

KAREL KREJČÍ

FYZIOLOGICKÁ ČRTA V ČESKÉ LITERATUŘE

Ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století se velmi rozšířil ve Francii literární žánr, pro který se ujal název *la physiologie*, ač s fyziologií ve smyslu přírodovědném nemá celkem nic společného. Toto označení bylo odvozeno z titulu knihy, kterou r. 1826 vydal francouzský právník a vysoký úředník Jean Anthelme Brillat-Savarin a nazval ji *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendente*. Tento název pak znovu uvedl do oběhu a učinil z něho literární žánr debutující tehdy prozaik Honoré de Balzac, když jej aplikoval na jedno z prvních děl, která založila jeho slávu, *Physiologie du mariage*, kterému také, podle vzoru knihy Savarinovy dal podtitul: *Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et malheur conjugal* (1829).

Podle toho pak velký počet francouzských autorů označoval názvem fyziologie svá díla, zprvu většinou nevelkého rozsahu, která nějakým způsobem na příklad Savarinův a Balzacův navazovala. Skoro současně se tento žánrový typ šířil i v Anglii, ve čtyřicátých letech pak vítězně pronikl do Ruska, kde ho začala pěstovat tzv. naturální škola a nazvala jej *fiziologičeskij očerk*. Je možno říci, že od 20. do 50. let minulého století jsou fyziologie skoro nejběžnějším literárním žánrem, který bohatě vegetuje v různých oblastech literatury vyšší i nižší a zaplavuje i různé druhy pomezí, zvláště mezi literaturou a publicistikou. Není ovšem ve svém rozvoji brzděn a střežen oficiální estetikou a literární historií.

V padesátých letech fyziologie zdánlivě se dává na ústup, přestává se o nich mluvit. Neznamená to ovšem, že přestávají existovat, že odumírají tak, jako v této době končí svůj vývoj některé velmi slavné a náročné žánry minulosti (např. epos). Rozplývají se však v jiných literárních druzích, kterým pomáhá život a bouřlivému rozvoji nový vývoj. Je to zejména próza ve svých nejrůznějších obměnách, zvláště pak její speciální formy, sloužící potřebám moderní žurnalistiky.¹ A tak přes tento zdánlivý úpadek žánru, definujeme-li si přesně podstatu, na jaké byl vybudován v době svého

¹ 1957 *Études de Presse*. IX. 17. — Jean Prinet, André Lhérittier a další.
1963 Т. Якимович, *Французский реалистический очерк 1830—1848 гг.* Москва.
1965 А. Г. Цейтлин, *Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк)*. Москва.
1965 В. К. Кулешов, *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. Москва.

rozkvětu, můžeme jej dále sledovat v různých metamorfózách v literárních formách novějších.

Je pozoruhodné, že fyziologie donedávna, ač byly všeobecně známy, zůstávaly téměř nepovšimnuty literárním badáním. Příčina je snadno zjistitelná. Mezi jejich pěstiteli se na jedné straně ve velkém počtu vyskytovaly postavy efemérní a okrajové, jejichž díla sotva dosahovala průměru, mnohdy zůstávala hluboko pod ním a rychle zastarávala, na druhé straně však odtud vycházely počátky těch největších osobností literatury 19. století, jako Balzac, Dickens, Thackeray, Gogol, Ščedrin, Turgeněv, Gončarov, Dostojevskij. Dílo těchto mistrů ovšem vyrostlo v monumentální stavby jejich tvorby románové, které úplně zastínily skromné počátky prvních fyziologií, nicméně zůstávaly neoddělitelně vklíněny do jejich základů. Teprve v nedávné době, v klasických zemích fyziologií, ve Francii a v Rusku, obrátila se k nim pozornost badatelů a vyšla díla, která otvírají výhledy a cesty k nepovšimnutým dosud oblastem literárního vývoje, a to nejen v zemích uvedených, kde se tento žánr nejdříve rozvinul, ale i v zemích jiných.

Tyto práce podávají dobrý přehled vývoje fyziologické črty v nejvladnějším období jejího šíření; jsou tu však ještě velmi závažné otázky, které jsou nevyřešeny, nebo aspoň nedořešeny. Po této vstupní etapě zůstává tedy ještě mnoho velmi důležitá a atraktivní práce pro pokračovatele. Cejtlin zemřel před dokončením své práce, nenapsal již její druhý díl, který měl být věnován vývoji fyziologické črty v obdobích pozdějších. I při letmém pohledu na literární vývoj je zřejmé, že útvary, jehož základní formy vykrystalizovaly v první polovině století, žije dále, částečně ovšem pod jinými jmény. Základním úkolem tedy je, vysledovat další fáze jeho vývoje.

Druhou, dosud nezodpovězenou otázkou zůstává, zda a jakým způsobem základní principy fyziologického tvoření pronikly do velké románové tvorby jeho zakladatelů a jejich pokračovatelů.

Konečně třetí otázka, která vybízí k zodpovězení, zní, zda a jak se obliba fyziologické črty projevila v ostatních evropských literaturách. Všude v Evropě byly francouzské fyziologické sborníky známy, byly vydávány v překladech nebo i ve francouzských originálech (např. v Německu), a podle jejich příkladu vznikaly práce i celé soubory obdobné. Také česká literatura může poskytnout k řešení těchto otázek zajímavý materiál.

Je však nutno vyjít od přesného vymezení pojmu fyziologické črty, odlišit ji od všech útvarů příbuzných. Tu pak je nejlépe vyjít od obou děl, která jí dala jméno a zůstala svým způsobem klasická, totiž od knih Brillata-Savarina a Balzaca.

Autor fyziologie chuti, Brillat-Savarin, byl člověkem 18. století z období před velkou revolucí, i když svou knihu psal značně později, za restaurace ve 20. letech minulého století. V atmosféře tehdejší vyšší společnosti vyvinula se v něm záliba v rafinovaném vychutnávání života s vyvinutým smyslem estetickým. Byl takto zaměřeným gurmánem. Jeho kniha je

souborem návodů, jak připravovat vybrané pokrmy, zároveň však, jak je třeba je požívat, aby co nejvíce byla zdůrazněna jejich kvalita chuťová. Je to tedy jakási estetika hodování.

Svá poučení ilustruje S a v a r i n živě kreslenými portréty hodujících i drobnými anekdotickými příběhy. Pozdější komentovaná vydání jeho spisu se zmiňují např. o tom, jak jeho obraz půvabné mladé gurmánky při jídle přispěl k odstranění předsudku, že dámská společnost je rušivým elementem při hodování mužů.

Byla to jistě nejen obdobná záliba v dobrém jídle, ale i toto beletrizující pojetí, které svedlo mladého Balzaca k následování tohoto vzoru. Je to ovšem následování velmi samostatné, které v podstatě mění zaměření díla. Fyziologie manželství totiž naprosto není nějakou poradnou pro mladé nebo omrzelé manželky, nýbrž satirou, v níž forma ostře kontrastuje s obsahem díla. Rozprava je vedena svrchovaně seriózním tónem s používáním statistik a jiného zdánlivě vědeckého materiálu, kterým ovšem má být dokázáno, že převážná většina manželů je přímo předurčena (predestině) k tomu, aby byli zrazováni, a autor jim dává rady, jak tomuto skoro nevyhnutelnému nebezpečí čelit, pokud ovšem je to vůbec možné. Starý mládenec B a l z a c, který předmět svého studia konzultuje s několika vznešenými, zřejmě velmi zkušenými dámami, sám prohlašuje, že nepíše vlastně knihu o manželství, nýbrž o cizoložství (*adultère*). Líčí pak, jak z každého manžela po několika letech se stává jakýsi minotaurus, který bezradně a vztekle bloudí labyrintem manželství, až se setká s Theseem, který jej zabije. Balzac pak systematicky a s logickou akribií popisuje různé situace, jaké mohou nastat a snaží se moudrými radami ubohým minotaurům pomoci. Již tento zpola ironický tón jeho knihu beletrizuje, nadto pak autor podle vzoru S a v a r i n o v a své úvahy ilustruje anekdotickými příběhy, podle vlastního vyjádření je anekdotuje (*anecdotes*). K svému vzoru se výslovně hlásí hned v úvodu:

Odtud tedy již můžeme vyvodit některé základní znaky žánru. Jeho jádrem je skutečně nebo zdánlivě objektivní popsání nějakého jevu o širší platnosti společenské, zpestřené epickými příklady. Neméně důležité je ovšem to, co v těchto dílech chybí buď vůbec, nebo je odsunuto na vedlejší kolej. Je to tzv. syžet, příběh s hlavním hrdinou, obklopeným několika postavami dalšími, který se tu odehrává v logickém sledu od počátku přes různé peripetie až k zakončení. Nemusí tu ovšem být přesného časového sledu, velmi mnohé romány zachycují příběh uprostřed a teprve později, v tzv. expozici, vysvětlují to, co předcházelo. Román také nemusí být zakončen tečkou, nýbrž často otazníkem. Ve fyziologiích jsou tedy záměrně eliminovány nebo odsunuty všechny hlavní složky nejběžnějšího typu románu 19. století, zvaného balzakovským, tedy podle téhož tvůrce, který je právem pokládán za zakladatele fyziologií.

Právem je ve fyziologické črtě spatřován počátek literárního *realismu*. Je ovšem třeba připomenout, že fyziologická črta může být podána způso-

bem velmi různým: objektivně realisticky i humorně nebo satiricky s nutnými deformacemi, vyžadovanými tímto způsobem tvoření, ale i groteskně nebo fantasticky.

Balzac nenapsal jen fyziologii manželství, nýbrž ještě několik podobných prací drobnějších, které našly mnoho následovatelů, a žánr, jím vytvořený, od třicátých let minulého století se na dvacet let stal módou. Vycházejí celé mnohosvazkové soubory prací různých autorů, které v řadě žánrových obrázků se snaží podat obraz tehdejší Paříže, jako: *Paris, ou Le Livre des Cent et un* (1831 a násl.), *Les Français par euxmêmes* (od r. 1840 a dále), *Le Diable à Paris* (1845 a násl.). Vedle těchto velkých souborů zaplavují tehdejší francouzský knižní trh ve velkém počtu sborníčky drobnější téhož charakteru, zvané fyziologiemi kapesními.

Tato exploze fyziologií po roce 1830 vedla pochopitelně ke snaze, stanovit v minulosti genealogii žánru. Nebylo nesnadné najít díla, připomínající nové fyziologie již v antice, zvláště pak v renesanci. Avšak za skutečného, legitimního předchůdce byl uznán Jean de La Bruyère svým spisem, vydaným r. 1688, nazvaným *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères et les mœurs de ce siècle*.

V pozoruhodném úvodu vykládá, proč si zvolil za vzor právě tohoto autora ze 4. století př. n. l., který udánlivě napsal toto své dílo v 98. roce svého života. V mnohých dílech podobně zaměřených všech věků, která ovšem mají převážně účel didaktický nebo satirický, jsou líčeny lidské vlastnosti ve své obecně lidské podobě; tak je líčen lakomec, závistník, smilník, piják apod., jak se jeví vždy a všude.

Theophrastos si volí typy jiné, speciální: líčí pokrytce, lichotníka, impertinenta, prázdného mluvku, klepaře, drzouna, pomlouvače, člověka stupidního, brutálního, marnivého, bázlivého apod. Jde tedy skoro vesměs o takové charakterové kazy, jaké se projevují ve společenském styku, a tím se tyto obrazy zároveň stávají obrazem společnosti, v jejímž rámci se mohou vyvinout.

La Bruyère dovedl svého Řeka svým způsobem přečíst a vyložit. V úvodu vykládá, že Theophrastos nelíčí lidi vůbec, nýbrž své vrstevníky a krajany, tj. Athéňany své doby. Autor francouzský pak záměrně líčí obraz Paříže a Pařížana své doby.

Byla to doba Ludvíka XIV., „krále Slunce“. Paříž se tehdy stala takřka evropským centrem, byly k ní obráceny oči celé Evropy i Ameriky a tuto prestiž si nejen podržela, ale ještě zvýšila ve stoletích následujících, kdy oslňující monarchie byla smetena revolucí a nahrazována pak společenskými formacemi novými. Vzorem Paříže se řídil Petrohrad Kateřiny Veliké, Postupim Bedřicha Velikého, habsburská Vídeň, nemluvě o drobných monarchiích v Německu, o Polsku v době pádu polské samostatnosti i všech zemích, kam pronikly buď přímo, nebo silnějšími nebo slabšími ohlasy orlí „Velké armády“ Napoleonovy.

Paříž byla tak pozorována, sledována a napodobena v celém kulturním

světě. Není divu, že Paříž budila sebevědomý zájem i svých přímých obyvatel i ostatních Francouzů. A tak po La Bruyèrovi vzniká nepřetržitá řada děl, která podávají mozaikový obraz Paříže ve zhuštěných žánrových obrázcích.

K La Bruyèrovi (1645—1696) je třeba připojit ještě jeho mladšího vrstevníka, který r. 1707 vydal svůj první román, *Le Diable boiteux*. Alain René Lesage (1668—1747) tu líčí ďábla Asmodea, jak vynese studenta na nejvyšší věž metropole, sejme symbolicky s domů střechy a ukazujíc mu v kaleidoskopickém sledu žánrových obrázků život pod nimi. U Lesage, podle jeho španělské předlohy, je to sice Madrid, ale sám motiv pohledu pod střechy a stropy bytů se stal typickým pro pařížské i jiné fyziologie. Zároveň Asmodeus, případně jinak nazvaný vševidoucí ďábel (srv. sborníky *Le Diable à Paris*) se stal jakýmsi nadpřirozeným patronem žánru.

Po těchto dvou zakladatelích přicházejí další. Počítají se k nim v časovém sledu Nicolas Edme Restif de la Bretonne (1734—1806), pak Louis Sébastien Mercier (1741—1814), konečně Victor Joseph Etienne de Jouy (1764—1846), který je pokládán za přímého předchůdce fyziologií. K nim se druží z poněkud jiného zorného úhlu a s jinou literární formou anglický zakladatel tzv. sentimentálního cestopisu Laurence Sterne (1713—1768), který ve svém slavném díle *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) podává i žánrové obrázky ze soudobé Paříže.

Na tuto prehistorii nazývají pak balzakovské fyziologie.

Velmi důležitou oporou pro šíření fyziologie se stal vynález litografie, který ve stejné době se začal silně uplatňovat v knižních i časopiseckých ilustracích. Tak každá literární fyziologie mohla být provázena svým adekvátním, umělecky mnohdy text převyšujícím doprovodem výtvarným, zvláště když mezi autory takto litografovaných ilustrací se uplatnili takoví umělci, jako byli Honoré Daumier, Henri Monnier, Paul Gavarni aj. Tito umělci vydávali pak i vlastní fyziologické sborníčky, které obsahovaly jen obrázky s nejstručnějším vysvětlujícím textem.

Zvláštní postavení mezi těmito ilustrátory si získal Jean Ignace Granville, který podle vzoru ezopské bajky snažil se vystihnout lidské charaktery nasazením zvířecích hlav. Tak vznikl zejména jeho samostatný sborník: *Museum Parisien. Histoire physiologique, philosophique et grotesque de toutes les Betes curieuses de Paris et de banlieu pour faire suite à toutes les éditions des oeuvres de M. Buffon* (1841). Tak se slavný přírodovědec 18. století dostal mezi patrony literárního žánru, jehož označení jako fyziologie dostalo tím novou oporu.

Spojení fyziologické črty s obrázkem dalo pak vznik novému typu satirického časopisu, jehož příklad vytvořil pokrokový žurnalista, bojující proti buržoazní monarchii Ludvíka Filipa, Charles Philipon řadou publikací, hlavně populárním satirickým deníkem, který vycházel v Paříži v le-

tech 1832—1848 pod názvem *Le Charivari, journal publiant chaque jour un nouveau dessin*.

Autorů, přispívajících do fyziologických sborníků, je velký počet, ale zdaleka ne všechny jejich tam publikované práce můžeme nazvat fyziologiemi. Vedle velkého počtu autorů druhé i třetí kategorie objevuje se tu s pravými fyziologiemi opětovně Balzac, této formy používá soudobý velmi populární pařížský romanopisec Paul de Kock, jakýmsi klasikem žánru se stává Jules Janin, který od r. 1836 psal po čtyřicet let fejetony do velkého deníku *Journal des Débats*.

Ve sbornících se sejdeme ještě s řadou jmen, proslulých ve francouzské i světové literatuře, ale jejich příspěvky zachovávají spíše charakter jejich ostatních prací, od fyziologií pojetím i formou značně odchylných. Tak se tu objevuje George Sand, Ch. Nodier, Gérard de Nerval, Th. Gautier, O. Feuillet, A. de Musset.

Skoro současně s Francií rozvíjí se fyziologický žánr i v Anglii. Od r. 1841 vychází v Londýně satirický časopis, který již svým titulem se hlásí k francouzskému vzoru: *Punch or the London Charivari*. Jedním z jeho člených spolupracovníků je debutující tehdy pozdější vynikající anglický prozaik William Makepeace Thackeray, který vytvořil mistrnou sbírku fyziologií ve své *Knize o snobech (The Book of Snobs, 1848)*.

Současně s ním pěstuje tento žánr i druhý vynikající, také tehdy začínající anglický romanopisec, Charles Dickens, který ve své prvotině *The Sketches of Boz (1836)* vytváří pro tento druh anglický název *skeč, skica*, který se pak ujal i u jiných národů, jeho význam se však značně rozšířil a posunul. Také první Dickensovo dílo románové, které vyšlo o rok později *Pickwick Papers (1837)*, vychází ze základních principů fyziologické črty. I v pozdější, plně již vyzrálé tvorbě obou těchto autorů nacházíme četné zřetelné stopy těchto jejich počátků.

Velmi důležitou kapitolou v dějinách fyziologické črty tvoří její proniknutí do Ruska, kde se rozvíjí paralelně s fyziologií francouzskou a anglickou a je pro ni vytvořen speciální termín *fiziologičeskij očerk*, který pak tvoří důležitý mezník a zahajuje novou etapu v ruské literatuře.

Jako ve Francii se fyziologie soustřeďují kolem Paříže, tak středem zájmu fyziologických črt ruských je Petrohrad. Tak již r. 1834 vychází *Panorama Sankt-Peterburga* a vzápětí po francouzském sborníku *Les Francais, peints par eux-memes (1840)* vychází obdobný sborník ruský *Наши, списанные с натуры русскими (1841)*, pořizený A. Bašuckým. Ilustrátorem tohoto sborníku je Vasilij Fedorovič Timm, jehož význam v ruském ilustračním umění je obdobný významu ilustrátorů fyziologií francouzských. K němu se pak druzí ilustrátor Gogolův, Aleksandr Aleksejevič Agin.

Fyziologická črta v Rusku rychle zdomácněla. Sborníky francouzské byly v Rusku čteny a kritikou komentovány, podle jejich vzoru pak vznikaly očerky ruské, psané nejrůznějšími autory, ne vždy zvláště vynikajícími. Tak,

jako ve Francii vedle Balzaca patří k předním pěstitelům žánru podprostřední módní romanopisec Paul de Kock, tak v dějinách ruského fyziologického očerku vedle Bělinského a velkých mistrů školy Gogolovy figuruje na předním místě reakční prozaik a publicista Faděj Venediktovič Bulgarin.

Zvláštního významu této francouzské módě dodalo ovšem to, že na ni navázal jiný proud, vyrůstající spontánně z půdy ruské. R. 1842 vychází vrcholné dílo N. V. Gogola, jeho *Mrtvé duše*. Přibližně od téhož roku se začíná v Rusku mluvit o tzv. *gogolovské škole*, která se tu formuje pod vedením Vissariona Grigorjeviče Bělinského, který ve svých kritických statích si všiml i fyziologií francouzských.

Gogolovo velké dílo má charakter velmi příbuzný fyziologickému tvoření. Je to vlastně fyziologie ruského statkáře-poměščíka, v druhé části fyziologie ruského guberniálního městečka s jeho společenskými typy, přičemž náznaky dějového syžetu úplně mizí. Charakter fyziologií mají i některá jiná díla Gogolova, zvláště jeho petrohradské povídky.

V Petrohradě se tak zformovala literární škola, která přijala označení *školy naturální* a vystupovala podobným způsobem jako fyziologové francouzští. Vydávala sborníčky, zaměřené přednostně na život petrohradský a její oblíbenou formou byl *fiziologičeskij očerk*. Hlavní autoritou školy je Bělinskij, jejím jakýmsi výkonným organizátorem je básník N. A. Nekrasov. Pod jeho redakcí vychází několik petrohradských sborníků (*Физиология Петербурга*, 1845, *Петербургский сборник*, 1846). V rámci této školy vystupují poprvé takoví autoři, jako I. S. Turgeněv, D. V. Grigorovič, I. A. Gončarov, A. I. Gercen, M. J. Saltykov-Ščedrin, F. M. Dostojevskij. Volně se školou souvisí dramatik A. N. Ostrovskij a ve svých počátcích i L. N. Tolstoj.

Škola jako ucelená skupina trvala jen asi deset let, pak se rozpadla, její jednotliví členové se většinou vyvinuli v silné individuality samostatné, ale základní zásady svých počátků rozvíjeli dále a z fyziologického očerku tak dospěli k vytvoření velkého ruského realistického románu.

Fyziologie a skladby, jim se blíží, mají ovšem i literatury jiné. Teoreticky se však o nich jako o samostatném žánru od 50. let přestává mluvit. Důvody byly již uvedeny. Vlastní útvar fyziologické črty se utopil ve stále narůstajícím množství útvarů příbuzných a jeho klasikové našli těžiště své tvorby ve velkých skladbách románových.

Až potud můžeme sledovat fyziologickou črtu na základě dosud publikovaných, výše uvedených prací. Historie žánru však nekončí. Chtěl v ní, pokud jde o literaturu ruskou, pokračovat Cejtlin, ale druhý díl své monografie již nenapsal. Žánr fyziologické črty je velmi pružný, postupy, jím vypěstované, je možno adaptovat pro nejrůznější účely. V literatuře 19. i 20. století máme řadu prací, které, i když fyziologickými črtami sensu stricto nejsou, vycházejí ze základních principů, na nichž byl tento literární druh založen a které rozvíjel.

Jestliže si podstatu žánru vymezíme podle několika výše uvedených znaků, i letný pohled na literaturu nám ukáže, že zvláště v ruské literatuře fyziologičeskij očerk v původním smyslu slova žije dále. Nejen že mu až do samého konce svého tvoření zůstává věren jeden z jeho prvních pěstitelů, M. J. Saltykov-Ščedrin, ale sejdem se s ním i u autorů mladších, zvláště u A. P. Čechova a mladého Gorkého. Podobně tomu je i v literaturách jiných, zvláště české, k čemuž se vrátíme.

Je však zajímavo sledovat, jak způsob tvoření, uvedený do literatury fyziologiemi, proniká do složitějších struktur uměleckých, zejména do velkého románu, a to nejen realistického, mezi jehož zakladatele v 19. století patří právě skoro všichni autoři, kteří začínali fyziologiemi.

V románě 19. století, dnes obvykle označovaném jako *balzakovský*, můžeme zřetelně rozlišit dvojí typ, který se ovšem zřídka vyskytuje v podobě jednoznačné, obvykle obojí způsob tvoření se kombinuje a vytváří množství útvarů přechodných.

V podstatě jde o to, zda v románu má převahu *syžet*, tj. vyprávěný příběh, nebo líčení určitého prostředí. Většinou se obojí spojuje, protože románový syžet je zasazen do určitého prostředí, které je s větší či menší akribií líčeno. Na druhé straně ovšem jedna nebo druhá složka může buď chybět, nebo být omezena na minimum. Ve většině románů 19. století je do popředí vysunut příběh, líčení má úlohu druhořadou, jako složka průvodní.

Avšak již v klasickém období rozvoje fyziologické črtý se setkáváme s řadou velmi slavných děl, která mechanicky řadíme mezi romány, ač se jejich struktura od běžné skladby románové podstatně liší. Při bližším pohledu je můžeme charakterizovat jako monotematické soubory fyziologických črt.

Bylo již ukázáno, že takovouto podobu mají *Mrtvé duše* Gogolovy, ale i *Turgenevovy Lovcovy zápisky* (1852), *Dostojevského Zápisky z mrtvého domu* (1861—1862), *Sevastopolské črty* L. N. Tolstého (1855—1856) až po poslední dílo *Saltykova-Ščedrina Pošečonskaja starina* (1887—1889). Mohli bychom sem však zařadit i *Dickensův Klub Pickwickův* (1837).

Z charakteru fyziologií vychází i celkové rozvržení *Lidské komedie* Balzacovy, seskupující romány a povídky v řady podle prostředí, v němž se odehrávají, na scény ze života pařížského, provinciálního, venkovského, politického, vojenského apod. Obdobně však postupuje i druhý velký cyklický román francouzský, *historie Rougon-Macquartové* E. Zola. Tento cyklus je sice jakousi ilustrací teorie dědičnosti, čímž u něho vzrůstá oprávnění označení fyziologický, přičemž však autor s jednotlivými příslušníky rodu, rozvíjejícího se po dvou liniích, legitimní a nelegitimní, proniká do nejruznějších prostředí tehdejší francouzské společnosti, od elity politické a intelektuální, přes odstupňované sféry kupecké až na dno notorického alkoholismu a prostituce.

Jinou cestou, jak vliv fyziologií proniká do velkých románů, jsou uzavřené obrazy určitého prostředí, tvořící více méně samostatné složky románového děje. Taková jsou zvláště líčení vězení dlužníků, tak typická pro román *dickensovský*.

Jiným způsobem je postupné rozpracovávání určitého společenského typu, přecházející zhusta od autora k autoru, z jednoho díla do jiného. Takové jsou např. postavy *ruských činovníků*, od ušlápnutých úředníků G o g o l o v ý c h a D o s t o j e v s k é h o, až po úspěšné kariéristy, jako jsou dva zdánlivě protikladné typy, které se na konec projeví jako dvě varianty typu téhož, v prvním románu-fyziologii I. A. G o n č a r o v a *Obyknovená istorija* (1847). Takto propracovávaná postava kupce se rozrostla ve zvláštní odrůdu románu *kupeckého* (B a l z a c, Z o l a, G. F r e y t a g, B o l e s l a v P r u s) a ten opět se rozvětvil v *rodové ságy* několika pokolení (T h. M a n n, G a l s w o r t h y). Obraz *sluhy*, specifikovaný někdy ve sluhu důstojnického, vyvíjí se nepřetržitou řadou od D i c k e n s e k H a š k o v i.

Zvláštním, snad nejcharakterističtějším příkladem románového modelu, který vychází z fyziologií, jsou romány, které líčí určité uzavřené, od ostatního světa izolované prostředí, které si vytváří své specifické životní podmínky a v tomto duchu formuje lidi, kteří do něho zapadají. Postavy, které do tohoto prostředí přicházejí zvenčí, přizpůsobují se mu a bezděky přijímají jeho znaky, které opět mizí, když se mu trvale nebo jenom načas vzdalují. Nepatří do této kategorie všechny romány *studentské* nebo *vojenské*, nýbrž jen ty, které jsou soustředěny do života jedné koleje — u románů dívčích do penzionátu, nebo do určité garnizóny. Již tato uzavřenost do jednoho úzkého prostředí vede k tomu, že syžet-příběh se v těchto dílech stává něčím vedlejším.

Do této kategorie patří především některé romány E. Z o l y, jako *Břicho Paříže* (*Le Ventre de Paris*, 1874), líčící prostředí pařížské tržnice, nebo *U štěstí dam* (*Au bonheur des Dames*, 1883) s obrazem velkého obchodního domu. Příkladem velmi typickým je polský román W ł. S t. R e y m o n t a *Zaslíbená země* (*Ziemia obiecana*, 1899), líčící velké průmyslové centrum, které neorganicky vzniklo v tehdy ruském Polsku z kapitalistické spekulace, jež sem přitahovala nejrůznější typy z prostředí německého, židovského, v omezené míře i polského; spojoval je jeden společný znak, touha po rychlém zbohatnutí. Nejrůznější individuality splývaly tu tak v jeden typ společný, který se v místním německo-židovském žargonu označoval jako *Lodzer-Mensch*, a tento *Lodzer-Mensch* ve svých nejrozmanitějších mutacích je vlastním hrdinou románu. Konečně je možno uvést román T h o m a s e M a n n a *Kouzelný vrch* (*Der Zauberberg*, 1924), líčící skleníkové prostředí švýcarského plicního sanatoria.

Rovněž uzavřeným, skleníkovým světem pro sebe je líčení velkého autobiografického románu Marcela Prousta *Hledání ztraceného času* (*À la Recherche du temps perdu*, 1913—1927), minuciózním způsobem popisující nevelký okruh lidí, kteří obklopovali jeho dětství a první mládí,

jaksi symbolicky uzavřený do dvou cílů jeho nedělních dětských procházek (*Du côté de chez Swann, Du côté de Guermantes*) se specifickým ovzduším, které kolem sebe vytvářeli.

Konečně je lze do této souvislosti uvést přes jeho excentrickou formu román *J a m e s e J o y c e Ulysses*, jehož obsahem je vylíčení jednoho všedního dne jednoho všedního obyvatele irského Dublinu. Den i místo děje jsou v románu přesně určeny, hrdinou je akvizitér inzerátů pro nějaký časopis, který se ničím neliší od tisíců svých rodáků a vrstevníků. Drobné příběhy zde zachycené mohl by stejně prožívat každý z nich, mohly by se také odehrát v kterémkoli dni předcházejícím nebo následujícím.

Hlavní význam všech těchto děl tkví ovšem ve zcela nových prostředcích, jimiž se liší od prvních, převážně realistických, až vědecky stylizovaných fyziologií původních, ač jimi sledují stejný cíl. Základním společným rysem zůstává, že jejich jádrem není epický příběh, nýbrž snaha po originálním vystižení určitého přesně vymezeného typu nebo prostředí, uzavřeného vůči všem skutečnostem, které s ním bytostně nesouvisejí.

Do české literární historie pojem a termín fyziologické črty dosud nebyl uveden, ač tento žánr a hlavně způsob tvoření, jím inaugurovaný, je v české literatuře bohatě zastoupen, a to díly ne malého významu. Dá se sledovat ve spojení s vývojem literatury evropské od svých počátků.

Drobné žánrové obrázky, obdobné, těm, které byly zařazovány do francouzských a ruských fyziologických sborníků, pravděpodobně bez nejmenší závislosti na těchto vzorech, najdeme v obrázcích z pražského života již u prvních prozaiků doby obrozenské (J. K. T y l a, F r a n t. J a r. R u b e š e a jiných, hlavně v jejich obrazech pražských poutí a slavností).

Právě v době, kdy fyziologická črta pronikla do Ruska, byla tu aktualizována vlivem geniálního díla N. V. Gogola a z tohoto spojení vyrostla naturální škola, pobýval v Moskvě K a r e l H a v l í č e k. Jediné, co ho v tehdejší ruské literatuře zaujalo, byl právě Gogol, jehož díla skoro v úplnosti převedl do češtiny. Jistě četl i jiné fyziologické črty, jimiž se to tehdy v ruské literatuře hemžilo.

Není proto divu, že jeho dopisy o ruském životě, které vznikaly v letech 1845—1846 a později byly vydány souborně pod titulem *Obrazy z Rus*, jsou stylizovány ve formě fyziologických črt. Skutečně, takové žánrové obrázky jako *Spátek pravoslavnosti, První zkouška z československého jazyka v Moskvě, Kupěčestvo* nebo *Gulanie* možno zařadit mezi typické fyziologické črty, jak se tehdy psaly a publikovaly v Paříži, Petrohradě a podle těchto vzorů i jinde.

V době, kdy Havlíček psal tyto črty a překládal Gogola, byl v blízkých stycích s B o ž e n o u N ě m c o v o u, která tuto jeho činnost bedlivě sledovala zvláště za svého pobytu v Domažlicích. Také její obrazy z Domažlic a Chodska, pokud nemají zaměření přísně folkloristické, mají ráz fyziologických črt, zvláště pokud pojednávají o ohlasech roku 1848 na Chodsku.

Avšak při bližším rozboru dojdeme k zjištění, že charakter fyziologií má

i její dílo hlavní, *Babička*. Třeba tu uvést jedno. Fyziologické črty, které povstaly z kaleidoskopického obrazu barvitě se rozvíjejícího života soudobé Paříže, zaměřily celý žánr převážně na tematiku urbanistickou. To ovšem naprosto nevylučovalo obrazy prostředí jiných. Tak mezi předními autory fyziologické školy petrohradské má význačné místo etnograf Vladimír Ivanovič Dal', jehož literární dráha je velmi podobná dráze Němcové. Také on začal vydáváním stylizovaných ruských pohádek a později převážně pracoval v národopise. Avšak do naturální školy se zařadil několika fyziologickými črtami, zachycujícími společenské typy (*dvorník* — domovník, *děňščík* — důstojnický sluha).

Fyziologická struktura se v *Babičce* projevuje již tím, že tu chybí ústřední příběh, jsou jen vložené epizody (tragédie Viktorky, láska Míly a Kristly), kterými autorka po vzoru Balzacově svůj román „anekdotuje“. Vlastní děj je organizován ročními obdobími s jejich zvyky a přirozeně uzavřen smrtí babičky. Prostředí, do něhož je soustředěn tento děj, a spíše vlastně dění, je přesně vymezeno, skoro izolováno, líčení nepřekračuje jeho hranice. Již Zdeněk Nejedlý upozornil na to, že děj *Babičky* je uzavřen do úzkého prostoru „babiččina údolí“. Patří k němu knížecí dvůr, mlýn, myslivna, panská hospoda a mezi nimi obydli rodiny Proškovy. Ač obsahem je tu vesnický život, ani do nejbližší vesnice, Ženova, se odtud nedostaneme. S babičkou a dětmi poznáme zběžně jen blízké městečko, kam děti chodí do školy, a „velký výlet“ na pouť do Svatoňovic. Něco málo ze světa vzdálenějšího poznáme jen z vypravování a vnímáme to tak, jak tomu rozumějí naslouchající děcka (Kladsko ve vzpomínkách babiččiných, romantické Krkonoše ve vyprávění myslivce Bayera, pohádkovou Itálii ve vzpomínkách komtesy Hortensie).

Také postavy, ač jsou názorně individualizovány, jsou typy, které mají stovky a tisíce analogií v různých prostředích podobných; většinou také nejsou pojmenovány. Každé takové údolíčko mělo svého mlynáře a myslivce, párek vesnických milenců jako Míla a Kristla; po všech se projížděla v kočáře nebo na koni vznešená vrchnost a občas se dělaly populární rozhovory s babkami a dětmi. Všude pobíhala nějaká pomatená Viktorka, o jejichž osudech se vyprávěly vzrušující příběhy. Všude se také vyskytla nějaká moudrá stařena, těšící se všeobecné vážnosti. V románu tedy není nic mimořádného, mimo autorčino mistrovství, s nímž z lidí všedních dovedla udělat bytosti vzbuzující zájem a lásku.

Ve většině svých prací ostatních autorka sleduje příklad narativní prózy syžetové, ale stále se k fyziologickým črtám vrací (*Dobry člověk*, *Pan učitel*).

Brzy potom, nezávisle na prvním rozkvětu, přichází klasické období české, specificky pražské fyziologické črty, tentokrát v návaznosti na literaturu francouzskou. Je to Jan Neruda a jeho škola. Neruda znal velmi dobře všechno, co tehdy vycházelo v Paříži, a to nejen v literatuře vlastní, ale i v žurnalistice, odkud čerpal podněty pro své fejetony. Nepochybně sle-

doval svého staršího francouzského kolegu, Julesa Janina, který psal do předního pařížského listu fejetony už dosti dlouho před Nerudovým vystoupením a pak dlouhá léta souběžně s jeho působením v Národních listech. Také Janin, jako Neruda, zaměřoval své fejetony hlavně na divadlo, ale vedle toho byl uznávaným hlavním představitelem francouzských fyziologií.

Nerudova publicistická próza se také začíná vyvíjet v tomto duchu. Jeho fejetony, ponecháme-li stranou divadelní recenze, mají sice převážně charakter causerii, volně a hravě přeletujících z předmětu na předmět, ale mnohé z nich jsou typickými fyziologickými črtami. Platí to především o jeho prózách z let šedesátých, o obrázcích pražských i pařížských, o arabeskách, ale i o jeho první práci obsáhlejší, povídce *Trhani*.

Na těchto pracích, zvláště pokud byly vydány v souborech knižních, je znát, jak Neruda hledal označení pro literární druh, kam by mohl své práce zařadit. Totéž se zračí i v podtitulech, které jistě ne bez iniciativní účasti redaktora připojovali k svým pracím autoři v Nerudou redigovaných časopisech (známa je historie Arbesova romaneta). Povídka *Trhani* má podtitul *studie dle znalců*. Už to svědčí o tom, že autor má na mysli jakési skoro vědecké podložení svého líčení.

K fyziologickým črtám se *Trhani* hlásí volbou prostředí, izolovaného od ostatního života, žijícího svým životem vlastním a vtiskujícím specifické rysy nejruznějším kočovným lidem různých národností. Je dále třeba se zmínit o bezdějovosti příběhu, nedostatku ústředního dějového pásma, které je nahrazeno anekdotickými epizodami, připomínající Balzacovo anekdotování.

Ještě výrazněji z podobného principu vyrůstá Nerudovo prozaické dílo hlavní, jeho *Povídky malostranské*. Bylo již ukázáno, jak fyziologie s oblibou vedle obrazu městských metropolí, s oblibou líčí jejich zlomky, městské čtvrti nebo i ulice a ukazují, jak soužití v mikrokosmu takové nepatrné částičky velkého celku si vytváří své zvláštní podmínky života a formuje své typy, tak jak se vytvářejí v zemích a národech, kde působí odvěká historie, jazyk, případně dialekt, a z generace na generaci se dědicí zvykosloví. Takovým mikroorganismem je pro Nerudu Malá Strana, hrdinou jeho souboru je Malostranák se svým jinde neopakovatelným způsobem života a odtud vyplývajícím charakterem.

Nerudovy *Povídky malostranské* nejen že se zařadily mezi nejvýznamnější a nejoblíbenější díla české literatury, ale vytvořily školu a jejím prostřednictvím vypěstovaly v české literatuře druh obdobný západním i východním fyziologickým črtám; je to „pražská drobnokresba“, která v systému literárních žánrů svého období má místo zvláštní, ne nevýznamné.

Hlavním představitelem této školy je Ignát Herrmann, jehož příslušnost k fyziologickému žánru netřeba dokládat. Hlásí se k němu nejen cykly svých pražských postav i postavíček, ale i svými romány. Charakter fyziologie má stejně *tragédie Martina Zemly* jako anekdotovaná historie

otce *Kondelika*, i zvykoslovná studie ze života pražského lidu, ličící dopodrobna svatbu v rodině domovníka Kulicha.

K *Herrmannovi* se druží celá plejáda autorů velmi různé hodnoty. Některými prózami sem patří i *Svatopluk Čech*, zvláště obrazem svého groteskně karikovaného pražského zbohatlíka *Matěje Broučka*, dále *Matěj Anastasia Šimáček*, hlavně svým nejlepším dílem *Ze zápisů phil. stud. Filipa Kořínka*; do historie přesunul své fyziologie *Zikmund Winter* a vytvořil na tomto principu i své velké romány o *Rozině Sebranci* a *Mistru Kampanovi*.

Nemusí nás zarazet, že v této Nerudově škole se málokdo vyrovná jejímu mistru a zakladateli a že se tu vedle děl reprezentujících nadprůměrné hodnoty setkáme i s díly průměrnými, podprůměrnými, ba i s literárním brakem. Taková situace je i jinde, a to nejen ve formách, vycházejících z fyziologií. Fyziologická črta je útvarem snadno zvládnutelným a snadno publikovatelným, a tak se k ní uchylují autoři nejrůznějších kvalit. Bylo ukázáno na příkladu francouzském i ruském, že vedle děl geniálních autorů a záplavy děl průměrných bohatě se tu ujímá i plevel literárního braku.

Období, kdy nerudovská pražská drobnokresba má jedno z nejvýznamnějších míst v české literatuře, je možno ohraničit koncem století. Vývoj však nekončí, avšak žánr se začíná modernizovat a hledá nové formy výrazové. V prvních desetiletích nového století se na této cestě setkáváme s dvěma významnými jmény: je to *Jaroslav Hašek* a *Elgon Ervín Kisch*. *Hašek* převádí črtu do polohy parodistické grotesky, *Kisch* na ni navazuje moderní reportáží. Způsob parodie a grotesky se vyskytoval ve fyziologické črtě od jejích počátků, reportáž pak můžeme pokládat za zdokonalené přímé pokračování žánru.

V meziválečném dvacetiletí hlásí se k tomuto žánru zvláště *Karel Čapek*, u něhož k inspiraci francouzské i ruské přistupuje inspirace *anglická*, působení *Chestertona* a možná i *Joyce*. Charakter fyziologických črt mají nejen mnohé jeho povídky z jedné i druhé kapsy, ale i jeho studie okrajových literárních druhů ze sbírky *Marsyas*. Formou románovou se *Čapek* sem hlásí svým *Obyčejným životem*, v němž hledá nový rafinovaný způsob zobrazení všedního života všedního člověka, velmi odlišný jak od autorů starých fyziologií, tak i od modernistického pojetí *Joyceova*.

Těchto několik poznámek, které se dají bohatě rozvinout a prohloubit, ukazuje, jak bohatě se rozrostlo semínko, vzrostlé z iniciativy mladého *Balzaca*. Nejen že se dá odtud vyvodit celý velký realismus 19. století, ale vyrostly tu i velmi důležité podněty i pro literaturu moderní.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В двадцатые — сороковые годы прошлого века во Франции, а, по ее образцу, и в других европейских литературах, большое распространение получает специфический жанр, называемый французами *la physiologie*. Речь идет по преимуществу о мелких бытовых зарисовках, которые описывают определенный общественный тип или среду с настоящим, или только ироническим, притворным научным подходом. Предметом изображения чаще всего является определенный микрокосмос, выделенный из более крупного целого, создающий для себя свои особые условия, в которых он существует и к которым приспосабливает определенные стереотипы, сохраняющие и при индивидуальной разработке некоторые общие черты, вытекающие из их основы. Широкая гамма этих физиологических возможностей, начинающаяся с целых народов и областей, переходит к замкнутым комплексам городов, особенно т. наз. „метрополий“, и сел, и кончается городскими кварталами, улицами и домами; параллельную линию создают образы типичных представителей определенных общественных группировок, **наций**, более крупных общественных слоев, как напр. горожан, провинциалов, мещан, пролетариев, рабочих и, наконец, представителей специализированных профессий.

Основателем этого жанра считается Оноре де Бальзак и его современники — англичане Диккенс и Теккерей. Заглянув в предысторию жанра, можно заметить, что главным предшественником физиологического метода считается француз Жан де Лабрюер, который ввел в литературу мозаичную картину великосветского Парижа. Распространению французских физиологий необыкновенно содействовало изобретение дагеротипии, благодаря которой писатели стали сопровождать свои физиологии иллюстрациями, создаваемыми такими известными художниками как О. Домье, А. Монне, П. Гаварни и др.

Ставшее модным, это увлечение переходило из Франции и в другие страны, причем наиболее важное значение имело проникновение физиологии в Россию, где она получила название физиологического очерка. Распространение физиологического очерка в России совпало с усилением влияния на русскую литературу творчества Н. В. Гоголя. На этой базе сформировалась т. наз. натуральная школа, в рамках которой в литературу вступила целая плеяда великих русских реалистов, Некрасов, Герцен, Тургенев, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Достоевский и др., руководимых В. Г. Белинским.

Вероятно, в результате того, что основоположники жанра, как в западноевропейских литературах, так и в России, стали создателями крупных романов, которые легли в основу современного эпического реализма, зрелые произведения этих авторов вытеснили из сознания читателей на второй план физиологический характер их раннего творчества, и, таким образом, жанр развивался далее в творчестве посредственных писателей — эпигонов и, следовательно, не привлекал внимания более поздних исследователей. Только в последнее время несколько работ французских, но, главным образом, русских литературоведов (Т. Якимович, А. Г. Цейтлин, В. М. Кулешов) вновь обратили внимание читателей на забытый жанр. Тщательно собрав и классифицировав материал, эти литературоведы сделали возможной ориентацию в деле становления и разных этапов развития этой характерной разновидности прозы XIX века и еще более поздних периодов.

Важной задачей остается анализ развития жанра на следующем этапе, когда он как бы расплывается во множестве родственных разновидностей, создаваемых бурно развивающейся журналистикой. Не менее важным является определение влияния физиологического очерка на развитие большого романа. Это воздействие физиологического очерка подтверждается фактом, что большинство классиков этого ведущего литературного жанра начинали с физиологий. Исследования в этой области

не прекращаются, естественно, завершением развития романа критического реализма XIX века, а продолжают в новых, своеобразных формах и в наше время.

Наконец, небезынтересно обратить внимание на судьбу жанра и в других литературах, где он пока не был идентифицирован. Чешская литература в этой сфере располагает интереснейшим материалом, имеющим основное значение для всего чешского литературного развития, что могло бы стать предметом очень подробного исследования, касающегося творчества крупнейших представителей чешской литературы. Здесь можно только наметить узловые моменты этого развития.

С методом физиологического очерка в России познакомился Карел Гавличек, и это ярко отпечаталось не только в его личном творчестве, но и в творчестве его друга — Божены Немцовой. На этой основе вырастает и прозаическое творчество Яна Неруды и всей нерудовской школы в чешской прозе, во главе с Игнатом Геррманном. В XX веке эту традицию более современными средствами продолжают Я. Гашек, Э. Э. Киш и К. Чапек.

Перевела Я. Елинкова

Autor: prof. PhDr. Karel Krejčí, DrSc., člen korespondent ČSAV, vědecký konzultant Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze.

