvillerského lesa. Tam, kde nechrání tma, brání se postava před zvídavým pohledem druhého maskou. Slova „masque“, „mascarade“, „rôle“ se neustále opakují […]: Julien nosí masku ve Verrières i v Besançonu. (A. Zatloukal, 1995, 144)

Časoprostor románu *Červený a černý* stojí svou konkrétností a autenticitou (i s ohledem na historickou věrohodnost) na pevných realistických základech. Jednotlivá prostředí jsou vylíčena věrně a s brilantním smyslem pro detail, jenž je často daleko více výmluvný než podrobný popis. Kromě prostoru vězení, který je zde vysloveně romantickým prvkem, se dostáváme do míst nabitých světskými zájmy, která si přímo říkají o důkladné prozkoumání pod drobnohledem a následnou společenskou kritiku. Stendhal-realista se tak nejvíce realizuje právě v rovině časoprostoru.

4.7 Jazykové prostředky

„Co na každé Stendhalově stránce nejvíce bije do očí, co ho okamžitě prozradí, co přivábí nebo popudí ducha, je *tón.* Vládne tím nejosobitějším tónem, co v literatuře existuje, a velmi si v něm libuje. […] A z čeho je ten tón stvořen? […] Je třeba být stůj co stůj aktivní, psát tak, jak mluví duchaplný člověk, užívat i nejasných narážek, s nenadálými

odmlkami, skoky a závorkami; psát skoro tak, jak se mluví; udržovat ráz volné a bezstarostné konverzace; někdy dojít až ke zcela nezakrytému monologu.“ (P. Valéry, 1990, 131)

V knize *Studie o francouzském románu* se dočteme, že v románech Stendhala jde spíše než o analýzu hotového o přímý pohled na vnitřní, psychologický život v jeho pohybu, náhodnosti a proměnlivosti. (A. Zatloukal, 1995, 137) Takový postup si vedle zambivalentňujícího vypravěče žádá rovněž bohatý, figurativní a vysoce subjektivní jazyk, schopný zachytit nejjemnější odstíny nálad, citů, dojmů. Z literárních figur Stendhal nejhojněji využívá kontrast a ironii, protože nejlépe rezonují se světem proměnlivosti, jenž obývají jeho hrdinové, ovládáni cele mocným citem lásky. „Štěstí jedné chvíle je vystřídáno na druhý den, někdy dokonce v témž okamžiku, nejistotou a melancholií, touhu milovat sleduje vzápětí přání odporovat lásce. Postavy jsou k sobě přitahovány a opět se odpuzují, znovu k sobě tíhnou a znovu se od sebe vzdalují, aby nakonec proměnlivé fáze obou partnerů vyústily ještě k většímu připoutání. Citové proměny, dokazující, že tu neexistuje láska bez utrpení, se rychle střídají, takže se někdy zdá, jako by jejich kontrastnost existovala současně.“ (Ibid., 1995, 135)

Přesně takový je vztah Juliána a Matyldy a jeho senzitivní zobrazování považuje Martin Turnell za nejpůsobivější část Stendhalovy prózy. *„Matylda se do tykání nutila; to nezvyklé oslovování zaměstnávalo její mysl více než to, co říkala. Její tykání, v němž nebylo něžnosti, nepůsobilo Juliánovi radost. Divil se sám, že se necítí šťasten; konečně aby si uvědomil své štěstí, povolal si na pomoc rozum. […] Matylda byla při jeho řeči nemile dotčena jeho vítěznou tváří. ‘Cítí se být mým pánem!’ řekla si. Už ji trápily výčitky svědomí. […] ‘Musím přece na něho mluvit,’ řekla si nakonec, ‘sluší se přece, aby žena na svého milence mluvila.’ A tu, aby dostála povinnosti, s něhou, jíž bylo mnohem více ve slovech, jichž užívala, než ve zvuku jejího hlasu, vypravovala mu o rozhodnutích, jež kvůli němu v posledních dnech učinila.“* (Stendhal, 2009, 268)

Martin Turnell se dále domnívá, že ačkoliv je celý incident mezi Juliánem a Matyldou pojat v duchu ironické komedie, přesto nabýváme dojmu, že Stendhalova slova *konají* více, než doslovně *sdělují*; tušíme jakousi podprahovou vážnost situace a skutečné záměry postav vidíme v daleko jasnějším světle než postavy samotné. (V. Brombert, 1962, 27) Zde se odhaluje klíčový rys Stendhalova vyjadřování vůbec: totiž (záměrné) zamlčování, které autora přibližuje řadě moderních autorů (Kafka, Camus), u nichž platí, že důležitější než to, co říkají, je to, co skrývají. Zde se nám znovu potvrzuje už jednou

učiněné zjištění, že vypravěč románu není vypravěčem objektivním. Kdyby jím totiž byl, nevyčleňoval by tak nápadně určité choulostivé situace ze svého zorného pole a prostě by o nich v díle pojednal. Antonín Zatloukal (1995, 140) k tomu podotýká, že autor, ve snaze ušetřit čtenáře líčení nevhodných nebo tragických událostí, nekomentuje třeba Juliánův výstřel na paní de Rênal, ani jeho popravu.

Stendhalův jazyk se také vyznačuje napětím mezi monologem, případně vnitřním monologem a dialogem. Figura kontrastu funguje i na této úrovni, kdy vnitřní život hrdiny je často v přímém rozporu s jeho hlasitě pronesenými slovy. *„Vyvinul své ruce, které Matylda tiskla, a s nápadnou uctivostí od ní trochu odsedl. Nemohl být statečnější. […] 'Slečna de la Mole bude tak laskava a dovolí, abych o tom přemýšlel.' […] Jeho láska i štěstí vzrůstaly, čím více se vzdaloval od okamžiků svedené bitvy; počal se už kárat.“* (Stendhal, 2009, 329)

Skutečné Stendhalovo mistrovství však spočívá v práci s ironií, respektive s více úrovněmi ironie, důvtipně a efektně vršenými jedna na druhou. To dodává autorově tvorbě nepřetržitý zpochybňující efekt a překlápí ji na stranu romantismu. Žádný Stendhalův výrok nemůžeme považovat za definitivní, protože každý za ním následující ho může popřít, smést z povrchu zemského. Nejlépe se to zrcadlí v situacích, kdy Julián zažívá zdánlivý triumf, zvláště ve vztahu k ženám. *„Krátké výkřiky svědčily o jeho nynějším štěstí, které učinilo konec těm hrozným mukám. 'Proboha, co dělám,' vzpamatoval se náhle Julián. 'Mohu všechno zkazit.' Polekal se tak, že se mu zdálo, že v očích slečny de la Mole vidí už méně lásky.“* (Ibid., 2009, 333) Ironie se však vine celým dílem, hojně proniká i do autorových komentářů. *„Byl zpit láskou a rozkoší, ale umínil si, že s ní nepromluví. To je podle mého názoru jeden z nejkrásnějších rysů jeho povahy; člověk, který je schopen tak se ovládat, může dospět daleko, si fata sinant.“* (Ibid, 2009, 331)

4.8 Shrnutí

Román *Červený a černý* v sobě romantické s realistickým integruje natolik umně, že je vlastně nesmírně obtížné stanovit, v čem přesně spočívá ona romantičnost či realističnost. To neznamená, že jedna z těchto složek přeci jen není dominantní; domníváme se, že je to ta *romantická.* Přesto se jen v omezené míře realizuje ve své ryzí podobě, neboť Stendhalův briskní úsudek, vměšující se do každé rozehrané partie, nešetřící jedinou na scéně se objevivší osobní nebo společenskou neřest; jeho introspektivní

analýza, těžící z každého drobného detailu, z každé sebenepatrnější změny výrazu, vtiskuje dílu neustále přítomný racionální nádech.

Nicméně klíčové esence románu se hlásí především k romantismu. Juliána poznáváme jako vzorovou romantickou postavu, alespoň jak ji vidí Dalibor Tureček, jako citově disponovanou a osudově osamocenou. Jak plyne čas, Julián se svým romantickým ideálům zpronevěřuje, stává se dočasně služebníkem společnosti, kterou tolik opovrhuje, baží po úspěchu za každou cenu. Co je v něm romantické, však nakonec na plné čáře vítězí, což dokazuje nejen svým rozhodnutím vydat se hrdinsky vstříc důstojné smrti. Matylda je také spíše romantickou postavou, protože se necítí být začleněna do společnosti, která ji obklopuje, vyhledává výlučnost a ve své neustálé nespokojenosti a emocionální nerovnováze napadá okolní běh věcí. Ostatní postavy se svou funkcí charakterizovat okolní prostředí odpovídají spíše zásadám realismu, i když třeba paní de Rênal se svou oddanou láskou nebo farář Chélan se svou šlechetností si nesou mnohé z dědictví romantismu.

V ději samotném je symbióza, respektive napětí romantismu a realismu možná vůbec nejsilnější. Svět, lidé v něm a jejich konflikty a prožívání, jež Stendhala tak fascinovaly a které se snažil s takovým úsilím co nejpravdivěji zachytit, jsou pro něj vždy kombinací světského a vznešeného. Způsob vyprávění svým povzneseným nadhledem, subjektivností, střídáním perspektiv a násilným narušováním tempa tíhne už zase jednoznačně k romantismu, stejně jako jazyk, nabitý vzletnými a nadsazenými vyjádřeními, opírajícími se o mocný účinek ironie a kontrastu. Výhradní doménou realismu tak nakonec zůstává jen kategorie časoprostoru, kterou si autor cele podmaňuje pro svědectví o neutěšeném obrazu své doby.

5 Mrtvé duše

5.1 Vznik a dobová recepce díla

Mrtvé duše (1842) jsou vrcholným dílem ruského spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola, které psal vedle jiných svých prací několik let. Zamýšlel v něm obsáhnout *celé Rusko* a snad by se mu to i podařilo, kdyby u něj nepropukla duševní choroba, pod jejímž vlivem začal pochybovat o správnosti vydávání svých děl a zničil několik verzí druhého dílu románu, z něhož se tak nakonec zachovalo pouze několik neúplných kapitol. Dílo je i navzdory této skutečnosti rozsáhlé, v originále čítá kolem 400 stran a primárně tak nepůsobí fragmentárním dojmem; přesto však ve chvíli, kdy dospějeme k vynechaným místům (a nejedná se o jednu nebo několik málo stran), cítíme zřetelné prázdno, zoufalou potřebu dokončení výpovědi, která mohla nést ve své komplexnosti nakonec třeba úplně jiné poselství. Není bez zajímavosti, že velká část knihy vznikala v Římě, který Gogol, stejně jako celou Itálii, miloval. Miroslav Zahrádka cituje ve své knize *Toulky s ruskými spisovateli* z jeho korespondence P.A. Pletněvovi: „O Rusku mohu psát jedině v Římě, jen tam je vidím ve vší jeho celistvosti.“ (M. Zahrádka, 2007, 19)

Gogolův román se odehrává v období počátků ruského kapitalismu, který využíval přežívající feudální vztahy k podnikatelským spekulacím, a ve své výsledné podobě je sžírající kritikou soudobého Ruska. Takový obraz „životní banality“, kvůli kterému autor neunikl rozsáhlé cenzuře a byl nucen zmírňovat útočnost některých epizod, však zděsil i jeho samotného, neboť záměrem nebylo rozcupovat svou rodnou zemi na kusy, ale naopak vyjádřit hluboký vztah k Rusku a víru v jeho budoucnost, což dokazují i četné, do děje začleněné oslavné lyrické pasáže. Gogolova původní koncepce počítala s vyváženým obrazem Ruska, kdy „lepší lidé a charaktery budou v dalších částech.“ (Ibid., 2007, 19)

„V *Mrtvých duších* a v západoevropském románu v tehdejším stadiu lze pozorovat řadu shodných rysů – tíhnutí k detailnímu zobrazení prostředí a stylu života, k přesné psychologické charakteristice (třebaže u Gogola vedené prostřednictvím popisu věcí postavu obklopujících), k výběru amorálního *nízkého* hrdiny. To svědčí o tom, že se ruský román vyrovnává s úrovní románu Balzakova, Dickensova nebo Thackerayova, ale Gogolův tvar nebuduje na *rodinném* románu, nýbrž míří k širší panorámnosti, již nalezl v archaičtějších vzorech.“ (M. Zahrádka, 2005, 73)

Dílo bývá označováno jako satirický román, ale sám autor jej nazval, právě pro jeho výraznou lyrickou složku, poémou. „Puškin psal román ve verších, tedy spíše

rozsáhlou lyricko-epickou poému, Gogol to obrátil a napsal poému prózou.“ (Ibid., 2007, 19) Děj, jakkoliv zasahující řadu různých postav, je tady totiž druhořadý, v popředí stojí *píseň* o lidu, o ruském národu.

„Gogolovo dílo, těsně se přimykající k dílu Puškinovu a částečně s ním paralelní, společně s produkcí spisovatelů naturální školy vytvořilo poslední stupeň procesu vyrovnávání ruské literatury s evropskou a předpoklady pro nástup mistrů ruského realismu do Evropy. Gogol byl první ruský spisovatel, který *dobyl* Evropu už ve čtyřicátých letech.“ (M. Zahrádka, 2005, 74) V této souvislosti Martin Zahrádka dále podotýká, že mimořádný zájem o Gogolovo dílo byl i v Čechách. Dobře ho znal, i osobně, Šafařík a jeho žena byla údajně první, kdo Gogola u nás překládal. (Ibid., 2005, 76)

Vissarion Grigorjevič Bělinskij spatřuje základní téma Gogolovy tvorby v rozporu mezi společenskými formami ruského života a mezi jeho hlubokým, substitucionálním principem, tj. jeho podstatou, smyslem, národním charakterem. (V. Jermilov, 1953, 94) V jeho článku *Příhody Čičikova neboli Mrtvé duše* (1842) se dočteme: „Za velký autorův úspěch a krok vpřed pokládáme to, že v *Mrtvých duších* všude citelně a – řekněme – hmatatelně prostupuje jeho subjektivnost. Zde nemáme na mysli tu subjektivnost, která svou ohraničeností nebo jednostranností deformuje objektivní skutečnost básníkem zobrazovaných předmětů, ale tu hlubokou, vše obepínající humánní subjektivnost, která v umělci odhaluje člověka s horoucím srdcem a sympatickou duší…“ (J. Taufer, 1952, 25)

Miroslav Zahrádka popisuje dynamiku vlastního procesu recepce díla takto: „Když jsem poprvé přečetl Mrtvé duše, připadaly mi jako pikareskní román, v němž šibal Čičikov šikovně obehrává své spoluhráče, aby došel vytouženého zisku. Jen ten šibal nepředstavoval chytrého človíčka z lidu, ale mazaného a protřelého příslušníka privilegované vrstvy, který se umí otáčet v prostředí nevolnické Rusi a využívat její feudální struktury. A jeho spoluhráči jsou stejní lumpové jako on, ať to jsou provinciální úředníci nebo venkovští statkáři. Čičikovův plán výkupu mrtvých nevolníků je fakticky jedinou zápletkou, více se tu jaksi neděje. […] Po prvním přečtení jsem ani moc nevnímal širší kontext a stručné charakteristiky mrtvých nevolníků, kteří byli objektem prodeje a koupě. Později jsem pochopil (a dnes je to v každé učebnici), že ti mrtví jsou více živí než ti, např. Sobakevič, kteří o ně licitují.“ (M. Zahrádka, 2007, 18n.)

5.2 Téma, motivy

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, *Mrtvé duše* jsou koncipovány jako satira na statkářské a byrokratické Rusko pod nadvládou cara Mikuláše I.[39], ale zároveň jako poéma o jeho cestě k mravní a společenské obrodě. Celý děj knihy je vystavěn kolem Pavla Ivanoviče Čičikova, koležského rady, ve všech ohledech průměrného člověka, navenek velice slušného a uhlazeného, uvnitř však typického prospěchářského chytráka. Tento „antihrdina“ však upoutává pozornost svou prapodivnou zálibou, totiž skupováním mrtvých nevolníků, lovením „mrtvých duší“.

Čtenáři se tak vydávají spolu s Čičikovem na daleké cesty a stávají se přímými svědky jeho obratného „čachrování“ s něčím, co neexistuje. Jedná se o pouhou vnější formální manipulaci, jejíž podstata spočívá v tom, že v obdobích mezi jednotlivými sčítáními nevolníků mnozí z nich zemřeli, avšak v soupisech byli vedeni stále jako živí. Tato zápletka připravuje půdu pro vyjevování celé galerie postav statkářů. Charakter každého z nich je deformován nějakou výraznou vlastností, která narůstá do obludných rozměrů, a činí z daného nositele karikaturu sebe sama, vyhraněný lidový typ, jenž je charakterizován i příslušným trefným jménem.

Klíčovými motivy díla jsou topos cesty (celé dílo se odehrává někde na cestách), typizace ruského venkova a ruské povahy a typizace jako silný prvek obecně, průměrnost (lidí, míst), všudypřítomné zevšeobecňování, kontrast na mnoha úrovních (mezi slušným zevnějškem a vnitřní špatností jednotlivých postav, mezi Ruskem a jinými zeměmi, v obecných charakteristikách), otázka peněz a majetku, touha po moci a zbohatnutí, ironie, grotesknost, ošklivost, motiv krachu, životní všednost až banálnost. Ačkoliv je z daného výčtu zřejmé, že zde významně převládají realistické prvky, rozhodně bychom neměli podceňovat úlohu těch několika výsostně romantických, jmenovitě motivu cesty, kontrastu, ironie a grotesknosti.

Velkou symboliku nese mnohoznačný a nepochybně i ironický název díla, který je možno vnímat jako samostatný motiv. Mrtvými dušemi nejsou míněni (pouze) zemřelí nevolníci, ale především bezkrevní a směšní statkáři, pohlcení zmrtvělým systémem lpícím na starých nevolnických poměrech i svým omezeným myšlením, jejichž životnost se redukovala na triviální mechanické přežívání. Vladimir Jermilov téma knihy, možná částečně dobově poplatně, shrnuje takto: *„mrtvá je duše, mrtvá, bezduchá je podstata majetku,* která přímo svou existencí zavrhuje přímé, bezprostřední lidské vztahy, popírá

[39] 1826 – 1852.

hodnotu *člověka jakožto člověka;* mrtvá je duše, mrtvá je podstata majetku, pro niž *neexistuje* nic lidského, která po ničem lidském netouží, pro niž člověk je jenom *majitel* měšce peněz.“ (V. Jermilov, 1953, 238)

Velkým tématem díla i Gogolovy poetiky vůbec je autorův humor. Takový, který rozhodně není k popukání a když vyvolává úsměv, tak s trpkou pachutí; jenž umí být klidný, klidný ve svém rozhořčení, ale i útočný, jedovatý, nemilosrdný. Jeho „smích“ odhaluje to nejděsivější a nejbanálnější v lidské existenci, buduje atmosféru beznaděje a zmaru, přináší s sebou hořké slzy a zděšení nad strašnými zákony společnosti, v níž je živá lidská duše postavena na úroveň věci. Byl to Nikolaj Vasiljevič Gogol, kdo zavedl do světové literatury pojem „smích přes slzy“.

„Čtenář už jistě zjistil, že Čičikov, třebaže se tvářil vlídně, přece jen mluvil s hospodyní daleko volněji než s Líbeznickým a vůbec se neupejpal. Musím říci, že u nás na Rusi, pokud jsme ještě v lecčems jiném nedohonili cizinu, určitě jsme ji předhonili v umění společenského chování. Nelze ani vypočítat všechny jeho odstíny a jemnosti. Francouzi nebo Němci do smrti nepochopí tyto zvláštnosti a rozdíly. Skoro týmž tónem a týmž jazykem budou mluvit s milionářem jako s trafikantem, i když se v duchu budou před prvním dost krčit. U nás je to docela jinak; u nás jsou takoví chytráci, kteří s majitelem dvou set duší budou mluvit docela jinak než s tím, který jich má tři sta, a s tím, který jich má tři sta, budou mluvit zase jinak než s tím, který jich má pět set, a s tím, který jich má pět set, zase jinak než s tím, který jich má osm set – a tak třeba až do miliónu, všude se najdou jemné rozdíly.“ (N. V. Gogol, 1985, 60)

„Dlouho ještě hovořil plukovník o tom, jak přivést lidi k blahobytu. Velký význam přikládal oděvu… Krk sázel na to, kdyby si aspoň polovina ruských nevolníků natáhla německé kalhoty – hned by se zvýšilo vzdělání, rozšířil obchod a v Rusku by nadešel zlatý věk.“ (Ibid., 1985, 365)

5.3 Děj

5.3.1 Díl první

Úvod knihy nás zavádí do průměrného gubernského města N. ve chvíli, kdy do něj přijíždí vychytralý úředníček Pavel Ivanovič Čičikov, doprovázený hrubým sluhou Petrýskem a přihlouplým kočím Selifanem. Rázem se tak stáváme tichými účastníky Čičikovovy „strastiplné“ pouti za lepším živobytím, jež spočívá v otrockém objíždění

vytipovaných statků (často navzájem od sebe velmi vzdálených) a protřelém „kšeftování“ s jejich majiteli. V objíždění statkářské honorace a ve vykupování mrtvých duší nevolníků spočívá veškerá akce v knize obsažená. Spoustu prostoru zaujímají rozsáhlé, až rozvláčné popisy a rovněž četné lyrickoepické pasáže, jež jsou zasvěceny většinou úvahám nad ruským národem a jeho specifiky. Slovy Miroslava Zahrádky „Čičikov na začátku přijíždí do města a do nejbližších vesnic, v závěru odjíždí. Všechen spád děje a všechno napětí spočívá v charakteristikách postav a ve vztazích těchto charakteristik (Čičikov – úředníci, Čičikov – statkáři jeden po druhém), při čemž hraje významnou roli nejen popis osoby, ale i jejího nejbližšího i vzdálenějšího okolí. Vše je psáno vtipně a ironicky, takže se čtenář nekochá nějakým dějovým napětím, ale vlastním slovním podáním.“ (M. Zahrádka, 2007, 19)

Jelikož Čičikov kromě uhlazeného zevnějšku a přemrštěné zdvořilosti vyniká také svou nevídanou horlivostí, která se mimo jiné projevuje i zcela neúnavným navštěvováním těch správných osob, získává si na svou stranu brzy všechny vysoké hodnostáře města N. Všem se líbí, stane se doslova miláčkem města. Na večírku u gubernátora se seznamuje se dvěma statkáři, Líbeznickým a Psovským, kteří ho zvou na návštěvu svých statků, čímž začíná celá jeho groteskní cesta po ruském venkově. Postupně se tak před námi vyjevují s uměleckou nadsázkou vyvedené typy statkářů, parazitujících na svých poddaných, skutečné „mrtvé duše“. S jejich charakteristikami se podrobněji seznámíme v kapitole *Postavy*.

První díl končí podivným podezřením, jež na Čičikovovi ulpívá v důsledku jeho špatně utajené koupě mrtvých duší a které vlivem slaboduchosti maloměstského myšlení nabobtnává do naprosto neuvěřitelných, bizarních rozměrů. Po městě se začne šířit vlna výmyslů o tom, kdo to vlastně Čičikov je. Nakonec už s ním nikdo nemluví, všichni se od něj odvrátí a tak je nucen opustit město. Přitom se střetne s pohřebním průvodem. Je to pohřeb prokurátora, který zemřel vyděšen událostmi kolem mrtvých duší.

Závěr prvního dílu je velmi rozsáhlý, autor jej mimo jiné využívá k objasnění Čičikovova původu, čímž částečně ospravedlňuje a zmírňuje jeho vnitřní malost a zkaženost. V této souvislosti se dále obšírně zamýšlí nad úlohou kladného hrdiny v literatuře a vysvětluje, proč si takového hrdinu nevybral. „*Protože je konečně načase nechat ubohého kladného hrdinu odpočinout, protože se zbytečně omílá, protože si z kladného hrdiny udělali tahouna a není spisovatele, jenž by na něm nejezdil, nepobízel ho bičem a vším, co má po ruce. Protože kladného hrdinu utahali tak, že na něm nezůstal ani*

chlup kladu, ale jenom žebra a kůže místo těla. Protože se ho licoměrně dovolávají, protože si ho neváží. Ne, je konečně načase zapřáhnout i darebáka. Nuže, zapřáhněme darebáka!“ (N.V. Gogol, 1985, 266). Autor zde dává čtenářům nahlédnout do svého tvořivého procesu, odhaluje svůj autorský záměr (podobně jako to činí ve svých dílech třeba John Fowles) a strhává ze sebe masku nedotknutelného, vševědoucího a nezaujatého vypravěče.

5.3.2 Díl druhý

Podle Gogolovy koncepce románu měl být druhý díl oproti „peklu“ prvního jakýmsi „očistcem“, aby dílo jako takové přinášelo vyvážený obraz nevolnického Ruska, nejen omezenost, šílené skrblictví a zdeformované vztahy, ale i pracovitost, ušlechtilost, lásku k rodné zemi. Tento záměr však autorovi nakonec nevyšel a nebylo to jen proto, že značná část druhého dílu se nezachovala. Miroslav Zahrádka soudí, že vytvářet postavu „vzorného“ hospodáře nevyhovovalo Gogolovu stylu a musel to velmi pracně vymýšlet. (2005, 73). Ty „lepší“ charaktery v knize jsou podle něj oproti galerii negativních nebo podivínských typů vykresleny nepřesvědčivě. Domnívá se, že *Mrtvé duše* byly ve skutečnosti ukončeny první knihou a nemění na tom nic ani fragmenty, jež zůstaly z té druhé. Gogol jako by prý tušil, že druhá kniha byla navíc, i když v ní původně chtěl být prorokem. (M. Zahrádka, 2007, 19n.)

Druhý díl pokračuje přehlídkou dalších statkářů, které Čičikov postupně navštěvuje, objevuje se Těntětnikov, Chlobujev a také Konstanžoglo, který je v podstatě prvním kladným typem v knize. Konstanžoglo však je již spíše podnikatel než statkář a je natolik zidealizovaný a bezchybný, až působí vedle barvitých, několika črtami spolehlivě oživených figurek jako mdlá, nereálná postava. I to je důkazem, že Gogolova síla spočívá především v satirické poloze.

Koherence a kompaktnost druhého dílu je vlivem velkých mezer v rukopise značně narušena, takže když je Čičikov při nákupu drahého sukna na nový oblek znenadání zatčen, neznáme přesně okolnosti, které tomu předcházely. Nevíme ani, kam všude ještě směřovaly jeho kroky, než se znovu vrátil do města N., kde jsme s ním celé jeho putování započali. Postupně vychází najevo, že Čičikov zřejmě zfalšoval závěť právě zemřelé zdejší milionářky. Čičikov je opět, už po několikáté ve svém životě, úplně na dně, zdá se, že je nepoučitelný. Gubernátor by jej rád poslal na Sibiř, ale v poslední chvíli ho zachraňuje nábožensky založený Murazov, další kladný typ statkáře, který vyjedná pro Čičikova

mírnější podmínky. Ten tak opět uniká trestu, musí ovšem přislíbit, že se vzdá veškerého majetku a začne žít hodnotnější život. Z následujících slov však vyplývá, že lidé jako Čičikov se nemění, neboť jakmile pro něj existenciální hrozba pomine, zase je to ten starý, marnotratný prospěchář. Rukopis končí proslovem knížete k veškerému úřednickému stavu města, jehož úplatnost a pokrytectví se díky Čičikovově záležitosti ukázaly v pravém světle.

5.4 Vyprávění

„Do vrat zájezdní hospody gubernského města N. vjela poměrně zachovalá pomenší bryčka, v jaké jezdívají staří mládenci – vysloužilí podplukovníci a nadporučíci, statkáři nejvýš se stovkou nevolníků – zkrátka ti, kteří se počítají k střednímu stavu. V bryčce seděl pán, ani nápadně hezký, ani ošklivý, ani tlustý, ani hubený, ani starý, ani mladý. Jeho příjezd nevzbudil ve městě nejmenší rozruch a nebyl provázen žádnou zvláštní událostí. Jenom dva venkovani u dveří krčmy naproti zájezdní hospodě prohodili pár slov, jež se ostatně týkala spíše vozidla než cestujícího.“ (N. V. Gogol, 1985, 13) Do děje nás uvádí právě tyto věty. Co se nám o díle snaží sdělit, na co nás upozorňují?

Obecně lze říci, že úvod je to velmi všední, ničím zajímavý. Není v něm ani náznak ničeho romantického, snad s výjimkou zatím částečně implicitního motivu cesty. Zajímavé je však jeho srovnání s úvody dvou předchozích románů. Co mají všechny tři společné, je vstupování do určitého charakteristického prostoru, který je pro dané dílo dominantní, a jeho určité modelování. Úvody děl *Na Větrné hůrce* a *Mrtvé duše* jsou navíc bezprostředně spjaty s již zmiňovaným toposem cesty - důležitou postavu románu totiž zastihujeme na cestách.

Er-forma vyprávění zpočátku evokuje dojem, že vypravěč zaujímá postoj nezaujatého pozorovatele děje. Záhy se však přesvědčíme, že takový závěr je ukvapený, neboť vypravěč ve skutečnosti velmi často komentuje dění, ba dokonce ho moderuje. Často na nás z knihy zničehonic vykoukne, děj zastavuje nebo ho naopak předjímá. Nejen v tom se velmi podobá vypravěči Stendhalovu. *„Bylo by na místě ještě poznamenat, že paní Líbeznická…ale přiznávám se vám, že se bojím o dámách mluvit, a je taky nejvyšší čas se vrátit k našim hrdinům, kteří už několik minut stojí před dveřmi do salonu a dávají si navzájem přednost.“* (N. V. Gogol, 1985, 34)

Zachází však ještě dál, zpřítomňuje sebe sama, směruje naše myšlení, ví toho více než my, ale ne všechno, není vševědoucí a tuto skutečnost zdůrazňuje. *„Autor je*

přesvědčen, že někteří hodně zvědaví čtenáři budou chtít poznat i vnitřní uspořádání skříňky. Prosím, proč jim neudělat radost! […] Celá horní zásuvka se všemi přihrádkami se vyndávala a prostor pod ní byl zaplněn kupami listin; potom následovala malá tajná zásuvka na peníze, která se nenápadně vysouvala po straně skříňky. Její majitel ji vždycky rychle vytahoval a hned zas rychle zastrkoval, takže se nedalo zjistit, kolik v ní je peněz.“ (Ibid., 1985, 67) Miroslav Zahrádka podotýká, že Gogol ve své próze používá fiktivního autora-vypravěče, jenž stojí mimo postavy. (M. Zahrádka, 2005, 76)

Gogolův vypravěč je natolik specifický, že se vzpírá zařazení do jedné kolonky. Nejpřesnější je asi říci, že balancuje někde na hraně mezi personálním a autorským vypravěčem. Na jedné straně je ději jakoby přítomný, vypráví ze své vlastní perspektivy a proklamuje limity své informovanosti, zároveň má ale nad celým dějem zřetelný nadhled a opakovaně do něj svrchu zasahuje, ať již jej předjímá, komentuje nebo zpomaluje. Nelze rovněž opomenout, že do určité míry zpřístupňuje perspektivu hlavní postavy. Ve své esenciální podstatě je však vypravěčem subjektivním, tudíž romantickým. Víme totiž, že je to Rus, jenž chová hluboký vztah ke své zemi a cítí se být znalcem ruských specifik. Tuto svou charakteristiku neskrývá a naopak ji do díla vehementně projektuje.

„Rusi má, Rusi! Vidím tě ze své tajemné, překrásné dálky. Chudá, neuspořádaná, neútulná zemi! […] V tobě je všechno jako na dlani, pusté a rovné. Jako tečky, jako znamínka nenápadně trčí uprostřed roviny tvá nevysoká města. Nic tu nepřiláká a neokouzlí zraky. A přece jakou nepostižitelnou, tajnou silou k sobě vábíš! Proč zní ustavičně v uších tvá teskná píseň, nesoucí se po tvých nedozírných prostorách od moře k moři?“ (N. V. Gogol, 1985, 263)

Vypravěč o sobě dává vědět zpravidla tehdy, když cítí potřebu podat hodnocení nějaké povahy nebo situace. *„Mavra odešla, Plesnivec usedl do křesla, vzal do ruky pero, dlouho obracel na všechny strany čtvrtku a rozvažoval, zdali by ji nemohl ještě rozpůlit, až konečně usoudil, že to nejde. Vstrčil pero do kalamáře s nějakou zplesnivělou tekutinou a spoustou much na dně […]“* (Ibid., 1985, 153) Od těchto jednotlivostí pak plynule přechází k obšírným úvahám, jež bývají sofistikované i patetické, vždy však zrcadlí specifický světonázor a vyznačují se morálním přesahem. *„K takové ubohosti, nízkosti a zpustlosti mohl klesnout člověk. Tak se změnit. Je to vůbec pravděpodobné? Všecko je pravděpodobné, všechno se může s člověkem stát. Dnešní vášnivý mladík by ztuhl hrůzou, kdyby mu někdo ukázal jeho vlastní obraz ve stáří. Odnášejte si tedy lidské city z něžného mládí do drsné mužnosti, nenechávejte je ležet na cestě, už je pak nikdy nezvednete.*

Hrozná, strašlivá je staroba kráčející před námi, nikomu nic nevrací. Hrob je milosrdnější než ona, na hrob se napíše: Tady leží člověk, kdežto z chladných, bezcitných rysů nelidské staroby nevyčtete nic.“ (Ibid., 1985, 153) Jejich součástí bývají často aluze na významné literární postavy ze světové literatury nebo určitý druh srovnávání, stavění věcí do kontrastů, týkající se nejčastěji významných evropských národů nebo idylických starých časů a neutěšené současnosti.

Stejně jako vypravěč románu *Červený a černý* i tento si s námi hraje a provokuje nás. Jeho silnými zbraněmi jsou ironie a sarkasmus, mluví tedy nevážně, zesměšňuje a říká opak toho, co si skutečně myslí. Někdy se nás dokonce snaží naštvat. „*Čtenářům nebude na škodu, když se blíže seznámí s těmito dvěma nevolníky našeho hrdiny, ač to nejsou zdaleka osoby významné, ale tak říkajíc druhořadé anebo dokonce podřadné, ač hlavní děj a hybné páky románu nestojí na nich*[40]*, pouze se jich tu a tam lehce dotýkají, autor si však potrpí na neobyčejnou důkladnost a po této stránce, třebas Rus, chce být přesný jako Němec. Nezabere to ostatně mnoho času ani místa, protože není třeba mnoho dodávat k tomu, co už čtenář zná, že totiž Petrýsek chodil v poněkud velkém hnědém kabátci po pánovi a měl, jak je u sluhů obvyklé, široký nos a pysky. Povahy byl spíše zamlklé než výřečné […]“* (Ibid., 1985, 25)

Z dané ukázky je zřejmé, že autor se nezdráhá obtěžovat své čtenáře jednou již sdělenými a k tomu nepodstatnými informacemi. Testování jejich trpělivosti je znásobeno ještě tím, že explicitně demonstruje, že si je této nadbytečnosti ve svém vyjadřování plně vědom a že se jí vlastně snaží vyvarovat. Přestože je takový postup zdrojem anekdotičnosti, pro Gogola tak příznačné, celé to tak trochu vzbuzuje dojem autorova blahosklonného přístupu ke čtenářům; jako by je snad podezíral ze stejné slabomyslnosti, jíž se vyznačují jeho postavy. Ve skutečnosti však orientace v pikareskní kompozici, jež v sobě pohotově střídá a směšuje vážné a groteskní, epické a lyrické a ryze subjektivní se zdánlivě objektivním, vyžaduje naopak čtenáře zkušené, čehož si je Gogol nepochybně velmi dobře vědom.

[40] Ukázka metatextovosti, s ohledem na dobu vzniku díla velmi neobvyklá (stává se klíčovým pojmem literární vědy až ve 2. polovině 20. století).

5.5 Postavy

Hlavní postava díla, Pavel Ivanovič Čičikov, je ukázkovým nehrdinským typem. Je to bezvýznamný člověk, který v ničem nevyniká, o nic a o nikoho nejeví opravdový zájem, ale od života by chtěl dostávat jen to nejlepší. Jeho nejpříznačnějším rysem je jeho ctihodný, úlisný a neuvěřitelně protivný zevnějšek. Vladimir Jermilov poznamenává, že ze všech Čičikovových gest utkví čtenáři v paměti nejhlouběji právě to, jak seká nožkou, přičemž hlavu má skloněnou trošku na stranu. (V. Jermilov, 1953, 224). *„Nenuceně a obratně si vyměňoval s dámami přívětivá slova, obletoval je drobnými krůčky, cupital, jak obvykle cupitají malí obstarožní hejskové na vysokých podpatcích, takzvaní staří kocouři, čiperně se otáčející kolem dam. Když dosti hbitě a obratně přicupital, šoupl nohou, jako by nakreslil kratinký ocásek nebo čárku.“* (N. V. Gogol, 1985, 200)

Čičikov je posedlý penězi, touží po zbohatnutí za každou cenu, aniž se štítí jakýchkoliv prostředků. Je to vypočítavý člověk, který si jde tvrdě za svým (tak, aby se nepředřel) a lidé, jež ve svém životě potkává, jsou pro něj pouhými nástroji k uskutečnění jeho nekalých záměrů. Otázkou ovšem zůstává, nakolik z něj právě toto činí ryze negativní postavu, neboť jeho „oběti“ jsou natolik omezené, nesoudné a naivní, že si o nějakou podlost doslova říkají – je tak snadné je napálit. Není to sprostý vyděrač nebo podvodník, ale protřelý *spekulant.* Jestli v něčem skutečně vyniká, pak je to umění nezávazné společenské konverzace a efektní vemlouvavosti. S tím úzce souvisí charakteristický způsob jeho vyjadřovaní - Čičikov mluví velmi košatě, ale o ničem, jádra věci se dotýká jen mimochodem. Je bytostným opakem romantického hrdiny.

V knize pojmenované prostě *N. V. Gogol* se dočteme, že „stěžejní téma celé Gogolovy tvorby – protiklad mezi slušným zevnějškem a vnitřní špatností představitelů privilegovaných tříd, dosáhlo v obraze Pavla Ivanoviče Čičikova svého nejvyššího uměleckého zevšeobecnění.“ (V. Jermilov, 1953, 225) Je zřejmé, že přesně tímto typem člověka Gogol hluboce pohrdal, přesto vypravěč *Mrtvých duší* postavu Čičikova problematizuje: *„Nuže, tady máte našeho hrdinu v celé jeho kráse! Ale někdo si možná bude přát závěrečné zhodnocení v jediném směru: jaký je jeho morální profil? Že to není sama ctnost a dokonalost, je zřejmé. Kdo je to tedy? Darebák? Proč darebák, proč taková přísnost k ostatním? […] Nejsprávnější označení by bylo nejspíš hospodář, hromaditel majetku. Hromadění majetku je příčinou všeho. Kvůli němu se dělaly věci, kterým svět říká špinavé.* (N. V. Gogol, 1985, 284)

Jak již bylo řečeno výše, na závěru prvního dílu si dal autor skutečně záležet. Čítá desítky stran a je v něm zakódován klíč k pochopení celé knihy. Útrapy Čičikovova dětství, vlastenecké úvahy, rozjímání nad kouzlem cesty jako takové, ale především pohrávání si s autorskou licencí, to je ta zdaleka nejvyšší koncentrace romantického, jež dílo nabízí. Gogol zde dokonce hlavnímu hrdinovi povoluje převzít otěže celého vypravování, chce nás přesvědčit, že Čičikov je tím, kdo vše řídí. *„Nuže, čtenáři nemusí žehrat na autora, jestliže osoby, s nimiž se dosud seznámil, nebyly podle jeho vkusu. Za to může Čičikov, neboť tady je pánem jedině on, a kam se mu zachce, tam se za ním musíme obtěžovat. Kdyby nám snad někdo chtěl vytýkat bezbarvost, šedivost postav a charakterů, namítneme pouze, že na počátku nikdy nevidíme celý široký tok a rozsah díla.“* (Ibid., 1985, 283)

Klíčové je říci, že Gogolovy postavy jsou *typy*. Jako takové nejsou jedinečnými osobnostmi v pravém slova smyslu, tudíž ani nemohou nést jakoukoliv romantickou auru. Jsou to průměrné, nehrdinské figury. Typizační jsou rovněž jejich jména, jsou to nálepky, symboly nejvýraznějších vlastností jejich nositelů. Je Gogolovým specifikem, že jedním trefně zvoleným přívlastkem vystihuje charakter člověka. Autor se netají tím, že pro svůj příběh vybírá právě ty postavy, situace a zápletky, které nejlépe poslouží jeho autorskému záměru, v případě *Mrtvých duší* tedy uvést do románu darebáka bez ctnostných vlastností, šedivého průměrného člověka, ze kterého doba a poměry vytvořily karikaturu sebe sama. Z *čičikovství* vlastně podezírá tak trochu každého z nás a třeba takoví nozdrevové[41] se dle jeho vlastního vyjádření mezi námi pohybují zcela běžně. Gogol využívá princip generalizace opravdu hojně. Nezasahuje jen konkrétní postavy díla, ale vztahuje se třeba k mentalitě různých evropských národů. *„A protože Rus si ví v rozhodujících chvílích vždycky bez dlouhých úvah rady […]“* (Ibid., 1985, 50) Takové zobecňování je typicky realistickým příznakem.

Román nestojí ani tak na dějových zápletkách jako právě na groteskních charakteristikách ruských statkářů, kteří se většinou nedobrovolně stávají Čičikovovými protihráči. Poznáváme jejich bezpracný a bezcenný život, jehož jediným motorem je ve většině případů nekontrolovatelný hlad po penězích. Každý portrét statkáře, nekompromisně výstižný a nepoeticky reálný, tak představuje hlubokou sondu do zdeformovaných vztahů tehdejší ruské společnosti.

[41] Malé písmeno na začátku akcentuje obecnou kvalitu, postava Nozdreva je ztělesněním jednoho z častých povahových typů.

Statkář Líbeznický je karikaturou slušnosti a zdvořilosti za každou cenu. Je to sentimentální mluvka, odporně sladký člověk bez vůle, který se přes samé snění nikdy nedostane k žádnému činu. Jednu knihu má rozečtenou už dva roky, jeho statek chátrá a služebnictvo holduje alkoholu ve velkém. Statkářka Shánělka je duševně zcela omezená, všeho má sice hojnost a dostatek, ale svého bohatství neumí nijak smysluplně využívat. Nozdrev je typ se vším všudy, slovy Gogola nozdrevové ještě dlouho nezmizí ze světa. Je to lehkovážný hýřil, výbušný chlubil, hazardér, chlap světem protřelý, chronický lhář, rváč a falešný hráč, provokatér a notorický kšeftař. Statkář Psovský připomíná medvěda. Je to neohrabaný hromotluk, prvotřídní hrubián a lakomec, ale jako jediný z představených negativních typů je v něm něco ryze lidského: svých nevolníků si považuje i po smrti, vidí v nich jedinečné osobnosti.

Těntětnikov přišel v mládí o své ideály a už se z toho nikdy nevzpamatoval, takže propadl doživotní letargii. *„Vstával velmi pozdě, usedal na posteli a dlouho si protíral oči. A jelikož měl naneštěstí oči malé, trvalo jejich protírání neobyčejně dlouho a po celou dobu stál u dveří sluha Michajlo s umývadlem a ručníkem. Stál tu nebožák hodinu, dvě, pak šel do kuchyně a když přišel znova – pán pořád ještě seděl na posteli a protíral si oči.“* (Ibid., 1985, 298) Chlobujev je pak žalostným případem zkrachovalého šlechtice, kterého absence selského rozumu a praktičnosti dovede až na žebrotu.

Teprve Plesnivec je však tím, kdo je mezi všemi statkáři nejubožejším zjevem. Vlastně přestal být již člověkem. Oblečen chodí jako žebrák tak, že nelze poznat, zda se pod roztrhaným a umaštěným hábitem skrývá muž nebo žena. Je to chronický sběratel veškerého harampádí. Hladoví mezi zbytečně nahromaděnými věcmi, zatímco jeho nesmírné bohatství hnije nebo se rozpadá. Panský statek, který obývá, je v díle přirovnáván k vetchému invalidovi. *„Nač potřeboval Plesnivec takovou spoustu věcí, řekli byste si. Za celý život by je nespotřebovali ani ve dvou takových statcích, ale jemu to bylo pořád málo. On ještě chodil den co den po své vesnici, nakukoval pod můstky, pod lávky a všecko, nač přišel, starou podrážku, cár z ženských šatů, železný hřebík, hliněný střep, všecičko si odnášel domů a ukládal na hromadu, již Čičikov uviděl v rohu pokoje. Hele, hadrář vyšel na lov! říkali vesničané, když ho uviděli jít za kořistí. A opravdu, po něm už se nemusela zametat ulice.“* (Ibid., 1985, 142)

5.6 Časoprostor

Celý děj knihy se odehrává na cestách. Cestou se vyprávění zahajuje a vlastně i uzavírá, popisům přejezdů z jednoho místa na druhé je v románu věnováno mnoho prostoru. Postupně tak s Čičikovem vstupujeme do různých subprostorů, abychom je záhy opustili a přesunuli se zase o kousek dál. Ačkoliv je motiv cesty jedním z nejvýznačnějších romantických motivů, zde paradoxně k budování romantického charakteru díla nepřispívá. Čičikov totiž necestuje z bytostné touhy objevovat svět, nebaží ani po žádném dobrodružství. Naopak, pohnutky jeho putování jsou čistě racionální. Tento fakt se zřetelně zobrazuje v jeho (ne)vnímání okolní krajiny, nemá k ní na rozdíl od romantického hrdiny žádný citový vztah.

Motiv cesty jako romantický atribut nefunguje ani ve vztahu k poznávaným místům jako takovým. Město N., sídla jednotlivých statkářů nebo zájezdní hospoda nenesou žádný příznak výlučnosti, tajemnosti. Jsou to všední a zaměnitelná místa, vyznačující se zřetelnou prozaičností, která najdeme po celém Rusku. Představovaný prostor, tedy zejména ruský venkov a malé město N., jsou silně typizovány, jsou to bytostně realistická místa. V případě strategického místa knihy, u něhož celý děj začíná i končí a odkud Čičikov vyjíždí na své obhlídky, tedy města N., je tato skutečnost ještě akcentována tím, že ani neznáme jeho celý název. Je to prostě nezajímavé, lehce zaměnitelné průměrné město, které trpí všemi nedostatky každého ruského maloměsta.

Stejně jako to činí Stendhal, Gogol vystihuje prostředí pomocí charakteristiky postav s ním spjatých. Tak například ve vesnici patřící statkáři Psovskému je všechno bytelné a neforemné, což plně koresponduje s Psovského mohutností, neohrabaností, nevkusem. *„Dvůr byl obehnán pevným a neúměrně tlustým dřevěným plotem. Statkář si podle všeho neuvěřitelně potrpěl na bytelnost. Stáje, kůlny a letní kuchyně byly postaveny z těžkých tlustých klád, aby přetrvaly věky. Vesnické chalupy nevolníků měly rovněž zvláštní ráz; žádné hlazené stěny, vyřezávání ani jiné ozdoby, ale všechno důkladně a jaksepatří sbité. […] Všechno, co tu viděl, bylo důkladné, nanejvýš neforemné a jaksi podivně se shodovalo s pánem domu. V koutě salónu stál břichatý přepychový sekretář na čtyřech tuze neohrabaných nohách – úplný medvěd.“* (Ibid., 1985, 113n.)

Gogol líčí tímto způsobem prostředí velmi realisticky, nebere si servítky, jeho často velmi podrobné popisy se vyznačují sociální kritikou. Zejména nešetří orgány státní správy, zatížené přebujelou byrokracií, nesloužící zájmům lidí.

„Stařík pracoval neobyčejně soustředěně.

‘Dovolte,’ řekl Čičikov s úklonou, ‘tady se vyřizují kupní smlouvy?’

Stařík zvedl oči a pronesl pomalu a zřetelně: ‘Tady se nevyřizují kupní smlouvy.’

‘A kde tedy?’

‘V smluvní expedici.’

‘A kde je ta smluvní expedice?’

‘U Ivana Antonoviče.’

‘A kde je Ivan Antonovič?’

Stařík ukázal prstem do druhého kouta místnosti. Čičikov a Líbeznický zamířili k Ivanu Antonoviči. Ivan Antonovič stočil jedno oko dozadu a úkosem si je prohlédl, ale vzápětí se pohroužil ještě soustředěněji do psaní.

‘Dovolte,’ řekl Čičikov s úklonou, ‘tady se vyřizují kupní smlouvy?’

Ivan Antonovič jako by neslyšel. Až po uši vězel v lejstrech a neodpovídal. Dával zřejmě na srozuměnou, že je člověk rozvážný, žádný žvanil a větroplach.“ (Ibid., 1985, 171)

Kromě motivu cesty se v kategorii časoprostoru setkáváme s dalším klíčovým romantickým prvkem a to motivem žaláře (vězení). Gogol s ním však pracuje výrazně jiným způsobem než Stendhal, u něhož skutečně plní nezpochybnitelnou romantickou úlohu. Vždyť v tomto prostoru prožívá hlavní hrdina Julián nejšťastnější chvíle svého života, usmiřuje se sám se sebou a dlouze rozjímá nad tajemstvím života a smrti. Pro Čičikova však žalář neznamená předčasný konec života, ani pokání a dokonce ani prostředek k nápravě vlastního charakteru. Je jen jedním z dalších míst pro nečestnou spekulaci, dějištěm nečisté hry a úplatků, hořkým svědectvím o zkorumpovanosti celého systému.

„‘Známe celou vaši situaci, všechno jsme slyšeli,’ řekl, když se ujistil, že dveře za ním pevně zaklaply. ‘Jen klid! Neztrácejte odvahu, všecko se spraví. Všichni pro vás budeme pracovat, všichni vám posloužíme. Třicet tisíc pro všechny – a hotovo.’

‘Vážně?’ zvolal Čičikov. ‘A budu úplně ospravedlněn?’

‘Naprosto! A ještě dostanete náhradu za utrpěnou škodu.’“ (Ibid., 1985, 433)

Dílo je časově i místně konkrétně ukotveno. Odehrává se na ruském venkově, v období počátků ruského kapitalismu, ale za stále doznívajících nevolnických poměrů, v době vlády cara Mikuláše I. Nekompromisně výstižné a ostře kritické popisy prostředí, volba všedních míst zatížených každodenní realitou a především pohyb v typizovaném

prostoru se vyznačují tak vysokou koncentrací realistického, že se v ní rozpouštějí i bytostně romantické aspekty.

5.7 Jazykové prostředky

Gogolův jazykový rejstřík je neobyčejně široký a jako takový nese charakteristické znaky jak realismu tak romantismu. Úzce to souvisí se dvěma protikladnými polohami jeho díla, satirickou a poetickou, jejichž polarita dochází právě v knize *Mrtvé duše* svého vrcholu. Vyjadřovací prostředky jsou tak jen další oblastí, v níž se projektuje síla Gogolova vše zasahujícího kontrastu, možná nejvýznačnějšího prvku jeho tvorby vůbec.

Autor na jedné straně prokazuje silné nacionální cítění, ale jedním dechem vše ruské zesměšňuje. Pohotově tak přechází od sofistikovaného básnického jazyka (který reprezentuje jakoby autorskou řeč) po ten nejprostší lidový styl v promluvách a uvažování jednotlivých postav. *„Co předpovídá ono nedohledné prostranství? Jak by se v tobě nerodily bezmezné myšlenky, když ty sama jsi bez konce? Jak by se tu nerodili bohatýři, když mají kde se rozkročit a rozmáchnout? Hrozivě mě zachvátí mohutné prostranství a strašnou silou se odrazí v duši mojí. Nepřirozenou mocí zasvítily mé zraky. Jak zářivá, podivuhodná, světu neznámá dálka je Rus!*

'Drž, drž, hlupáku!' vykřikl Čičikov na Selifana.

'Přetáhnu tě palašem!' řval naproti nim cválající kurýr s dlouhými kníry. 'Nevidíš, u sta hromů, služební vůz?' A jeho trojka se s prachem a rachotem přehnala jako přízrak.“ (Ibid., 1985, 264)

Kontrast proniká ale třeba i do unikátního směšování něčeho libého a něčeho odpudivého, něčeho pěkného a něčeho nepříjemného. *„Hezoučký ovál její tváře připomínal čerstvé vajíčko. Byl právě tak průzračně bílý, jako když to čerstvé, právě snesené vajíčko prohlíží klíčnice proti světlu; drží je v osmahlých rukou a vajíčko propouští paprsky zářícího slunce.“* (Ibid., 1985, 110) Gogol se jinak obecně vyžívá v tom, že zcela neočekávaně použije vyjádření, jež primárně evokuje hnus nebo odpor a které nenávratně zruší případné romantické zabarvení, jímž by se mohla daná scéna vyznačovat. Lze vlastně říci, že kdykoliv bychom mohli začít získávat dojem, že dílo se kloní směrem k romantismu, něco vyloženě nepoetického jakoukoliv vzletnost uzemní. *„V tu chvíli utřel sluha vyslanci nos a náramně dobře udělal, jinak by do polévky spadla pořádná nadbytečná kapka.“* (Ibid., 1985, 38) Do podobných vyjádření se zřetelně projektuje motiv ošklivosti, který je sice společným rysem romantismu i realismu, ale v kontextu každého

z nich plní výrazně odlišnou funkci. Zatímco v romantismu platí takřka výhradně za součást literární krásy a nese příznak mravní kvality[42], v realismu bývá spojován s různými projevy nízkosti, světskosti a zcela postrádá nějaký ušlechtilý nádech.

Podrobnější prozkoumání si zaslouží Čičikovova mluva. Vše, co Čičikov říká, znamená vlastně výsměch slovům. Jeho vyjadřování je prodchnuto jakousi neurčitou vědeckostí, jazyk všemožně ohýbá a křiví, aby vzbudil dojem neexistující skutečnosti, jež by ho představovala v pozitivním světle. Takové vyjadřování je sice vděčným zdrojem komiky, ale zároveň symbolizuje skličující odosobnělost lidské bytosti od přirozenosti světa. *„ 'Abych se přiznal,' řekl Čičikov s hlavou mile skloněnou ke straně a dlaní přitom hladil opěradlo křesla, 'prozatím nejedu pro vlastní potřebu, ale pro druhého. Generál Betriščev, můj blízký přítel a tak říkajíc dobrodinec, mě požádal, abych navštívil jeho příbuzné. Příbuzní jsou ovšem jedna věc, a vlastní zájem druhá. Nemluvě o prospěšnosti v hemoroidním smyslu je poznání světa a lidského hemžení tak říkajíc živá kniha, poloviční věda.'"* (Ibid., 1985, 363)

Gogol disponuje výjimečným jazykovým citem pro přesné vystižení něčeho směšného, povrchního, ubohého, a tak se jeho jazyk stává vůbec největším zdrojem komičnosti a grotesknosti díla. *„A proto, abychom se toho všeho vyvarovali, budeme říkat dámě, k níž přijela návštěva, dáma sympatická každým coulem. Tak se jí totiž ve městě N. říkalo téměř všeobecně. […] Druhá dáma, ta, co přijela, neměla tak všestrannou povahu, a proto jí budeme říkat jenom sympatická."* (Ibid., 1985, 216)

Pro Gogola je charakteristický takřka nepřetržitě přítomný blahosklonný postoj kombinovaný s více či méně zřetelnou ironií. *„Nelze s jistotou tvrdit, že se v našem hrdinovi zrodila láska, dokonce pochybuji, že by pánové tohoto druhu, totiž ani tlustí, ani hubení, se dokázali zamilovat. A přece tu bylo cosi podivného, cosi takového, co si sám nedovedl vysvětlit. Zdálo se mu, jak se potom přiznal, že celý bál se svým halasem a ruchem se odsunul na několik minut někam daleko. Housle a trumpety vyhrávaly někde za horami a všechno se potáhlo mlhou, podobnou nedbale namalovanému poli […] Tak už to zřejmě na světě chodí, i Čičikovové se na několik minut v životě stávají básníky."*

Osobitost Gogolova uměleckého génia spočívá v dovednosti jazykem komedie vyprávět tragédii své doby[43]. Plastické realistické kresby ustupují teskné písni

[42] Často zasahuje do charakteristiky postav. Typickým příkladem jsou znetvořené postavy Victora Huga (hrbatý zvoník Quasimodo z románu *Chrám Matky Boží v Paříži* nebo chlapec s „věčným úsměvem" Gwynplaine z románu *Muž, který se směje)*, které svým vysokým morálním kreditem nedostižně převyšují své okolí.
[43] Vypůjčené vyjádření od Vladimira Jermilova.

o porobeném národě, aby sžíravá satira nakonec přehlušila obojí. *„To by mělo ještě jednu výhodu: mohl by vůbec zdrhnout z těchto končin a nevrátit Konstanžoglovi vypůjčené peníze. Zvláštní myšlenka! Ne že by ji Čičikov sám pojal, ale objevila se zčistajasna a vysmívala se, pošklebovala a mrkala na něho. […] A poznenáhlu začal nadskakovat, mnout si ruce, pomrkávat na sebe, najednou přiložil k ústům ruku sevřenou do trubičky a vytroubil nějaký marš, pronesl nahlas několik povzbudivých slov a sám sobě si řekl kulišák a chytroušek.“* (Ibid., 1985, 398)

5.8 Shrnutí

V případě knihy *Mrtvé duše* se misky vah jednoznačně převažují na stranu realismu. Neznamená to ale, že by romantická složka, která v díle bezesporu je, byla lehká jako pírko a nenesla žádnou důležitost. Realističnost je poetickým přídechem zasažena, dostává díky němu nový rozměr a dokonce v přítomnosti romantického sílí.

Kategorií, která stojí romantické tradici nejblíže, je vyprávění. Vypravěčovo podání je originální, hravé, příznakové, důmyslné, těží z retrospektivy i anticipace, a jako takové je velmi vzdálené objektivně realistickému pojetí. Jedná se vlastně o jediný aspekt díla, kde je realismus vůči romantismu ve zřetelném oslabení. Rovněž jazyk díla nese výrazné stopy romantismu, vždyť je postaven na dvou mocných romantických figurách ironie a kontrastu. Zrovna tak ale vládne realistickou silou, neboť kopíruje předpokládanou řeč maloměstských úředníků a venkovských statkářů, bohatou na hovorové a nářeční výrazy. V případě postav se oproti vyprávění nesetkáme ani s nejmenším náznakem romantického. Trefně vykreslené, nezidealizované lidové typy jsou totiž všechno jiné jen ne romantičtí hrdinové.

Tematika románu je veskrze světská a přízemní. Oživují ji sice některé klíčové romantické motivy, ty však v kontextu celého vyznění díla o svou romantičnost přicházejí. Do nepříliš spletitého děje motivovaného čistě realistickými pohnutkami a zájmy tu a tam pronikne romantický element, který je však hned vzápětí zparodován (např. Čičikovovo domnělé zamilování se). Mezi místy nasáklými životní všedností se objevují bytostně romantické prostory *cesty* a *žaláře*, jsou však s nimi spojeny ty nejzásadnější opovrženíhodné zápletky (cesta rámcuje celý proces skupování „mrtvých duší“ řízený Čičikovovou chorobnou ziskuchtivostí, žalář je místem vůbec nejzjevnějšího úplatkářství a odrazovým můstkem k ještě rozsáhlejší a důmyslnější kriminální činnosti). Všechno od

základu romantické tak v knize okamžitě ztrácí svůj romantický pel a zůstává po něm jen hořká pachuť vše pronikající nízkosti a ubohosti.

Závěr

V samém úvodu jsme se nechali inspirovat výrokem Felixe Vodičky, že **romantické bývá obsažené v realistickém a realistické v romantickém**. Toto magické tvrzení po celou dobu symbolicky zastřešovalo veškeré naše snažení; touhu hlouběji pochopit, jak a kde se romantismus s realismem potkávají; přání dobrat se přesvědčivé odpovědi, zda každé toto setkání nutně vede k zápasu, nebo může být naopak zdrojem plodné interakce. V jakém světle se nám tedy slova Felixe Vodičky ukazují nyní, po zjištěních učiněných v rámci celé této práce? Troufáme si říci, že se do velké míry jeví jako pravdivá.

Dílo *Na Větrné hůrce* má kolem sebe neuvěřitelně silnou romantickou auru. V rovině motivů, vyprávění a jazyka se zdá nadvláda romantického naprosto bezkonkurenční. Zkusme si však odpovědět na otázku: Čím je utvářen zcela nezaměnitelný genius loci prostoru mezi Větrnou hůrkou a Drozdovem? Domníváme se, že pouze romantický charakter daného místa by takto hutnou atmosféru nevytvořil. Z vnějšího pohledu to sice je poetické útočiště usazené uprostřed úchvatné panenské přírody a *učiněný ráj pro mrzouta*, ale pro své obyvatele je to především místo každodenní beznaděje, striktně vymezující hranice jejich životních možností, a pohřebiště snů a tužeb. Právě toto pnutí dodává danému prostoru impozantní rozměr.

V románu *Červený a černý* sice také ještě vítězí duch romantismu, ale působení realismu je tu na rozdíl od předchozího díla již značně komplexnější, zasahuje takřka všechny roviny s výjimkou velmi hmatatelného a kriticky prokresleného časoprostoru. Ze všech tří knih právě tady je vzájemné proplétání romantismu a realismu nejmocnější. Romantické tu získává realistické rysy a naopak, avšak není v tom apriori nesmiřitelná polarita a vzájemný souboj; zde je Vodičkův výrok nejblíže pravdě. Vezměme si jen Juliánovu životní cestu, z dospívajícího naivního romantického snílka se stává mocí a společenským úspěchem posedlý pragmatik, který svůj život nakonec ukončuje bytostně romantickým gestem. S mírnou nadsázkou řečeno tak kopíruje linku romantika „bez příčiny“ – realisty – romantika z niterného přesvědčení. Zde se zřetelně ozývá jiná Vodičkova myšlenka, totiž že ačkoliv se hovoří často o „překonávání“ romantismu realismem, přesnější je nazývat tento proces prohloubením, prověřením a proměnou. Nabízí se zároveň mírná obměna této myšlenky, totiž že oba tyto směry se navzájem prohlubují, prověřují, zpestřují.

Mrtvé duše jsou jediným dílem, kde má realistický odkaz zřetelnou převahu a možná právě proto je tak pozoruhodné sledovat, jakou úlohu zde sehrává vše romantické. Vlastně lze říci, že v každém ze tří sledovaných děl nabývá vztah romantismu a realismu jiného charakteru. V románu Emily Brontë se spolu romantické a realistické znaky sváří, jsou vůči sobě v nesmiřitelném postoji, nesnesou se. Paradoxně i z této situace vzniká podnětný výsledek (viz právě kouzlo časoprostoru, vyhrocené vztahy jednotlivých postav). U Stendhala se podmiňují, doplňují, vrůstají do sebe, vedou polemiku. A v případě Gogola? Skoro jako by se realismus vysmíval romantismu. Romantické o sobě sice pravidelně dává vědět, neustále odněkud probleskuje, ale vlastně jen proto, aby jeho paprsky prozářily přízemnost, ubohost každodenní životní reality a zkostnatělých společenských poměrů. I když se lze právem domnívat, že právě takhle to Gogol nechtěl, nic naplat, jeho satirické mistrovství doslova uzemňuje jakýkoliv pokus o romantický vklad a z každého romantického motivu a gesta předem činí karikaturu sebe sama, čímž následně ještě zesiluje onu nepoetičnost a realismus jako takový posunuje směrem k naturalismu či grotesce.

Ve všech třech případech by však nepřítomnost určitých znaků toho druhého, méně dominantního směru, ať už tedy romantismu nebo realismu, nepochybně změnila konkrétní podobu a sílu té které umělecké výpovědi. To je snad dostatečným důkazem, že daná díla jsou právem řazena na pomezí romantismu a realismu a že vzájemné působení obou těchto směrů nenahraditelným způsobem obohacuje kánon literatury.

Resumé

Diplomová práce se zabývá odkrýváním romantické a realistické složky ve třech vybraných románech, tradičně řazených na pomezí romantismu a realismu, a podrobněji zkoumá, zda je jejich směrová nevyhraněnost i z dnešního hlediska aktuální a opodstatněná a v čem konkrétně spočívá. Tomuto hlavnímu cíli předcházela potřeba co nejkomplexněji vymezit pojmy literárního romantismu a realismu, včetně jejich specifických charakteristik, tendencí a typických znaků. Vlastní rozbory jsou vypracovány podle předem zvolené osnovy, jejímiž jednotlivými body jsou univerzální prvky literárního díla jako tematika, děj, vyprávění, postavy, časoprostor a jazykové prostředky, u kterých na základě závěrů učiněných v teoretické části práce sledujeme konkrétní míru romantického a realistického odkazu.

V rámci jednotlivých rozborů se nám podařilo rozhodnout, které aspekty díla odpovídají zcela nebo z větší části zásadám romantismu a které se naopak hlásí k realistické tradici. Následná souhrnná analýza pomohla zodpovědět otázku, zda dílo jako celek stojí blíže romantismu nebo realismu. Rozpoznání různých forem vztahu romantického a realistického dědictví, jež přirozeně vyplynulo z našich pozorování, pak chápeme jako zajímavou přidanou hodnotu.

Summary

Diploma thesis deals with detection of romantic and realistic components in three selected novels, traditionally placed on the border between romanticism and realism, and more closely examines if their ambiguity in terms of literary movement is from a contemporary point of view up-to-date and relevant, and what constitutes it. This main goal is preceded by the need to define the most complex concepts of literary romanticism and realism, including their specific characteristics, tendencies and distinct feautures. Particular analyses are developed according to a preselected warp whose individual items are universal aspects of a literary work such as subject matter, plot, narration, characters, space-time and language devices which are monitored, on the basis of conclusions rendered in a theoretical part of this thesis, for a particular degree of romantic and realistic heritage.

Within each analysis we were able to decide which aspects of the work are fully or rather consistent with the principles of romanticism and which are conversely in accordance with realistic tradition. The subsequent summary analysis helped to answer the question whether the work as a whole is closer to romanticism or realism. Recognition of different forms of realationship between romantic and realistic principle that naturally emerged from our observations then we see as an interesting added value.

Klíčová slova

romantismus

realismus

vztah romantismu a realismu

romantické rysy

realistické rysy

aspekty literárního díla

Na Větrné hůrce

Červený a černý

Mrtvé duše

Key words

romanticism

realism

relationship of romanticism and realism

romantic features

realistic features

aspects of a literary work

Wuthering Heights

The Red and the Black

Dead Souls

Bibliografie

Primární literatura

BRONTË, Emily. *Na Větrné hůrce.* Praha : Nakladatelství Leda, 2009. ISBN 978-80-7335-193-9.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights.* New York : Random House Publishers, 1943.

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. *Mrtvé duše.* Praha : Nakladatelství ROH - Práce, 1985. ISBN 24-053-85.

STENDHAL. *Červený a černý.* Praha : Nakladatelství Leda, 2009. ISBN 978-80-7335-200-4.

Sekundární literatura

ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. (4) Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus.* Praha : Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1655-3.

FISCHER, Ernst. *Původ a podstata romantismu.* Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966. ISBN 66/509 25-048-66.

FISCHER, Jan O. *Kritický realismus : Balzac, Stendhal a základní otázky realismu.* Praha : Nakladatelství Svoboda, 1979.

FURET, François. *Člověk romantismu a jeho svět.* Praha : Nakladatelství Vyšehrad, 2010.

HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy.* Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1060-4.

JERMILOV, Vladimir. *N.V. Gogol.* Praha : Československý spisovatel, 1953.

MUDROVÁ, Ivana. Tajemný svět Brontëových. *Tři anglické lásky.* Praha : NLN, 2010, s. 79-179. ISBN 978-80-7244-064-7.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele.* Úvaly : MME, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

TAUFER, Jiří. *Nikolaj Vasiljevič Gogol.* Praha : Československý spisovatel, 1952.

TUREČEK, Dalibor a kol. *České literární romantično.* Brno : Host, 2012. ISBN 978-80-7294-733-1.

VALÉRY, Paul. Stendhal. *Literární rozmanitosti.* Praha : Odeon, 1990, s. 116-143. ISBN 80-207-0175-3.

VODIČKA, Felix. *Struktura vývoje. III. Polarita romantismu a realismu.* Praha : Nakladatelství Dauphin, 1998, s.179-280. ISBN 80-86019-63-2.

VORLOVÁ, Magdalena. *Romantické postavy v díle Victora Huga : diplomová práce.* Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2009. Vedoucí diplomové práce Renáta Listíková.

ZATLOUKAL, Antonín. Technika Stendhalových románů. *Studie o francouzském románu.* Olomouc : Votobia, 1995, s. 129-152. ISBN 80-7198-032-3.

ZAHRÁDKA, Miroslav. Toulky s Mikulášem Gogolem. *Toulky s ruskými spisovateli.* Ústí nad Orlicí : Oftis, 2007. ISBN 978-80-86845-86-9.

ZAHRÁDKA, Miroslav. Gogol. *Ruská literatura XIX. století v kontextu evropských literatur (Osobnosti a dialog literatur).* Olomouc : Periplum, 2005. ISBN 80-86624-25-0.

Sekundární literatura v angličtině

BAKER, ERNEST A. *The History of the English Novel.* London : H. F. & G.Witherby, Ltd., 1937

BARRISH Phillip. *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige, 1880-1995.* Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

BROMBERT, Victor. *Stendhal: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1962.

BAKER, William and WOMACK, Kenneth. *A Companion to the Victorian Novel.* Westport, Connecticut : Greenwood Press, 2002.

KEARNS, Katherine. *Nineteenth Century Literary Realism : Through the Looking Glass.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. ISBN 0-521-49606-3.

KIELY, Robert. *The Romantic Novel in England.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1972. SBN 674-77935-5.

Internetové zdroje

Červený a černý. In: *Knihy.ABZ.cz* [online]. 23. června 2013 [cit. 2013-06-23]. Dostupné z: http://knihy.abz.cz/prodej/cd-cerveny-a-cerny

DOLEŽAL, Bohumil. Vzpomínka na Petra Rákose. *Lidové noviny : Události* [online]. 2002, 13. března 2007 [cit. 2013-06-12]. Dostupné z: http://bohumildolezal.lidovky.cz/texty/u094-02.htm

Realism. In: *Dictionary.com : Free Online English Dictionary* [online]. 23. června 2013 [cit. 2013-06-23]. Dostupné z: http://dictionary.reference.com/browse/realism?s=t

Victorian Novels : Wuthering Heights. [online]. 11. června 2009 [cit. 2013-06-14]. Dostupné z: http://loki.stockton.edu/~kinsellt/projects/victoriannovels/storyReader$23.html

Wuthering Heights. In: *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 13. června 2013 [cit. 2013-06-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_heights

The Red and the Black. In: *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 29. května 2013 [cit. 2013-06-02]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/The_red_and_the_black

The Red and the Black : stendhalforever.com [online]. 23. května 2008 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://redandblack.stendhalforever.com/reception.html