

Novák, Otakar

Guy de Maupassant

In: Novák, Otakar. *Po stopách realistických tradic francouzského písennictví*. 1. vyd. Brno: Universita v Brně s podporou Ministerstva školství a kultury, 1958, pp. [133]-235

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118973>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

II.

GUY DE MAUPASSANT

Francouzské písemnictví 19. století se může chlubit nemalou řadou vynikajících autorů, z nichž však málokterý se jako Maupassant stal doslova přes noc slavným, pronikal od začátku své kariéry do nejširších kruhů čtenářské obce své země i čtenářů za jejími hranicemi a prochází stále úspěšně zkouškou historického odstupu i nevyhnutelným rytmem přílivu a odlivu zájmu.

Pro prostotu a jasnost svého realismu byl a je považován za jednoho z těch autorů, kteří překladem nemají co ztratit a také nic neztrácejí. Tato prostota, která každému čtenáři na první pohled bije do očí, je však klamnější, než se soudívá. „Dílo složitě a zdánlivě prostě jako život . . .“¹ řekl o Maupassantově

¹ Artine Artinian, *Maupassant Criticism in France 1880—1940*. With an Inquiry into his Present Fame and a Bibliography. New York, King's Crown Press 1941, s. 144. Artinian, který ve své anketě pokračoval i později, vydal ji znovu samostatně doplněnou: *Pour et contre Maupassant*. Enquête internationale. 147 témoignages inédits. Librairie Nizet, Paris 1955. Zde je znovu citována i odpověď Luca Durtaina.

Sovětský monografista Maupassantův Ju. Danilin (*Mopassan*. Kritiko-biografičeskij očerk. Gos. izd. chud. lit., Moskva 1951) napsal:

„Ve Francii dosud neexistuje opravdu úplné vydání sebraných spisů Maupassantových. Nesčíslné množství jeho novinářských statí, črt a fejetonů (jeho „kronik“), což je nejcennější materiál pro studium filosofických poloh, sociálně politických názorů i estetických soudů spisovatelových, jeho nesčíslné výroky o literárních a jiných otázkách, jeho autobiografická přiznání — to všechno zůstává nesebrané a znovu nevydané.

Dodnes není úplně vydána ani obšírná korespondence Maupassantova: je uveřejňována jen úryvkovitě, jen její nejmenší část. Maupassantovy dopisy se stále prodávají v dražbě na pařížských aukcích, upadají do rukou soukromým kupcům a odplouvají za oceán; ve Francii není takové kulturní instituce, která by tomuto nízkému obchodování učinila konec.

Ve Francii není jediné Maupassantovy biografie, která by měla vědeckou cenu, ani jediné knihy, v níž by jeho dílo bylo předmětem, tak jak si toho zaslouhuje, opravdu vážného studia, v níž by toto dílo bylo zkoumáno ve své struktuře a ve svém vývoji a kde bychom našli jeho jen trochu přesvědčivý literárněvědný rozbor se zřetelem k jeho vztahům k době“ (s. 3—4).

Na těchto výtkách adresovaných francouzské literární historii a literární vědě je bohužel nemálo pravdy. Ukazuje ve zkratce, že je ještě mnoho problémů týkajících se Maupassanta — počínajíc shromážděním a vydáním všech dostupných textů a končíc vědecky fundovanou celkovou monografií — které stále čekají na vyřešení. Uvidíme, že Maupassantovy kroniky jsou aspoň ve výběrech zpřístupňovány knižně René Dumesnílem (1938) a Gérardem Delaisementem (1956) a že od prvních ukázek Maupassantovy korespondence ve výboru, jak je přineslo Conardovo vydání jeho sebraných spisů (1908—1910), máme díky neochabujícímu úsilí francouzských maupassantistů (R. Dumesnila, 1938; A. Artiniana a É. Mayniala, 1951) k dispozici čím dál více dopisů. Proti příliš přísnému hodnocení Danilinovu (s. 4 jeho knížky) by bylo možno — přes jejich nedostatky a metodologickou zastaralost — obhájit alespoň relativně až dosud nejzávažnější francouzské biografie Maupassantovy, Maynialovu (1906) a Dumesnilovu (1933). Avšak teprve po stém výročí Maupassantova narození vznikly ve Francii důkladnější práce, doktorské disertace André Viala a Gérarda Delaisementa (1954), věnované Maupassantu romanopisci. Thoravalova o Maupassantovu umění podle variant (1950) je slabá.

tvorbě Luc Durtain. Vypadá to jako příliš povšechná a příliš otřepaná floskule. A přece je to výraz snahy být k Maupassantovu dílu spravedlivější. Historie názorů kritiky na jeho dílo ukazuje, do jaké míry sejevilo a jevívá zjednodušeně.

Guy de Maupassant se narodil 5. srpna roku 1850 na normandském zámku Miromesnil nedaleko přístavu Dieppe. O pravé rodiště spisovatelovo se později rozvinuly spory. Uvádějí se městečka Fécamp, Yvetot nebo Sotteville. Maupassantovi rodiče prý měli svorný zájem na tom, aby rodný list synův mohl dokládat rodiště zámecké. Proto prý zámek najali na léto. V každém případě pocházel Maupassant z normandského kraje Caux. Čtyři léta později se jeho rodiče přestěhovali na zámek Grainville-Ymanville u Le Havru, kde se roku 1856 narodil Maupassantův mladší bratr Hervé.

Otec Maupassantův, Gustave de Maupassant, byl po předcích z rodu lotrinského, usazeného v Normandii od 18. století. Žil životem statkáře a stal se tichým společníkem jednoho pařížského směnečného dohodce (sensála). Nevynikal nadáním ani pevností charakteru a měl sklon k milostným pletkám. Maupassantova matka se s ním proto po dobrém rozešla. Guy de Maupassant však zůstal s otcem až do jeho smrti ve styku.

Matka Guy de Maupassanta, rozená Laura Le Poittevinová, byla původem ze zámožných vrstev normandské podnikatelské buržoasie. Její starší bratr, Alfred Le Poittevin, vzal si za manželku sestru Gustava de Maupassanta. Matka dětí Le Poittevinových a matka Gustava Flauberta a jeho sestry Karoliny byly odchovány týmž normandským pensionátem v Honfleuru. Později, když se provdaly, stýkaly se v týchž společenských kruzích města Rouenu, takže jejich rodiny navázaly důvěrné přátelství. Avšak příbuzenské svazky obě rodiny nikdy nespojovaly. Mylně se tradovalo, že Guy de Maupassant byl synovcem, kmotřencem nebo dokonce synem Gustava Flauberta.

Přátelský poměr mezi rodiči se odrazil neobyčejně významně také ve vztazích dětí, které se stýkaly od nejtletějšího věku. Nejstarší ze čtveřice, Alfred Le Poittevin, temperamentní, bystrý, literárně vzdělaný a básnický nadaný, měl na ostatní rozhodující vliv. Působil zvláště silně na mladého Flauberta, jenž předčasně zemřelému příteli věnoval *Pokoušení svatého Antonína* (*La Tentation de saint Antoine*, 1874), a také na vlastní sestru Lauru. Probudil u ní zájem o klasiky a o Shakespeara. Jestliže Guy de Maupassant, podobně jako mladý Flaubert, přilnul rovněž k anglickému dramatikovi, nestalo se tak asi bez vlivu matčina.

Maupassantova matka byla inteligentní, energická, na své samostatnosti lpějící a ctižádnostivá žena, která se jako její bratr dostala do řad zemanské aristokracie. Poněvadž kouřila a jezdila na koni, získala si v mládí ve Fécampu

pověst dívky poněkud výstřední. Ani její tělesné, ani její duševní zdraví nebylo pevné. I ona prý se, jako nakonec Guy de Maupassant, jednou ve stáří pokusila o sebevraždu. Není pochyby o tom, že oběma svým synům aspoň částečně odkázala dědičnou zatíženost, která přispěla k tomu, že oba zemřeli předčasně touž chorobou, progresivní paralysou (Hervé již roku 1889).

Laura Maupassantová soustředila veškerou svou lásku a ctižádost na svého staršího syna, který jí to také nikdy nezapomněl. Jeho spisovatelská dráha a sláva se staly smyslem jejího života.

V prostředí přímořského venkova, v Étretatu a Fécampu, kde až do svého třináctého roku vyrůstal, a za matčina výchovného vlivu, jenž řídil jeho první kroky, nabyl Maupassant prvních zkušenostních základů pro svůj vývoj budoucího realistického spisovatele. Nepřestal vzpomínat na rodinnou vilu Les Verguies v Étretatu, obklopenou velikou zahradou. Étretat sám pak zůstal pro matku i pro syna po celý život nejmilejším útočištěm, i když v letech své slávy Maupassant tam dojížděl již do jiné vlastní vilky a nakonec si zamiloval středomořský jih.

V dobách Maupassantova dětství nebyl Étretat ještě obchodně intensivně exploatovaným lázeňským místem. V zimních měsících se opět měnil v pouhou rybářskou osadu. Právě proto se čiperný chlapec mohl co nejvíce pohybovat v přírodě a mezi venkovským lidem, mezi sedláky a zvláště rybáři. Guy de Maupassant, který si po celý život uchoval jistou pýchu aristokrata a projevil ji i ve svém názoru na umění, nevyrůstal jako panské dítě v izolaci. Děti těch prostých lidí, mezi nimiž se naučil normanskému nářečí, s nímž se tak často setkáváme v jeho díle, byly mu denními druhy při hrách a za toulek, zatím co rybáři sami jej brávali s sebou na lov na moře. Snad žádnému jinému z francouzských realistických spisovatelů 19. století se nenaskytla tak jedinečná příležitost, aby se v důležitém věku prvních dojmů, hluboce se зарývajících do mysli a trvale ji formujících, dostal takovou měrou do bezprostředního, intenzivního styku s přírodou a venkovským lidem. Matka mu v tom nejen nebránila, nýbrž jeho otužování přála a sama se někdy vycházek a výprav, které nebyly vždy zcela bez nebezpečí, účastnila s ním.

„V kraji ho zbožňují,“ čteme o těch letech u Renéa Dumesnila. „Je sprátcen se všemi: dostává se ke všem. Pozoruje, uskládňuje ve své paměti rysy mravů, slova, postoje, krajiny a smyslové vjemy. Jeho duch to všechno uchovává a lépe než nějaký zápisník mu ve chvíli, kdy se Maupassant pustí do psaní, vnukne správnou a přesnou větu, která ve své zhuštěnosti bude věrnější než nějaký fotografický doklad.“²

² René Dumesnil, *Guy de Maupassant*. Paris, A. Colin (coll. „Ames et Visages“) 1933, s. 73.

Maupassantova matka učila chlapce nejen vidět, nýbrž jej také brzy začala sama vzdělávat. Přibírala na pomoc místního vikáře. Maupassant byl pak, po krátkém pobytu na pařížském císařském lyceu Napoleonově ve školním roce 1859/60, počínajíc rokem 1863/64 dán do internátního církevního ústavu v Yvetotu. Bylo to tradiční učiliště lepších normandských rodin, vedené v duchu společenských představ vyšších vrstev, zvláště v duchu úcty k autoritě, která byla dána režimem Napoleona III.

Ztráta svobody tím, že byl ubytován v internátě, a celé neživotné prostředí církevního ústavu působily na chlapce, který se neučil špatně, velmi tísnivě. Vymýšlel si záminky, zvláště častá onemocnění, aby se alespoň na krátkou dobu mohl zachránit do Étretatu. Matka mu tyto drobné podvody a mystifikace trpěla. Avšak ředitelství nakonec, když mimo jiné zesměšnil ústav a kněžské učitele, pokládalo za nutné, aby nezbedného Maupassanta ještě před tím, než dokončil předposlední třídu, vyloučilo.

Poslední rok středoškolského studia a maturitu absolvoval Maupassant na lyceu v Rouenu. Tam nad ním bděl jako odpovědný dozorce básník Louis Bouilhet. Ten byl od dětství spřátelen s Le Poittevinem a Laurou. Kromě vlastní tvorby se zapsal do dějin francouzského písemnictví tím, že se stal svým kultem umění „literárním svědomím“ svého přítele Gustava Flauberta. Pro Maupassanta byl jeho druhým vychovatelem v literatuře, než se Flaubert stal jeho vychovatelem třetím a nejdůležitějším. Zvláště udílel Bouilhet studentovi za nedělních schůzek nesmlouvavé rady pro jeho začátečnické pokusy v oblasti parnasistní poesie.

Po maturitě si Maupassant právě rozvažoval své plány do budoucnosti a začal studovat práva, když do toho přišla prusko-francouzská válka z roku 1870. Zažil ji jako voják dost zblízka, zachraňoval se s ustupující armádou, jak psal matce, a málem byl zajat. Otcí, který se o syna strchoval, podařilo se, aby ho včas ukryl do bezpečí zásobovací služby v Paříži. Nezavděčil se tím Maupassantovi, který by byl před kasárenskou službou, jež mu nesvědčila o nic více než internátní život v Yvetotu, dal raději přednost životu v poli. Zkušenosti, dojmy a vzpomínky, které mu na události z let 1870—1871 zůstaly, naplnily jej nadosmrti živelným odporem k válce jako k hanbě moderního lidstva i nedůvěrou k tomu, nač se díval jako na rétoriku vlastenectví. A kromě toho mu poskytly tematickou oblast pro řadu jeho pozdějších povídek.

Koncem roku 1871 se Maupassantovi podařilo zhostit se vojenské služby. Avšak finanční poměry rodiny se mezitím podstatně změnily k horšímu. Proto byl Maupassant nucen ucházet se o skromně placené úřednické místo v ministerstvu námornictví a kolonií. Dostal je teprve na opětovanou žádost v březnu roku 1872. Roku 1878 mu pak Gustave Flaubert přímlovou opatřil slušnější postavení v ministerstvu školství.

Sedmdesátá léta, to je léta mezi jeho dvacátým a třicátým rokem, byla pro Maupassanta významná po několikastráncé.

Především jako ministerský úředník žil dlouhou dobu ve styku s vrstvou zaměstnanců ústředních úřadů, s úřednictvem. Poznal kolem sebe celou galerii postav a typů, jež se mu vrývaly do paměti stejně nesmazatelně jako figurky a typy normandského venkova v mládí. Objevoval také, jak otupující bylo plahočení pro všechny ty byrokratické existence větší i menší a jak nevlídné bylo pracovat v místnostech bez vzduchu a bez světla, hledících zase jen ven na špinavé zdi. A nezůstal nevnímavý ani k jiným aspektům reality života drobného úřednictva, jehož příslušníci měli hlavní a takřka výhradní zájem na tom, aby byli povýšeni nebo dostali přidáno, a pro něž bylo přepychem trávit dovolenou s rodinami někde za Paříží, poněvadž na to neměli peněz. Maupassantovi se otevíral pohled do končin soudobé francouzské společnosti, z nichž načerpal látku pro některé ze svých nejlepších povídek. „Ó svobodo! Svobodo! Jediné štěstí, jediná naděje a jediný sne!“ psal ještě roku 1888. „Ze všech ubožáků, ze všech tříd jednotlivců, ze všech kategorií pracovníků, ze všech lidí, kteří denně svádějí tvrdý boj, aby byli živi, ti tam jsou nejvíce k politování, nejmacestěji odstrčeni.“³

Maupassant arci neměl v sobě předpoklady, aby se dal více než nejnnutněji bylo třeba omezovat povinnostmi svého zaměstnání, zvláště v ministerstvu námořnictví, a zbavovat stykem s ciframi svých životnějsích osobních zájmů. Přebytek tělesné energie a potřeba uplatňovat ji náruživě v přírodě udělaly z něho v sedmdesátých letech sportovce pozoruhodných výkonů. Využíval hlavně sobot a nedělí k tomu, aby se dostal za Paříž. Podnikal dlouhé pochody do okolí a s pěticí přátel výlety na Seině. V povídce *Mouche*, nazvané podle dívčí účastnice (a společné milé) party pěti mladíků s loďkou „Obrácený list“, uložil Maupassant ještě v závěru své kariéry zanícené vyznání lásky k řece, na níž a u níž strávil tolik nezapomenutelných chvil.

Veslařská vášeň měla za následek, že statný Maupassant nabyt tehdy atletického vzhledu. Když prý jednou seděl s přáteli v hospodě u vody, oděn pouze ve vodácké tričko a krátké kalhoty, zapůsobil svalnatostí svého zjevu na nově příchozího zápasníka tak, že ten šel k němu, podal mu ruku a řekl: „Dovolte, abych stiskl ruku kolegovi!“⁴ Že byl také mimo situace, do jakých se dostal za ústupu roku 1870, schopen bravurních pěších túr, víme z jeho

³ *Sur l'Eau* (pod záhlavím: Saint-Tropez, 12 avril). Je to vlastně místo z článku *Les Employés*, který Maupassant uveřejnil v deníku *Le Gaulois* dne 4. ledna 1882. Nejnověji tento článek přetiskl Gérard Delaisement v knížce *Maupassant journaliste et chroniqueur*, suivi d'une bibliographie générale de l'oeuvre de Guy de Maupassant (Paris, A. Michel 1956). Toto místo se tam čte na str. 48.

⁴ Georges Normandy, *Guy de Maupassant*. Paris, Vald. Rasmussen (coll. „La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains“) 1926, s. 63.

dopisu matce ze září roku 1875. Líčil jí tam nedělní výlet s přítelem malířem, za něhož ušli „60 kilometrů, přibližně 70.000 kroků! Naše nohy byly na padrt“.

Maupassanta arci nelákala za Paříž pouze potřeba vyblíjet fyzickou energií, nýbrž příroda, kde byl ve svém živlu, a pak ta nenucená, přirozená a nevybraná společnost lidí více nebo méně elementárních, s níž tam přicházel do styku. Cítil se doma v lidovém prostředí seineských vodáků a povolných děvčat i na jejich zábavách. Henri Roujon vzpomínal, že se Maupassant mezi svým dvacátým a třicátým rokem vyjímal jako „poříční lodník otevřeného vystupování a prostých způsobů“.⁵ V řadě novel a povídek uložil Maupassant leckteré autobiografické detaily z tohoto života.

Na druhé straně Maupassant, na pohled tak kypící zdravím, měl již tehdy čas od času depresivní duševní stavy, s kterými se svěřoval pouze těm, kdo mu byli nejbližší, matce nebo Flaubertovi. Tyto stavy a bolesti jej nutily k tomu, aby začínal používat utišujících prostředků. V září roku 1873 psal na příklad matce: „... Připadám si tak ztracen, tak osamělý a tak *demoralisovaný*, že Tě musím žádat o několik posilujících stránek. Mám strach ze zimy, která přichází, cítím se sám a mé dlouhé večery o samotě jsou někdy hrozné. Když sedím u svého stolu před svou smutnou lampou, která hoří přede mnou, zakouším často chvíle takové naprosté sklíčenosti, že nevím, ke komu se vrhnout...“ Již roku 1877 se musel léčit v parních lázních. Nikdo nemohl tušit, ani on ne, že se to ve skutečnosti u tohoto siláka, který Hippolytu Tainovi připomínal „mladého býka“, hlásily daleké příznaky choroby, jež jej po letech duševně i fyzicky rozvrátily.

Sedmdesátá léta byla však pro Maupassanta obzvláště důležitá proto, že to byla pro nastávajícího autora léta učení. Bez zjevné záměrnosti nebo soustředěnosti hromadil Maupassant dojmy a zkušenosti všeho druhu, učil se dívat, vidět a pozorovat a hledal beze spěchu svou cestu. Dostalo se mu štěstí, že se ho ujal a nad jeho začátky bděl Gustave Flaubert. Starý mistr jej poznal již roku 1867. Avšak pravidelně k němu začal Maupassant docházet teprve od doby, kdy dostal v Paříži úřednické místo. Flaubert přijímal každou neděli ve svém pařížském bytě v ulici Murillově nebo mimo Paříž v Croissetu u Rouenu přátele. Jak Maupassant vylíčil ve své flaubertovské studii, mohl zde poznat Turgeněva, který byl s Flaubertem velmi úzce spřátelen, dále Taina, Daudeta, Zolu, Menděse, Herediua, Edmonda de Goncourt, z mladších pak Huysmanse, Henniqua, Céarda atd.

Jakmile Flaubert zjistil, že Maupassant má literární sklony a nadání, jal se o něho starat tak, jako by synovec Alfreda Le Poittevina a syn Laury

⁵ Gérard de Lacaze-Duthiers, *Guy de Maupassant, son oeuvre*. Paris, La Nouvelle Revue critique 1926, s. 19.

Le Poittevinové byl příbuzným jeho. A Maupassantovi se přátelství starého spisovatele, jak je vidět z jeho dopisů, stalo brzy nepostradatelným.

Seďm let prý Gustave Flaubert, až do své smrti roku 1880, sledoval začátky mladého Maupassanta. Ten na druhé straně svému příznivci pomáhal tím, že mu sbíral materiál pro jeho chystané dílo o Bouvardovi a Pécuchetovi (jež po Flaubertově smrti vydal) a přinášel mu detaily o životě kancelářských opisovačů v obou ministerstvech. Flaubert byl člověk sedavého způsobu života, instinktivně i vědomě filosoficky přezírající svalovou činnost a nezajímající se o ženy. Proto neviděl rád, že se jeho svěřenec, v mnohém tak odlišně založený než on, tolik rozptyloval vyhledáváním sportu a děvčat nevalné pověsti. Byl by rád viděl, aby se místo různých drobností pustil do nějakého díla, které by vyžadovalo delšího úsilí. A také by jej byl rád získal pro své pojetí umění jako výlučného kultu, jako řehole: „Vybízím Vás,“ psal mu roku 1876, „abyste se mírnil, a to v zájmu literatury. Kdo pojal úmysl stát se umělcem, nemá práva, aby žil jako ostatní lidé . . .“ A o dvě léta později Maupassantovi, který se uměl na leccos vymlouvat, vytýkal, že není dost snaživý a že se mu stále nedostává pevných zásad: „Pro umělce je jen jedna: všechno obětovat umění. V životě musí spatřovat pouze prostředek, nic víc . . .“ Jindy jej vzpružoval morálně a psal mu, že „musa . . . je ještě nejlepší holkou“. I Turgeněv si vytvářel o Maupassantovi nevalné mínění. Roku 1879 prý prohlásil k Léonu Henniquovi: „Chudák Maupassant . . . Škoda, že nebude mít nikdy nadání!“⁶

Maupassant se sice neodhodlal obětovat umění všechno jako Flaubert, nevzdal se sportovních zálib a milostných dobrodružství, ale dovedl s tím přece jenom nenápadně spojovat postupnou přípravu na svou spisovatelskou dráhu. Od poloviny let sedmdesátých uveřejňoval porůznu básně, články a první novely. Používal pseudonymu Joseph Prunier nebo Guy de Valmont (později také Maufrigneuse). První jeho pokusy vycházely v L'Almanach de Pont-à-Mousson, Mendèsově La République des Lettres a v ilustrovaném týdeníku La Mosaïque. Pokoušel se o román, na němž pracoval po léta, a hlavně o divadlo. Jeho jednoaktová komedie vyšla roku 1879 jako plaketa. Flaubert všechny tyto pokusy korigoval a snažil se svým vlivem mladému autorovi pomoci na cestu žurnalistu prostřednictvím nově založeného deníku La Nation.

V těchto letech pěstoval Maupassant velmi živé styky literární. Navštěvoval nejen Flauberta v Paříži a Croissetu, kde se seznamoval s literáty. Flaubertovým prostřednictvím se mu také otevřely jiné literární salóny, na příklad salón básníka Catulla Mendèse a zvláště společnost Émila Zoly, na jehož

⁶ „ . . . Turgeněv, který na Maupassanta vykonal tak hluboký vliv a jenž pro něho byl tak trochu vzorem,“ jak říká René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, s. 105. Turgeněvova slova se čtou na str. 183.

čtvrtky byl zván již od roku 1876. Zde si zjednal přístup mezi jeho stoupence, o nichž se mluvilo jako o družině Médanské, podle Zolova letního sídla na Seině. Patřili k ní kromě Zolova nejvěrnějšího obdivovatele Paula Alexise tehdy Hennique, Céard a Huysmans. A právě Zola a jeho družina poskytli Maupassantovi příležitost k prvnímu a rozhodujícímu literárnímu úspěchu.

Ještě dříve však, než k němu došlo, byl Guy de Maupassant málem souzen pro „hrubý poklesek proti mravům a veřejné morálce“, což by mu nebylo posloužilo jako zaměstnanci ministerstva školství. Báseň *Na břehu vody*, kterou mu roku 1876 otiskla Menděsova La République des Lettres v Paříži, byla znovu otištěna v listopadu roku 1879 nově založenou La Revue moderne et naturaliste v Étampes, a to pod názvem *Děvka (Une fille)* a s pseudonymem Guy de Valmont. Maupassant byl předvolán k soudu a vyšetřován. Bylo naléhavě zapotřebí zákroku Flaubertova. Ten mimo jiné uveřejnil v únoru roku 1880 otevřený list Maupassantovi v deníku Le Gaulois. Zastával se Maupassantovy básně proti obvinění z nemravnosti, připomínal případ vlastního soudního procesu v souvislosti s nemravnou prý *Paní Bovaryovou* za druhého císařství a pranýřoval nemilosrdně „nekonečnou lidskou hloupost“. S procesem sešlo. Maupassantovi však celá tato záležitost nakonec posloužila jako kdysi Flaubertovi soudní proces s *Paní Bovaryovou* — jako znamenitá reklama. Předcházela o pouhé dva měsíce vydání *Večery médanských (Les Soirées de Médan)*, duben 1880), které obsahovaly jeho povídku *Kulička*. Jenže *Kulička* předběžné reklamy nepotřebovala: byla sama s to strhnout zájem veřejnosti i znalců a puncovat Maupassanta na mistra vypravěče.

Sbírka *Večery médanské* vznikla tak, že Zola a jeho mladí přátelé si umluvili, že každý bude v klidu médanského přírodního prostředí předčítat ostatním příběh, který složí na téma prusko-francouzské války. Jako poslední byl na řadě Maupassant. Jeho příběh *Kulička* strhl všechny a byl svorně prohlášen za nejlepší. Nadchl také Flauberta, kterému jej Maupassant předem poslal. Flaubert vzápětí napsal Maupassantovi známý dopis, v korespondenci nedatovaný, ale pravděpodobně pocházející ze samého počátku ledna 1880: „Nemohu se dočkat, abych Vám řekl, že pokládám *Kuličku* za *mistrovské dílo*, ano, mladý muži! Nic víc a nic méně, je to od mistra. Je to velmi originální, pokud jde o pojetí, je to úplně správně pochopeno a psáno znamenitým slohem. Krájinu a postavy je vidět a psychologie je silná. Zkrátka, jsem unesen, dvakrát nebo třikrát jsem se smál úplně nahlas . . . Tato malá povídka *zůstane*, buďte si tím jistí! . . . Mám chuť čtvrt hodiny Tě hubičkovat! Ne, opravdu, jsem spokojen! Pobavil jsem se a obdivuji se.“ Sestře Karolině a ještě jednou Maupassantovi Flaubert pak svůj soud znovu potvrdil.

Zola se rozhodl vydat povídky jako kolektivní sbírku. Opatřil ji předmluvou, která nebyla šetrná k šosákům. Většina kritiků byla proto jejími pro-

vokujícími místy pobouřena. Ale sbírka sama měla pronikavý úspěch, a to především díky povídce Maupassantově.

Napříště již Guy de Maupassant nepotřeboval přímluv Flaubertových — starý mistr ostatně zemřel v květnu roku 1880 —, aby se mu otevřel přístup k žurnalistické činnosti ve velikých pařížských denících. Když mu o několik týdnů později vyšel výběr jeho básní *Verše (Des Vers)*, obsahující nyní beztrestně také báseň Na břehu vody (s tímto titulem), Maupassant se ve skutečnosti již definitivně rozloučil s poesii, pro kterou neměl zvláštní nadání. V krátké době jej téhož roku získal jako stálého přispěvatele deník *Le Gaulois*. Přinesl mimo jiné hned Maupassantův humoristicko-satirický seriál *Neděle pařížského měšťáka (Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris)*.

Tak zahájil Guy de Maupassant vlastní etapu své literární činnosti, etapu krátkou, ale mimořádně intenzivní a skvělou. Prakticky zabírá málo přes jedno desetiletí, od roku 1880 do začátku roku 1891. Výtěžek tohoto tvůrčího období byl co do výkonu i úspěchu obdivuhodný. Maupassant tehdy stačil napsat a uveřejnit na tři sta novel a povídek, šest románů (z dvou rozpracovaných dalších zanechal zlomky), tři knihy cestopisů, divadelní hry, veliké množství novinářských článků, literární studie a desítku předmluv k dílům jiných autorů. Jeho knihy povídek a jeho romány vycházely ve velkých nákladech a razily si cestu za hranice Francie.

Jednotlivé sbírky novel šly za sebou v tomto pořadí: *U Tellierů (La Maison Tellier, 1881)*, *Slečna Fifi (Mademoiselle Fifi, 1882)*, *Povídky sluky (Contes de la Bécasse, 1883)*, *Měsíční svit (Clair de lune)*, *Miss Harrietová (Miss Harriet)*, *Sestry Rondoliové (Les Soeurs Rondoli, 1884)*, *Tonda (Toine)*, *Yvetta (Yvette)*, *Povídky dne a noci (Contes du Jour et la Nuit, 1885)*, *Pan Parent (Monsieur Parent)*, *Malá Roquová (La petite Roque, 1886)*, *Horla (Le Horla, 1887)*, *Mládenec pant Hussonové (Le Rosier de Madame Husson, 1888)*, *Levá ruka (La main gauche, 1889)*, *Neužitečná kráska (L'Inutile Beauté, 1890)*. Posmrtně byly vydány ještě čtyři svazky: *Neděle pařížského měšťáka (Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris)*, *Otec Milon (Le Père Milon)*, *Kolportér (Le Colporteur)* a *Misti*.

Romány Maupassantovy vycházely takto: *Jeden Život (Une Vie, 1883)*, *Miláček (Bel Ami, 1885)*, *Mont-Oriol, 1887*, *Petr a Jan (Pierre et Jean, 1888)*, *Silná jako smrt (Fort comme la Mort, 1889)* a *Naše srdce (Notre Coeur, 1890)*. Nedokončené zůstaly romány *Cizí duše (L'Ame étrangère)* a *Klekání (L'Angélus)*.

Cestopisy Guy de Maupassanta měly názvy: *Na slunci (Au Soleil, 1884)*, *Na vodě (Sur l'Eau, 1888)* a *Bludný život (La Vie errante, 1890)*.

Nejllepší souborné vydání Maupassantových spisů vyšlo v letech 1908—1910 ve 29 svazcích u Louise Conarda v Paříži. Novější vydání, doplněné Maupassantovými studiemi, kronikami a další nevydanou korespondencí, redigoval v patnácti svazcích (Paris, Librairie de France v letech 1934—1938) René Dumesnil jako *Oeuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Jako patnáctý svazek (1938) sem byly pojaty *Études, Chroniques, Correspondance*. Je to pouhý přetisk (bez předmluvy) publikace, vydané téhož roku (1938) (Paris, Librairie Gründ) s nadpisem *Chroniques, Études, Correspondance, préfacées et annotées par René Dumesnil, avec la collaboration de Jean Loize et publiées pour la première fois avec de nombreux documents inédits*. Obsahovala čtyřiatřicet z celkového počtu zhruba dvou set Maupassantových novinářských kronik a mimo jiné dosud neuveřejněné dopisy, psané Maupassantovi Flaubertem, Tainem, Zolou a jeho matkou Laurou de Maupassant. Další korespondence vyšla roku 1951 ve svazku *Correspondance inédite de Guy de Maupassant. Recueillie et présentée par Artine*

Společenské postavení Maupassantovo se tím radikálně změnilo. Ko-
nečně mohl pomýšlet na to, aby se zbavil „galejnictví“ úřednického zaměstnání
a věnoval se čistě psaní. V sedmdesátých letech se proti takovýmto sklonům
Maupassantovým stavěl Gustave Flaubert, poněvadž si nebyl jist tím, zda
jeho svěřenec k tomu má dostatečné nadání. Psal jeho matce, že se nesmí při-
pustit, aby se z něho stala „zkažená existence“. Teď již Maupassantovi nestálo
nic v cestě, aby odešel z úřadu. Učinil tak trochu méně furiantsky nežli Jiří
Duroy, hrdina jeho románu *Miláček*: z opatrnosti si nejdříve vzal pouze do-
volenou. Definitivně se místa vzdal roku 1882.

První sbírka povídek *U Tellierů (La Maison Tellier, 1881)* vynesla Mau-
passantovi dost peněz, aby si mohl dát v Étretatu vystavět vilku La Guillette
(jméno odvodil od Guy). Jak vyprávěl jeho sluha François Tassart ve svých
vzpomínkách na Guy de Maupassanta — byl u spisovatele zaměstnán v letech
1883—1893 —, chtěl Maupassant tento dům nejdříve pojmenovat U Tellierů,
poněvadž právě této sbírce vděčil za to, že se mu splnil sen být majitelem
něčeho podobného jako Zola a Meissonnier (francouzský malíř, 1815—1891),
o nichž v tomto smyslu vyprávěl v *Nedělích pařížského měšťáka*. Z důvodů,
které jsou nasnadě — úvodní a titulní povídka sbírky má za téma provinční
nevěstinec —, toho zanechal. Maupassant však nadále mohl žít životem ná-
kladným, nezapomínaje pečovat o náročnou matku a o bratra, jehož zaopatřil.
Na pařížském nakladatelském tržišti se „v duchu doby“ ukázal velmi obratným,
obchodnický kalkulujícím a své nároky houževnatě hájícím autorem, který
proti svým nakladatelům dovedl vést i procesy: svádívá se to na jeho „nor-
mandskou“ povahu.

Ani při své mimořádné produkci nepřestal Maupassant být člověkem,
který potřeboval svalovou činnost a styk s volnou přírodou. Jenže nyní mu
jeho finanční poměry otevíraly nové možnosti. I v osmdesátých letech, zvláště
v jejich první polovině, pěstoval občas dále svůj veslařský sport, zůstal vyni-
kajícím plavcem, který dovedl uplavat svých šest kilometrů, a milovníkem
dlouhých pěších túr. Podnikal teď cesty. Vypravil se několikrát do severní
Afriky, jel na Korsiku, na Sicilii, do Itálie, putoval po Bretagni a Auvergni.
Věnoval se nejen rybářskému sportu, nýbrž i lovu. Jezdil na kole v jeho tehdej-
ších začátcích, cvičil se v šermu i ve střelbě pistolí. A hlavně si opatřil luxusní
osobní plachetní jachtu „Bel-Ami“, na níž se zvláště v pozdějších letech plavil
rád a dlouho, ve společnosti svých dvou lodníků, po Středozezemním moři

Artinian, avec la collaboration d'Édouard Maynial (Paris, Éditions Dominique Wapler). Podle
vydavatelů je tím shrnuta do dvou svazků (první je uvedený Dumesnilův) veškerá dosud známá
korespondence Maupassantova. Artinianův svazek přináší tři sta jednačtyřicet dopisů. Roku
1956 vyšel nový výběr Maupassantových článků, pořízený Gérardem Delaisementem s názvem
*Maupassant journaliste et chroniqueur, suivi d'une bibliographie générale de l'oeuvre de Guy
de Maupassant* (Paris, Albin Michel).

a částečně i do uvedených přímořských zemí. Část roku pak pobýval na francouzské Riviéře, v Cannes nebo v Antibes.

Literární věhlas Maupassantův způsobil, že tento „naturalista“, který ukázal, že kromě povídek dovede psát i romány, upozornil na sebe i vyšší, konzervativní společenské vrstvy, že začal „žít v salónech a vyprávět o nich“, jak řekl Pol Neveux, že „byl všude vyhledáván, hýčkán a slaven“⁷ a zvláště obletován ženami. Jeho literární dílo i jeho korespondence ukazují, jak Maupassantův vztah k této společnosti byl rozporný, poněvadž jej na jedné straně svou mondénností lákala, na druhé straně však jej nezaslepovala a nutila k postoji kritickému.

Ale jejímu vlivu se neubráníl. Často citované místo z Jeana Lorraina, který vyprávěl o Maupassantově životě v pařížské snobské společnosti kolem roku 1889, dosvědčuje to nejjasněji: „... Guy byl ... váben ke knížecím dvoranám a ke skleníkovému přepychu předměstí Saint-Honoré (pařížskému předměstí s nádhernými paláci bohatých vrstev, O. N.), kde Paul Bourget a on tehdy unášeli vysokou izraelskou společnost. Tam se měl Maupassant setkat s onou vrtošivou a znuděnou ženou, jejíž krutá rozmarnost uspíšila ztrátu rovnováhy u nebohého velikého spisovatele. Právě jedné mondénní ženě vděčíme za to, že Maupassantovo nadání zaniklo tak náhle a tak nečekaně. Elegantní společnost, zdánlivě zaujatá a podmaněná, propíchala špendlíkovými bodnutími romanopiscovu ješitnost, která byla veliká. Snobismus, jež toto umělé prostředí vypěstovalo v autoru *Jednoho života*, musel krutě trpět drobnými spiknutími drahých dam ...“⁸ Společnost pařížského „jarmarku“, v níž nadobro zdomácněl její romanopisec Paul Bourget a proti níž se tak nemilosrdně a vítězně

⁷ Pol Neveux, *Guy de Maupassant. Étude*, s. LXX (je předeslána prvnímu svazku *Oeuvres complètes* s názvem *Boule de Suif*. Paris, L. Conard 1908).

⁸ Cit. Georges Normandy, *Guy de Maupassant*, s. 90—91.

Střediskem této společnosti byl jeden z čelných pařížských salónů koncem 19. a začátkem našeho století. Byl to salón paní Genevièvey Strausové, dcery skladatele Fromental Halévyyho, v prvním manželství ženy skladatele Georgesa Bizeta (zemřelého roku 1875) a v druhém manželství (od roku 1887) mondénního pařížského advokáta Emila Strause. Maupassant s ním byl spřátelen, dal se jím zastupovat na příklad ve svém sporu s deníkem *Le Figaro* ve věci zkomolení jeho studie o románu, předeslané pak románu *Petr a Jan*. Guy de Maupassant měl k paní Genevièvey Strausové před jejím druhým sňatkem zřejmě bližší vztah než vztah pouze přátelský.

Paní Strausová vynikala nejen půvabem tělesným, nýbrž také neobyčejnou bystrostí. Její výroky se prý dostávaly prostřednictvím autorů komedií, kteří do jejího salónu docházeli, na pařížská jeviště. Syn paní Strausové — z prvního manželství — Jacques Bizet začal kolem roku 1888 vodit do její společnosti své mladé přátele. Patřili k nim Daniel Halévy, Fernand Gregh, Robert de Flers, Robert Dreyfus, Marcel Boulenger, Gabriel Trarieux a Marcel Proust. Ten si hostitelku zvolil za jeden ze vzorů pro svou věvodkyni de Guermantes.

Nejen mladý Marcel Proust a nastávající dramatikové mohli ve společnosti salónu paní Strausové sbírat pozorování pro svá budoucí literární díla. Také Maupassant, o dvě desetiletí starší než oni, našel zde předlohy zvláště pro ženské postavy svých posledních románů. „Avšak ženská společnost paní Strausové,“ říkají komentátoři nedávno vydané Maupassantovy korespondence, o něž se opírá, „seskupovala elitu půvabných žen, které Maupassanta nezajímaly jen z hlediska literárního pozorování. Vedle paní domu byla nejskvělejší osobnosti hráběnka Potocká, rozená Emmanuella Pignatelliová.

vzepřel Romain Rolland, tato společnost se stala hrobačkou Guy de Maupassanta.

Ne sama, o tom není sporu. Maupassant byl přemáhán lákadly této společnosti v době, kdy jeho robustní tělesná schránka i jeho duševní odolnost byly již soustavně rozhlodávány nemocí, která se u něho od poloviny osmdesátých let hlásila čím dál neodbytněji. Silácké výkony fyzické a pracovní vypětí žurnalisty a spisovatele stejně jako nezřízenost v jiných směrech přispěly k tomu, že se nemoc začínala přihlašovat příznaky tíživými. Lékaři se předstihovali, aby její povahu zjistili co nejpřesněji a odhalili její pravé kořeny, které kromě jistého dědičného zatížení je třeba hledat také v následcích syfilitické nákazy ze sedmdesátých let.

Oční choroba, prudké migrény — „migréna, hrozné bolení, migréna, která trýzní, jak to nedovedou žádná jiná muka, která drtí hlavu, přivádí k šílenství, mate myšlenky a rozprašuje paměť jako prach ve větru“⁹ —, různé psychosy, patologické stavy a záchvaty, úděsné halucinace, úkazy chorobného rozdvojení osobnosti, představy hrůzy, stihomamu atd. byly zdrojem Maupassantova stupňujícího se fyzického a duševního utrpení a předzvěsti konečného šílenství. Nutily jej, aby vyhledával pomoc u lékařů a v lázních, a vedly jej k tomu, že se sám začínal zajímat o psychiatrické výzkumy a pokusy neurologa Charcota. Hnaly jej neklidně z místa na místo, ze samoty se sebou samým do pařížské mondénní společnosti, a zase naopak z té společnosti na cesty a do samoty přírody, zvláště na moře. A byly příčinou toho, že se uchýloval také k alkoholu a k různým omamným jedům. Román *Petr a Jan*, jak sdělil lékaři, psal prý za osvěžujícího požívání etheru.

Právě Emmanuella přišla na zvláštní nápad založit sdružení ‚Makabejských‘ . . . , seskupující všechny její obdivovatele, hrdinské oběti beznadějné lásky . . . Proust nezapomněl na typ tak silně originální.

Aby se někdo dostal mezi ‚Makabejské‘, bylo nejdříve třeba mnoho vytrpět od tyranské vášně. Maupassant byl jedním z vytrvalých členů společnosti, jejíž všichni příslušníci nosili prsten darovaný hraběnkou Potockou.

Mezi ostatními krásnými přítelkyněmi paní Strausové je nutno uvést také vévodkyni de Richelieu a hlavně obě sestry Warshavské, Lulii, ženu Alberta Cahena d'Anvers, a Marii Kannovou. Tato, jak se soudívá, inspirovala autora *Našeho srdce* k postavě Michèly de Burne⁶, jež je její částečnou, ostatně značně samostatnou transposicí v tomto románě. André Vial ve své monografii *Guy de Maupassant et l'art du roman* (Thèse pour le doctorat ès lettres; Paris, Librairie Nizet 1954) připomíná povahovou rozdílnost mezi postavou románu a mezi skutečnou paní Kannovou, maloruskou židovkou, s „tarkíka orientální pružnosti“, s „nepřekonatelným sklonem ke lži“ (s. 423).

Maupassant zůstal jedním z nejoddaněji věrných paní Strausové až do konce svého života. Tak jako pro důvěrné účastníky malého kroužku paní Verdurinové v Proustově románě, vynechávat schůzky bylo asi „málo trpěno i mezi stálými hosty nedělních večerí . . .“. Proto jsou také dopisy Maupassantovy ke konci plny omluv, když na něj doléhala nemoc tíživěji. (Srov. k tomu *Correspondance inédite de Guy de Maupassant*, recueillie et présentée par Artine Artinian avec la collaboration d'Édouard Maynial. Paris, Éditions Dominique Wapler 1951, s. 243—245.)

⁹ *Sur l'Eau* (10 avril).

Když se Guy de Maupassant roku 1890 při odhalení pomníku Gustavu Flaubertovi setkal se svými přáteli, překvapil je tím, jak rychle se měnil v lidskou trosku. Již roku následujícího ochromila nemoc z veliké části jeho spisovatelskou činnost a zabraňovala mu, aby pokračoval na dvou započatých románech. Maupassant prohlašoval, že udělá svému životu sám konec, jestliže se jeho stav nezlepší. 1. ledna 1892 se skutečně pokusil o sebevraždu. Ještě jej zachránili, ale proces progresivní paralysy nebylo možno zarazit. Maupassant musel být převezen do léčebného ústavu pro choromyslné v Passy u Paříže, kde živořil v takřka úplné duševní pomatenosti a za neustávajících krutých fyzických bolestí až do 6. července 1893, kdy ve věku třiačtyřiceti let zemřel.

Baudelaire označil Balzaca za „podivuhodný meteor, který pokryje naši zemi (Francii, O. N.) oblakem slávy jako bizarní výjimečný východ, jako polární záře zaplavující ledovou pustinu svým féerickým světlem“.¹⁰ Guy de Maupassant se k meteoru střízlivěji přirovnal sám. Nedlouho předtím, než se odhodlal udělat svému utrpení konec a než se pak definitivně duševně zhroutil, charakterisoval básníkovi Herediovi svou spisovatelskou dráhu slovy, která se splnila: „Vstoupil jsem do literárního života jako meteor; opustím jej, jako když sjede blesk.“

★

Guy de Maupassant rostl v době vyvrcholujícího pozitivismu. Ten po Červencové revoluci z roku 1830 svým utilitaristickým materialismem v měšťanské kultuře Francie 19. století rychle nabýval vrchu.

Abychom si mohli Guy de Maupassanta historicky lokalisovat, porozhlédněme se ve zkratce po politicko-společenské situaci, za níž přicházel na scénu francouzského písemnictví.

Maupassantův život zabírá první čtyři desetiletí druhé poloviny 19. století. Maupassant vyrůstal za druhého císařství a zažil prusko-francouzskou válku a pařížskou Komunu jako dvacetiletý jinoch. V muže a spisovatele vyrostl za prvního desetiletí třetí republiky, to je v sedmdesátých letech. Tato léta byla ve stínu válečných událostí a porážky Francie, jakož i vypuknutí a likvidace krátké revoluce komunardů z první poloviny roku 1871. A byla ve znamení vlády „pořádku“, vlády konservativních kruhů royalistických a buržoasních: ne nadarmo se mluvilo o „republique vévodů“. Teprve na samém konci sedmdesátých let nastal politický zvrat a k moci se dostali oportunističtí republikánští liberálové (1879).

Vlastní spisovatelské působení Guy de Maupassanta, který *Kuličku* vydal jako třicetiletý autor, spadá do let osmdesátých. Jsou to léta rozběhu a upevňo-

¹⁰ Charles Baudelaire, *L'Art romantique* („Madame Bovary, par Gustave Flaubert“). Genève, Albert Skira 1945, s. 385.

vání režimu liberálů, jenž existenci svou i existenci republikánské formy uhájil nakonec i proti pravicovým úkladům boulangistů (1887—1889) a realizoval řadu demokratických reforem většího dosahu. Kapitalistický řád francouzské buržoasie, který se naplno rozvíjel od Červencové revoluce (1830) a vtiskoval vývoji francouzské společnosti a její kultuře její dominantní rysy, pokračoval i za liberálů na cestě ke svým vrcholným fázím a uplatňoval své síly jak uvnitř země, tak v orientaci zahraniční politiky třetí republiky a v pokračující kolonializační expansi. Avšak politické uvolnění po režimech různou měrou diktatorských podstatně umožnilo, aby se čím dál více ukazovalo, jak se poslední dvě desetiletí 19. století stávala po stránce politické, sociální i kulturní dobou přechodu.

Je pravda, že Maupassant se již nedožil toho, aby si jako starší Émile Zola a Anatole France anebo jako mladší Romain Rolland mohl povšimnout, do jaké míry se socialismu začíná otevírat budoucnost. Nepoznal již, že šlo přece jen o něco jiného než o pouhé romanticko-utopistické frazérství, za něž Maupassant, podobně jako jeho učitel Gustave Flaubert, při svém skeptickém postoji k ideologii pokroku a při pohrdání politikou propagandu socialistických myšlenek pokládal.

Neboť budiž řečeno hned zde, že Maupassant od začátku nepřestával zaujímat k politice stanovisko skepticko-ironické, stanovisko satirika. Již v hlavní postavě *Nedělní pařížského měšťáka* (1880) panu Patissotovi satirisoval politické chameleónství fungující se zřetelem k měnícím se režimům. Z jeho korespondence, žurnalistické činnosti i literární tvorby je patrné, že plně sdílel pesimismus Gustava Flauberta, který mu v dopise z února roku 1888 u příležitosti soudního procesu s básní *Na břehu vody*, určeném deníku *Le Gaulois*, napsal: „Nadarmo se mění vlády, Monarchie, Císařství a Republika, málo na tom záleží! Oficiální estetika se nemění! Z moci svého místa mají správní úředníci a soudcové monopol vkusu . . . Vědí, jak se má psát, jejich rétorika je neomylná a mají prostředky, aby Vás o tom přesvědčili.“ Jako Flaubert i Maupassant soudil, že „vlády mají literaturu v nenávisti“ a že „stát je stále týmž mocným a autoritářským hňupem“.¹¹ V cestopisné knize *Na slunci* (1884), ve stati věnované „vlasti Colominé“, Korsice,¹² zaznamenával nepříznivé dojmy a úvahy

¹¹ *Lettre de Gustave Flaubert à Guy de Maupassant* (Croisset, le 19 février 1880). Maupassant dopis otiskl v čele svazku *Des Vers* (1880).

¹² Stat *La Patrie de Colomba* (1880) nebyla Maupassantem pojata do cestopisné knihy *Au Soleil*. Byla sem zařazena teprve ve vydání Conardově.

Do jaké míry se Maupassant přes svou jistotu nechtěl zabýval „historickým momentem“, jak tomu říká trochu po tainovsku André Vial v knize *Guy de Maupassant et l'art du roman* (s. 316), uvidíme později.

V článku *A propos du peuple* (19. listopadu 1883 v *Le Gaulois*), v němž reagoval na článek Julesa Vallèse ze 14. listopadu 1883 (*A l'ami Paul Alexis*) v *Le Cri du peuple*, kde známý komunard vytýkal Zolovi (spolu s Goncourty, Daudetem a Maupassantem), že dává najevo „hrůzu

týkající se politického života kolem roku 1880: „Kdo neviděl jednu z těch schůzí Sněmovny, jednu z těch bouřlivých schůzí, za nichž poslanci gestikulují jako šilenci a klejí jako vozkové, jednu z těch schůzí, které vás naplňují hněvem a opovržením k politice a ke všem těm, kdo se jí zabývají? . . . Kdy pak se už bude jednou dělat politika poctivá, místo aby se dělala politika stran? Asi nikdy, neboť samo slovo ‚politika‘ se stalo, jak se zdá, souznačným s ‚nepoctivostí diktovanou libovůlí, perfidností, lstí a udavačstvím‘“. Proto za jednu ze slastí země svých snů — překvapivě naivních —, v níž si podle knihy *Na vodě* (1888) přál rozkošnický a volně žít, pokládal to, že by „nic nevěděl o burse, o politických událostech, o změnách ministerstev, o všech zbytečných hloupostech, jimiž promarňujeme svou krátkou a klamnou existencí“.

Maupassant svůj nedlouhý život spisovatele strážícího si svou nezávislost „nepromarňoval“ přílišným zájmem o veřejné záležitosti. Nejjasněji uvedl své důvody již v dopise Catullovi Mendèsovi z roku 1876: „Ze sobectví, špatnosti nebo eklekticismu nechci být připoután k žádné politické straně, ať je jakákoli, k žádnému náboženství, k žádné sektě, k žádné škole; nikdy nechci vstoupit do žádného sdružení, vyznávajícího určité učení, nechci se sklonit před žádným dogmatem, před žádnou odměnou a před žádnou zásadou, a to jedině proto, abych si zachoval právo mluvit o tom zle. Chci, aby mi bylo dovoleno napadat všechny dobré Bohy, a to *sevřenými šiky*, aniž by mi kdo mohl vytýkat, že jsem podkuřoval jedném nebo bojoval u druhých, což mi rovněž dává právo, abych se bil za všechny své přátele, nechť je kryje jakýkoli prapor.

Řeknete mi, že to znamená předvídat hezky daleko, ale já mám strach z nejmenšího řetízku, ať přichází od ideje nebo od ženy.

Nitky se docela pomalu proměňují v lana, a jednoho dne, když si myslíme, že jsme svobodní, chceme říci nebo udělat některé věci nebo strávit noc mimo dům, a tu zpozorujeme, že již nemůžeme“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 220—221). Maupassantova potřeba svobody byla potřeba takřka anarchická. Nemohl se však vyhnout tomu, aby veřejné záležitosti nějak nespoluurčovaly možnosti jeho existence a aby se svým způsobem, po případě mediem satiry, neobrazily v jeho tvorbě, tak jako se v jeho tvorbě obrazy i tendence vrcholícího pozitivismu a hlavně jeho soumraku.

Když Guy de Maupassant vstupoval do literárního života, naturalismus sice na jedné straně svou ideologií a uměleckou metodou opanoval pole, na druhé straně však již neměl daleko do své krise.

z politiky“, neegalitářský Maupassant replikoval mimo jiné (vrátíme se k tomuto článku ještě v jiné souvislosti): „Lidi! Zajisté si zaslouží zájem, soucit, úsilí; ale chtít, aby byl všemocný, chtít, aby vedl, znamená uskutečnit lidové úsloví: klást pluh před voly.“ (Srov. Gérard Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, 1956, s. 42. Delaisement uvádí v poznámce další Maupassantovy kroniky, vztahující se k jeho názorům na lid a elitu.)

Tato krise souvisela s krísí celého pozitivismu. Přemrštěné naděje scientistů v takřka zázračné možnosti pozitivní vědy ústily v rozčarování. Ukazovalo se mimo jiné, do jaké míry smyslové poznávání skutečnosti, o něž se pozitivní věda zprvu důvěřivě opírala, je relativní a nedovoluje prý lidem „vyjít ze sebe samých“, k poznání reality skutečně objektivní. Bylo zjišťováno, že místo poznávání této objektivní vnější reality je dostupná jen subjektivní iluze této reality. Přírodovědecký determinismus, který svým zaměřením k pozitivním faktům zprvu tak suverénně likvidoval náboženské nebo metafysické představy o existenci „absolutna“ a který život jednotlivce a celé společnosti vysvětloval jako produkt mechanického vývoje, souhry a příčinného sřetězení biologických, fyziologických a sociologických příčin, začal se jevit jako učení, které poznání skutečnosti zjednodušovalo a bylo s to poskytnout jenom světový názor bezvýhodně fatalistický. Skepse a pesimismus vystřídaly v měšťanské kultuře sklonku století scientistický optimismus. Na jejich šíření v kultivovaných vrstvách měly značný podíl i politické a sociální události z let 1870—1871. Tak se připravovala půda, že ve Francii mohla najít veliký ohlas Schopenhauerova romantická filosofie desiluse: stávala se kolem roku 1880 filosofií módní. Vynikající představitelé francouzské literatury již k ní cestu klestili předtím: Vigny, Leconte de Lisle a Flaubert.

Guy de Maupassant, kterého k představě, že si o světě jsme s to vytvářet jenom ilusi, přiváděl svými názory právě také Flaubert, stejně pesimistický jako Turgeněv („Věřil jste někdy v existenci věcí?“ psal Maupassantovi Flaubert v jednom dopise, který ten cituje ve své flaubertovské studii. „Cožpak není všechno ilusí?“), dovolával se ve svém životě pouze dvou filosofů. Jedním byl Arthur Schopenhauer, učící, že svět je pouze naši „vůlí a představou“. Druhým byl agnostik Herbert Spencer, který našemu myšlení rovněž upíral schopnost proniknout za poznávací bariéru smyslů a spatřoval ve věčném pohybu nezničitelné hmoty, v jejím střídavém rytmu vývoje a rozkladu, základní princip všeho dění.

André Vial věnoval ve své nedávné doktorské thesi *Guy de Maupassant et l'art du roman* (kap. La vision du monde: leçon apprise et leçon vécue) zdrojům a rozboru Maupassantových koncepcí dosud ze všech jeho monografistů nejvíce místa. Zastavil se nejen u Maupassantova „bovarysmu“ jako Flaubertova dědictví, dále u toho, co Maupassant četl a přijímal z Schopenhauera a z Johna Lubbocka (zjistil odraz Lubbockových formulací o smyslových mezích poznání v povídce *Yvetta* z roku 1884). Ukázal také, jak si Maupassant ze Spencera vzal jen „základy, ale odvracel je od jejich cíle, zbavoval je jejich intence“ (s. 136). Neboť touto intencí bylo, mythem o tak zvaném „nepoznatelnou“ připravovat smíření vědeckého a náboženského nazírání, to je překonávat gnoseologii pozitivistickou. Maupassant však, citě se zalděn do „pozná-

telna“, byl podle Viala stejně prý jako Flaubert „nihilistou žízničím po absolutnu“ (137). Nevím, lze-li s Andrém Vialem skutečně tuto Bourgetovu definici Flauberta aplikovat beze všeho také na Maupassanta: znamenalo by to poněkud zastírat Maupassantův živelný realismus.

U Guy de Maupassanta, který i zde byl především neknižním, neteoretickým myslitelem, šlo ještě o něco jiného, a Vial to ví ovšem stejně dobře jako ostatní Maupassantovi posuzovatelé: byl pro deterministický, bezvýhodný desilusionismus predisponován vlastním fatalistickým životním pocitem, pocitem zazzděnosti do vlastního já, na jehož vytváření jistě spolupůsobila choroba. Právě toto setkání některých tendencí objektivního vývoje soudobé francouzské kultury s předpoklady, danými u Maupassanta samého, dodávalo Maupassantovu pesimismu a skepticizmu charakter jeho sugestivní živelnosti.

Avšak osmdesátá léta přinášela do literatury také krizi realistických a naturalistických koncepcí, krizi jejich ryze přírodovědeckého, nehumanistického, to je odlišštělého pojetí lidské skutečnosti a tím také krizi ctižádosti francouzských realistů soupeřit s vědou mechanickým přejímáním jejich výzkumných cílů, jejich thesů a pracovních postupů. Přispěl k ní objev realismu anglosaských a ruských mistrů. Realistický román ruský ovlivňoval od šedesátých let stále pronikavěji evropské myšlení a stával se vedoucí silou ve vývoji evropského kritického realismu. Sice již v padesátých letech byl do francouzštiny překládán Gogol, v šedesátých a v sedmdesátých celý Turgeněv, ale teprve v polovině osmdesátých let dožrála ve Francii situace tak daleko, že rychle za sebou jdoucí překlady stěžejních děl Tolstého a Dostojevského a Vogüého kniha o ruském románě (*Le Roman russe*, 1886) otevřely poselství lidštějšímu ruskému realismu dvěře dokořán, neboli jak to řekl Vogüé ve své předmluvě: Rusové přicházeli včas. Ovšem byla-li Francie postupně připravována na toto poselství tak, aby je mohla přijmout s tím nadšením, s jakým je přijala, pak na tom měl značný podíl realistický román anglický, překládaný a čtený v letech šedesátých až osmdesátých. Po této stránce nic není příznačnějšího než Vogüého priznání v téže předmluvě objevné knihy o ruském románě: „Anglii připadá čest, že zahájila a přivedla na nejvyšší stupeň dokonalosti uměleckou formu, která odpovídá novým potřebám myslí v celé Evropě. Realismus, který má svého předka v Richardsonovi, zaznamenal své nejslavnější etapy s Dickensem, Thackerayem a George Eliotovou. Ve chvíli, kdy Flaubert při troskotání své inteligence strhoval s sebou realistické učení, Eliotová mu dávala jasnost a velikost jako nikdo jiný. Přesto, že mám rozhodnou zálibu v Turgeněvovi a v Tolstém, dávám před nimi přednost kouzelnici Mary Evansové: budou-li se ještě za sto let číst romány minulosti, pak myslím bude obdiv našich potomků váhat mezi těmito třemi jmény.“ (XL—XLI.)

Anglický a ruský realismus ukázal Francouzům, jak jejich realismus a na-

turalismus podával o realitě jednotlivcově i o realitě společnosti obraz deformovaný, zredukovaný jen na některé, a to nejraději stinné stránky. A tak se i zde dostával Maupassant, na kterého ostatně měl pozoruhodný vliv Flaubertův ruský přítel Turgeněv a který uváděl také jako vzor některé postupy realistického mistrovství Dickensova, v jistém smyslu již na rozcestí vývojových tendencí, což se projevilo v jeho estetice stejně jako v jeho praxi.

★

Není tajemstvím, že se Maupassant málo zajímal o estetické teorie a že byl především literárním praktikem. Pokud se mluvívá o jeho názorech na literaturu, myslívá se obvykle pouze na jeho tak zvanou „předmluvu“ o románu, která se čte úvodem k *Petru a Janovi* (1888), tj. již na sklonku jeho života a díla. Avšak přesto, že Maupassant neměl sklon k teoretisování, zanechal daleko více dokladů o svých estetických názorech — ostatně monograficky již objasňovaných¹³ — a to v četných časopiseckých článcích v denících *Le Gaulois* a *Le Gil Blas*, ve studii o Zolovi (1883) a o Flaubertovi (1884),

¹³ Dr. Fritz Neubert, *Die literarische Kritik Guy de Maupassants* (Supplementheft CIII der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur). Chemnitz und Leipzig, Verlag von Wilhelm Gronau 1914. Nejnověji se estetikou Maupassantovou zabývá André Vial v rozsáhlé kapitole své doktorské these *Guy de Maupassant et l'art du roman* z prvního oddílu *Les conditions et influences déterminantes* (Chapitre Ier. — La doctrine de Maupassant et ses jugements critiques, s. 51—110).

Ačkoli se běžně mluví o „předmluvě“ románu *Petr a Jan*, je stať předeslaná tomuto románu a nadepsaná „Le Roman“ samostatnou studií a spolu se statí „L'évolution du roman au XIXe siècle“, uveřejněnou v *La Revue de l'Exposition universelle de 1889* (2. sv.), třetí Maupassantových názorů na umění románu (stať druhá je jakousi historickou synthesou románu 18. a 19. století; nejnověji ji otiskuje také G. Delaisement). Její samostatnost vyplývá jasně z toho, co se dovidáme z nedávno uveřejněné korespondence Maupassantovy s advokátem Emilem Strausem, který měl spisovatele hájit v jeho sporu s listem *Le Figaro*. Příloha tohoto listu otiská předem studii s některými škrty měnicími smysl pasáží. Maupassant, který nestrpěl redakčních zásahů, dal věc sprátenému advokátovi a informoval jej, že list *Le Figaro* studii neprávem označuje za předmluvu (dopis z ledna 1888): „Studie, kterou jsem zadal listu *Le Figaro*, není předmluvou, nýbrž je to dílo z oboru kritiky obsažené v témže svazku jako dílo psychologického rozboru. V mých očích je jejich význam rovnocenný.

Moje studie o románu je tak málo předmluvou k románu *Petr a Jan*, že jsem zabránil, aby Ollendorff použil slova předmluva a aby je vytiskl. Již dávno jsem chtěl vyjádřit své náhledy na své umění, abych již neponechal žádnou záminku k mýlkám a omylům, které by šly na můj vrub. Poněvadž *Petr a Jan* vytvořil svazek *velmi krátký*, uveřejnil jsem svou studii o románě pod touž knižní obálkou . . . Je do té míry mimo veškerý spor, že není žádný vztah mezi studií o mravech, kterou je *Petr a Jan*, a mezi literární studií, která je obsažena v témže svazku, že jsem v první větě této druhé studie musil vysvětlit, jak se dvě tak různé věci vyskytují vedle sebe, neboť mé názory na román obsahují odsouzení románu, který následuje . . . Spojil jsem v témže svazku dvě díla velmi různá a dokonce si odporující. Není mezi nimi pojítka . . .“ (*Correspondance inédite de Guy de Maupassant*, s. 228—229).

Tím je věc náležitě objasněna. Poněvadž však Maupassant sám přes toto zjištění nadále i v dopisech advokátu Emilu Strausovi používá pohodlnějšího, i když nesprávného výrazu předmluva, není důvodu, proč bychom ho zde nepoužívali také my. Rozpor mezi studií a románem, který Maupassant zde se zřetelem ke konkrétním účelům soudního sporu tak podtrhává, je problémem jiným.

jakož i o vývoji románu v 18. a 19. století (1889); mnohé najdeme ovšem také v jeho korespondenci z vydání Conardova, Dumesnilova i Artinian-Maynialova.

Dočteme se tam leccos zajímavého, co nám osvětlí Maupassantovy výchozí pozice, na které působili nejbezprostředněji Louis Bouilhet, Gustave Flaubert a Ivan Turgeněv. Maupassant bývá na příklad dodnes takřka automaticky zařazován mezi čelné představitele francouzského naturalismu. A přece k nim patří jen zčásti. Má-li totiž s nimi společné naturalistické pojetí světa, života a lidské skutečnosti, nemá s nimi zcela společné ani všechny umělecké cíle, ani uměleckou metodu.

Nebudeme se pouštět do dlouhých teoreticko-historických úvah o realismu a naturalismu ve francouzské literatuře 19. století. Řekněme však alespoň, že André Vial, který měl ve své monografii z roku 1954 možnost osvětlit jejich problematiku v úvodní kapitole, zabředl do výkladů historicky zjednodušujících a překvapivě „estétských“: „Polostín a šed' (všední a průměrné reality, O. N.) nebyly pouze lékem proti planoucím výstřelkům barvy a světla. Poskytovaly útočiště umělcům, znaveným až ke zhnusenosti modravým klamem idyl a pastýřskosti, elegantních a literárních vášní . . . Právě v chmurném ladění srdcí, mozků a interiérů buržoasních i lidových našli estéti nový požitek a naučili se opět mít údiv nad bohatou a zázračnou substancí poznatelného světa . . . ‚realisté‘ a ‚naturalisté‘ šli . . . za hlasem panenských území . . . Nesmíme zapomínat: v jádře šlo o to, co umělcův temperament přináší nejindividuálnějšího, chuť po nové rozkoši, touha po intenzivnější, pronikavější vibraci nervů. Jestliže toho nedbáme, uniká nám smysl vývoje, v němž ‚naturalismus‘ nakonec nachází své vlastní překonání . . .“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, 22—23). Kdybychom viděli v naturalismu především tyto estétské potřeby, pak bychom nedospěli daleko s jeho interpretací. Naprosto by nám unikaly jeho společenské předpoklady.

Že Maupassantovi naturalismus a jeho doktrina po leckteré stránce již od počátku málo říkaly a málo imponovaly, je patrné z jeho korespondence z druhé poloviny sedmdesátých let. Tady šel v podstatě ve šlépějích svého učitele Flauberta, který na příklad 25. prosince 1876 Maupassantovi psal: „Jak je možno dát se nacytat slovy tak postrádajícími smyslu, jako je slovo: Naturalismus? Pročpak se odvrátili od toho dobrého Champfleuryho s Realismem, což je nejasností stejné ráže nebo spíše touž nejasností?“

Také pro Maupassanta bylo slovo naturalismus jen slovem a dopis ze 17. ledna 1877 (tedy takřka bezprostředně po dopise Flaubertově) Paulu Alexisovi — šlo o odpověď na návrh manifestu skupiny mladých adeptů Zolových, jež Alexis nedávnému příchozímu předložil — byl jakoby rozvedeným echem dopisu mistrova: „Nevěřím o nic více v naturalismus a v realismus než v romantismus. Podle mého soudu neznamenaají ta slova naprosto nic a slouží jen

ke sporům protichůdných temperamentů. Nevěřím, že přirozenost, skutečnost a život jsou podmínkou *sine qua non* pro nějaké literární dílo. Jsou to všechno jen slova . . . Nikdy nediskutuji o literatuře ani o zásadách, poněvadž si myslím, že je to úplně zbytečné“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 223—224). U začátečníka, který tou dobou neměl ještě takřka nic publikováno, byla tato kategoričnost pozoruhodná.

Uvedený dopis je z doby, kdy Maupassant začal docházet do Zolova salónu. Týž postoj poznáváme z dopisu z dubna roku 1879, tedy z doby, kdy Maupassant se již mohl lépe sblížit se Zolou a jeho družinou. Znal tehdy také již osobně vůdčího teoretika naturalistické školy Hippolyta Taina, s nímž ostatně zůstal vždy spřátelen, i když zdaleka neměl stejně vysoké mínění o důležitosti tak zvaných „lidských dokumentů“ a o významu jejich shromažďování pro vytvoření uměleckého díla jako on. (Jen poznámkou: Gaston Deschamps v článku, který 15. července 1893 uveřejnil v listu *Le Temps*, vzpomínal, jak starý Taine, jenž měl k Zolovi vždy značný odpor, měl Maupassanta velmi rád. Jako Mallarmé „jej ve svých posledních letech četl, znovu četl a dával číst a obdivovat svými přáteli.“) Maupassant v uvedeném dopise z dubna roku 1879 Flaubertovi psal:

„. . . Co říkáte Zolovi? Mně připadá jako úplný blázen. Četl jste jeho článek o Hugovi?! jeho článek o současných básnících a jeho brožuru ‚Republika a literatura‘? — ‚Republika bude naturalistická, nebo nebude‘, — ‚JSEM POUZE VĚDEC‘!!! — (nic než to! — jaká to skromnost), — ‚sociální výzkum‘, — lidský dokument, — série *formulek*, — na hřbetě knih teď uvidíme ‚veliký román podle formulky naturalistické‘. — JSEM POUZE VĚDEC!!!! to je pyramidální!!! a lidé se nesmějí . . .“

Je pravda, že Maupassant to psal svému učiteli, který měl rád Huga (Zolovi však Maupassant roku 1880 nad jeho souborem článků *Mes Haines* psal mimo jiné: „byl jsem těmi články zaujat. Zvláště se mi líbily články o *Germinii Lacerteuxové* a o V. Hugovi“ . . .) a který si cenil sice Zolova „romantismu“, jak tomu říkal, ale podle Maupassantovy studie přesto, že se obdivoval Zolovu mohutnému nadání, „neodpouštěl mu jeho *naturalismus*“. Nebudeme se zastavovat u Flaubertova známého postoje k Zolovi. Avšak dopis přece jen ukazuje také to, že se Maupassant pouhý rok před *Večery médanskými* nejevil jako autor, který se chystá stát členem nějaké naturalistické školy se Zolou v čele.

Vydavatelé *Correspondance inédite*, A. Artinian a É. Maynial, správně shrnují: „. . . je třeba poznamenat, že Maupassant již od roku 1877 projevoval nedružnou nezávislost a že, aniž otevřeně odmítal kázeň spisovatele (Zoly, O. N.), jemuž úspěch dodával autority, jevil se jako nejméně horlivý ze skupiny při schůzkách v Médanu. Jeho dopisy Zolovi obsahují skoro vždy nějakou více nebo méně platnou výmluvu, aby odmítl nějaké pozvání nebo vysvětlil

svou nepřítomnost. Ve styku s přáteli a zvláště s Flaubertem neváhá se vyjadřovat o tom, jak mu je vzdáleno vše, co je „literární školou“, „kapličkou“, nebo později dokonce, jak je udiven nad některými literárními projevy Zolovými, nad některými stránkami jeho díla, nebo jak s nimi nesouhlasí“ (90).

Článek, který Maupassant poslal v dubnu roku 1880 do listu *Le Gaulois*¹⁴ prý z opatrnosti a taktických důvodů, aby veřejnost informoval o záměrech autorů právě publikovaného svazku *Večerů médanských* a o (poněkud příkrášlených a upravených) detailech jeho vzniku, ve skutečnosti přece nebyl jenom zcela taktický. A nebyl také jenom ozvěnou mistrova postoje u učelivého žáka. Mluvílo z něho mnoho z toho, co odpovídalo nejvlastnějším představám autora *Kuličky*:

„Nečiníme si nárok na to, abychom byli školou,“ informoval Maupassant čtenáře. „Jde pouze o několik přátel, které společný obdiv přivedl k Zolovi a které spřízněnost temperamentu a velmi podobné názory o všech věcech jakož i totéž filosofické zaměření spojovaly víc a víc. Co se týká mne . . ., obdivuji se bez rozdílu všemu, co mi připadá vynikající, a to ve všech stoletích a ve všech druzích.“ Jako v citovaném dopise Paulu Alexisovi z ledna roku 1877 nebyl Maupassant ani teď toho názoru, že Zolův „způsob“ je souhrnem všech projevů umění, tedy dogmatem, i když to říkal veřejnosti jenom zdvořilou oklikou. A Maupassantův poměr k médanskému naturalismu vůbec charakterisoval André Vial povšechně, nikoli však nevýstižně třemi slovy: „skepticismus, posměšky a taktika“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 251).

Je příznačné, že Maupassant uváděl jako hlavní pojítka malého médanského, kolektivu společnou, generační prý reakci — „podvědomou, nevyhnutelnou reakci proti romantickému duchu“. A v další části článku mířil proti romantické sentimentalitě. Vedla prý k dogmatickému zneuznávání práva a logiky, poněvadž stavěla na místo idey spravedlnosti ideu odpuštění. Maupassant zde kritisoval jmenovitě Victora Huga, poněvadž jeho dílo prý „částečně zničilo dílo Voltairovo a Diderotovo“, tak jako patheticky nabubřelá sentimentalita romantiků vůbec způsobila, že ve Francii skoro zmizela „stará moudrost Montaignova a Rabelaisova“. Prohlašoval, že podle jeho názoru „Schopenhauer a Herbert Spencer měli o životě řádnější představy než slavný autor *Ubožádků*“. „Literárně vzato, zdá se nám nenávidění hodný starý plačtivý kolovrátek, jehož mechanismus vynalezl Jean-Jacques Rousseau a jehož klikou celá řada romanopisců, která se, jak doufám, zarazila u p. Feuilleta, tvrdošíjně otáčela, obehrávajíc neměnným způsobem tytéž nývé a falešné melodie.“ A tvrdě, že nerozumí sporům o slovíčka „realismus“ a „idealismus“, formuloval Maupassant několik větami základy svých nesložitéch filosoficko-estetických názorů:

¹⁴ *Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait*. A M. le Directeur du *Gaulois* (17. dubna 1880). Čte se v prvním svazku Conardova vydání *Boule de Suif*.

„Neúprosný filosofický zákon nás učí, že si nedovedeme představit nic kromě toho, co podléhá našim smyslům; důkazem této neschopnosti je stupidnost koncepcí, o nichž se říká, že jsou idealistické, stupidnost rájů vynalézáných všemi náboženstvími. Jediným našim cílem tedy je: Jsoucno a Život, jež je třeba umět chápat a interpretovat jako umělec. Jestliže jim nedáme výraz zároveň přesný a umělecky vynikající, je to tím, že nemáme dost nadání.“

Naprostý condillacovsko-positivistický sensualismus a racionalismus, zásadní odmítání zásahů obraznosti — Baudelairovy „královny všech schopností“ — do tvorby, která prý jen domněle vynalézá, ve skutečnosti nanejvýše dovede realitu deformovat; zaměření jediné na smysly vnímatelnou realitou „Jsoucna a Života“ a na její co nejpřesnější vyjadřování; ale na realitu chápanou a interpretovanou umělecky, což je velmi významný postulát — to jsou od počátku a zůstanou více nebo méně do konce východiska Maupassantovy spisovatelské činnosti.

Ne, Guy de Maupassant se rozhodně nepočítal mezi „básníky, ty nemohoucí snímače (décrocheurs) hvězd“. Jak typický a výmluvný je pro něho obdiv, se kterým se na Sicílii — mluví o tom v knize *Bludný život* (1890) — díval na sochu Venuše syrakuské právě proto, že nepředstavovala „ženu poetisovanou a idealisovanou, ženu božskou nebo majestátnou jako Venuše miloská, nýbrž ženu takovou, jaká je, takovou, jakou ji milujeme, takovou, jak po ní toužíme, takovou, jakou ji chceme sevřít do náručí“. Ženu, která je zároveň symbolem těla. Neboť „umělecké dílo je znamenité jen tehdy, když je zároveň symbolem a přesným výrazem nějaké skutečnosti“. A jak se proto také obdivoval jiné syrakuské soše v palermském museu, bronzovému beranovi, který jako by prý při své exaktní realističnosti „v sobě zahrnoval všechnu animálnost světa“. „Kdo jsou ti dva obdivuhodní umělci, kteří takto formulovali, ze dvou tak různých aspektů, prostou krásu tvora? Jsou to dvě jediné sochy, které ve mně zanechaly, jako živé bytosti, palčivou touhu znovu je spatřit.“ U Guy de Maupassanta byl vztah k realitě takové, jaká je ve své smyslovosti, něčím bytostným a živelným.

Případ charakteristiky detailního postupu najdeme v listu-předmluvě, kterou Maupassant roku 1883 napsal pro jeden „pařížský román“ Julesa Guéri-na. „Ty neidealisuješ,“ čteme tam. „Říkáš věci tak, jak jsou. Uvedu příklad, který mě nadchl velmi literární formou a překvapující správností obrazu. Když mluvíš o poprsí povadlé holky, říkáš, že je její korset pojímal jako láhev pojímá vodu. To je něco, co je viděno, co je správné, co je dokonalé! Dals mi do rukou zvláštní smyslový vjem této tekuté a plynoucí tělesnosti.“

Znám takové, kdo by byli mluvili o mramoru, znám jiné, kteří by hrozný obraz byli přepjali a byli by mluvili o vyprázdněných močových měchýřích. Obojí by nás byli oklamali, tak jak se klame v literatuře. Co však je podivnější

a pravdivější než srovnání korsetu a láhve na vodu, které dávají tomu, co uzavírají, svůj nehybný tvar!

Raději než velké účinky mám takové drobné přesné detaily, jež prozrazují pozorovatele, člověka, který viděl a který si zapamatoval.“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 95.)

Avšak pokud Maupassant viděl přední generační cíl v reakci proti romantismu — což se v roce 1880 nemusilo zdát tak zcela nové —, pak to bylo z toho důvodu, že se tím se svou generací mínil distancovat i od obou mistrů, Flauberta a Zoly, a to především ve způsobu, jak ti „Jsoucnost a Život“ viděli, chápali a interpretovali. Podívejme se, jak jednak ve studii o Zolovi (1883),¹⁵ jednak ve studii o Flaubertovi (1884)¹⁶ generační rozdíly naznačil.

Ve studii o Zolovi označil Maupassant jeho definici naturalismu: „příroda viděná skrze nějaký temperament“ za „nejjasnější, nejdokonalejší definici, kterou je o literatuře možno podat všeobecně“. Právě temperament, vtiskující umělcovu pohledu jeho původnost, je prý pro jeho tvorbu „výrobní značkou“. U Zoly prý jeho učení — že jedině pravdivost může dát vznik uměleckým dílům, a že tedy je třeba „pozorovat a úzkostlivě popisovat, co jsme viděli“ — a jeho díla sama jsou „ve věčném nesouladu“. Zola je „synem romantiků a sám ve všech svých postupech romantikem“, má v sobě „tendenci k básnění, potřebu zveličovat, zvětšovat, vytvářet z bytostí a věcí symboly“. Proto se jeho díla, která se podobají „epickým zpěvům“, obrážejí ve svém zrcadle bez zaujatosti „rozměrnější, ale nikdy deformované“. Nesmíme ovšem zapomínat, že za romantika pokládal Zolu také Maupassantův učitel Flaubert.

Maupassant však ve své studii o Flaubertovi zjišťoval o svém učiteli věci obdobné. Flaubert, „novátor, objevitel a odvážlivec, byl až do své smrti pod převládajícím vlivem romantismu“ a dával „přednost epickým námětům, které se rozvíjejí jakýmiisi zpěvy podobnými obrazům operním“. Maupassant šel ještě dále, až k Flaubertovu slohovému výrazu, a vyzvedl zde jeho neadekvátnost tomu, co vyjadřoval. I v knihách „přesných“ (to je v *Paní Bovaryové* a v *Citové výchově*) prý Flaubertova věta, když je „přinucena, aby podávala obyčejné věci, má často vzlety, zvukové kvality a tóny nad úroveň námětů, které vyjadřuje. Začíná, jako by byla unavena tím, že je držena v mezích, že je přinucována k té plytkosti, a aby vypověděla stupidnost Homaisovu nebo pošetilost Emminu, stává se pompésní nebo oslnivou, jako by vyjadřovala básnické motivy“.

Od začátku Guy de Maupassant — který roku 1883 svému prvnímu ro-

¹⁵ Cituji z vydání: *Émile Zola par Guy de Maupassant*. Paris, Maison Quantin s. d.

¹⁶ Vyšla jako předmluva k *Lettres de Flaubert à George Sand* (1884). Cituji z vydání Conardova (*Oeuvres posthumes*, II, 1910). Roku 1885 vyšla předmluvou k Flaubertovu posmrtnému dílu *Bouvard et Pécuchet*, vydanému péčí Maupassantovou.

mánu *Jeden život* dal za motto slova: Prostá pravda (L'humble Vérité) — přistupoval jako umělec k otázce životní pravdivosti ne zcela tak jako jeho mistr Flaubert, realista se sklony lyricko-epického romantika, anebo Zola, naturalista se sklony romantika epicko-visionářského, kteří oba byli vedeni k jistému nadsazování, „zveličování skutečnosti“, k „básnění“. Maupassant však přistupoval k otázce životní pravdivosti také daleko bezprostředněji, bez okliky učenecky hromaděného materiálu v jeho době tak fascinujících „lidských dokumentů“, jak tomu bylo již u Flauberta, hlavně však u Goncourtů, Zoly a Daudeta, materiálu, na jehož podkladě by svá díla, zaměřená výhradně k životní pravdivosti, vytvářel — a ovšem také bez jakýchkoli scientistických úmyslů „výzkumných“ nebo „experimentálních“.

A zase nám poslouží jeho obě studie. O Flaubertovi vyprávěl, jak byl při svém sedavém způsobu života nesmírným čtenářem, obdařeným mimořádnou pamětí pro čtené, a jak po úzkostlivém a dlouhotrvajícím sbírání materiálu pro příslušné dílo denně, zabořen do lenošky a upíraje zrak vytrvale na stránku svého rukopisu, tvořil, zápase při tom urputně o hledaný výraz. „Nejdříve si představil typy“, řekl Maupassant; „a postupuje dedukcí dával těmto bytostem vykonávat charakteristické činy, které měly vykonat neodvratně s naprostou logikou, podle svých temperamentů. Život tedy, který studoval tak podrobně, sloužil mu téměř jenom k informaci.“ Josef Kopal ve své knize *Gustave Flaubert* k této charakteristice Flaubertova postupu z pera Maupassantova poznamenává: „Ale zapomněl dodat, že dedukci předcházela indukce, jak ukazuje nejen *Paní Bovaryová*, nýbrž i jiné moderní práce Flaubertovy.“¹⁷ Tato výtku je správná. Ostatně se ještě ukáže, jak Flaubert učil Maupassanta pozorováním *indukovat*. Nicméně je pro Maupassanta příznačné, že se mu Flaubertův postup jevil takto zjednodušeně nebo právě z této stránky. Souviselo to s tím, že Maupassant — když nic jiného — postup indukce a dedukce od sebe zřejmě tak neodděloval jako Flaubert a hlavně že jemu pozorovaný život nesloužil jenom k přípravě „informaci“.

O Zolovi pak nám zanechal charakteristiku jeho způsobu spisovatelské práce, která v jednom směru měla něco společného se způsobem Flaubertovým: „... Zola, který zuřivě svádí šarvátky ve prospěch pozorované pravdy, žije velmi v ústraní, nikdy nevychází, nezná společnost. Co tedy dělá? Ze dvou nebo ze tří poznámek, z několika informací z té a oné strany rekonstruuje postavy a charaktery, staví své romány. Zkrátka představuje si (il imagine), přidržuje se co nejvíce linie, o které se mu zdá, že je linií logiky, a pohybuje se, jak jen může, v blízkosti pravdy“ — až na zmíněné básnické zveličování, rozumí se.

¹⁷ Josef Kopal, *Gustave Flaubert* (Spisy filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě, č. XI). Bratislava 1932, s. 44.

Nejde nám o to, abychom toto tvrzení uváděli na pravou míru tím, že bychom připomněli, že se Zola dokumentoval, jak známe sdostatek odjinud, velmi důkladně a systematicky a že v mnohých případech tak činil na místě samém, na lokomotivě stejně jako v dolech. Ať již se však Zola dokumentoval více nebo méně, Maupassantovi šlo o něco jiného. Z hlediska vlastního přístupu k umělecky zpracovávané životní pravdě, k živému „Jsoucnu a Životu“, naznačil správně odlišný postup obou mistrů, v němž vězelo mnoho teoretického. Oni nejraději (což jistě neznamená vždy) s pomocí záměrně, to je s nějakým dokumentačním cílem nasbíraných dokladů rekonstruovali nebo dokonce přímo konstruovali, vymýšleli: Maupassant zůstával realistou, nebo chceme-li naturalistou především zkušenostním. Autorem, který svá díla píše nejčastěji na základě toho, co sám přímo znal, co sám přímo viděl, s čím sám přišel do bližšího styku, co nějak patřilo do okruhu světa jeho přímých zkušeností. Maupassantovi, dalo by se říci, nesloužil život pouze k informaci a k dokumentaci: byl mu více nebo méně přímo modelem.

Ne však modelem obkreslovaným snad rovnou podle životní skutečnosti. Neboť i Maupassant — jako pravý tvůrce — měl něco z toho „synthetického, zkratkového pohledu“, o němž mluví Baudelaire, když v *Romantickém umění* pojednává o tak zvaném „umění mnemonickém“, umění opírajícím se o data paměti. Je to v souvislosti s „malířem moderního života“ Guyssem. „Vskutku všichni dobří a praví kreslíři kreslí podle obrazu zapsaného do jejich mozku, a nikoli podle přírody . . . Když pravý umělec dospěl tak daleko, že přistupuje k definitivnímu vyhotovování svého díla, byl by mu model spíše *překážkou* než pomocí. Dokonce se stává, že takoví lidé jako Daumier a p. G. (Guys, O. N.), kteří jsou již dlouhou dobu navyklí cvičit svou paměť a zaplňovat ji obrazy, zjišťují před modelem a před mnohostí detailů, které s sebou přináší, že jejich hlavní vlastnost je zmatena a jakoby paralysována.“ Neboť jaký je osud umění, když se s pomocí paměti neodpoutáme od modelu? Umělec se v takovém případě stává obětí „srocení detailů, které se všechny dožadují spravedlnosti se zuřivostí davu zamilovaného do absolutní rovnosti. Všechna spravedlnost je nutně znásilňována; všechna harmonie je zničena, obětována; mnohá triviálnost se stává enormní; mnohá malost uchvatitelskou. Čím více umělec má nestranný sklon k detailu, tím více vzrůstá anarchie. Ať je krátkozraký nebo dalekozraký, veškerá hierarchie a veškerá podřízenost mizejí.“¹⁸ Mistrný novelist Maupassant to dobře věděl: tváří v tvář modelu se dá kopírovat, ne však komponovat.

Vraťme se však k Maupassantovu zaměření k realitě. Jeho zkušenost dala by se skoro demonstrovat na historce, kterou o realistickém malíři Courbetovi

¹⁸ *L'Art romantique* („Le Peintre de la Vie moderne“), s. 77—78.

ne zcela náhodně vyprávěl v článku *Život krajináře (La Vie d'un paysagiste, 1886)*.¹⁹ Courbet prý měl „těžkopádného, ale přesného ducha, plného zdravého selského rozumu, který se skrýval za hrubozrnnými žerty. Řekl před jedním obrazem Svaté rodiny, který mu ukazoval kolega: „Je to velmi krásné, tohleto. Tak vy jste ty lidi znal, že jste namaloval jejich portrét (francouzsky dialekticky: *paourtrait*)?““

Podle vzpomínek, které zanechal jeho sluha François Tassart, zaznamenal prý si Maupassant do svého sešitku (jak pověstné byly takové dokumentační zápisníky u naturalistů!) všeho všudy tři „dokumentární“ poznámky. Neměl k tomuto módnímu postupu důvěru. Ve stati věnované roku 1889 vývoji románu v 19. století jej srovnal se starým, podle něho stejně nesprávným postupem: „Předkové nynějších realistů se snažili vymýšlet si napodobující život; synové se snaží zrekonstruovat život sám, a to s autentickými částmi, které sbírají s neuvěřitelnou houževnatostí. Jdou všude slídíce, číhající, s krosnou na zádech, jako hadráři. Plyne z toho, že jejich romány jsou často mosaikami událostí, které se přihodily v různých prostředích a jejichž původ, různé povahy, odnímá svazku, ve kterém jsou nashromážděny, charakter pravdivosti a homogenosti, o něž by autoři měli usilovat především“ (Gérard Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, s. 232).

Jedním z příznaků a z předností Maupassantova mistrovství bylo, že se nedal zlákat, aby jako jiní realisté a zvláště naturalisté, starší i „médanští“, mechanicky přejímal postupy soudobé pozitivní vědy. Promlouvaje (v téže stati) o Goncourtech, kteří prý nejznamenitěji představují shon po dokumentu a jeho umělecké užití v literární tvorbě, poznamenal Maupassant: „Jejich vliv na nynější generaci je značný a možná zneklidňující, neboť jelikož každý žák přepíná postupy učitelovy, upadá do chyb, jichž se tento vyvaroval díky svým vlastnostem mistra.“ Že se Maupassant nedal zlákat příkladem čelných naturalistů a že tím méně měl důvod upadat v chyby z upřílišenosti jako jejich soudobí médanští žáci, za to vděčil jistě především svému osobnímu uměleckému temperamentu a nadání. Zčásti však za to možná vděčil také vlivu jiného učitele, Turgeněva, jenž s ním v leccems byl spřízněnější než Flaubert a domáci naturalisté a u něhož se přiučil pravděpodobně i některým technickým postupům vypravěčským. Již v osmdesátých letech charakterisoval Maupassantův vrstevník a přítel Paul Bourget — jenž, jak sám vyprávěl, vedl s Tainem, Flaubertem a Turgeněvem v Maupassantově přítomnosti učené rozhovory o technice románu — ve svých *Essais de psychologie contemporaine*, obsahujících také pronikavé stati o Turgeněvi, Turgeněvův způsob tak, že nám to značně připomíná názory a praxi Maupassantovu: „(Turgeněv) vzkřísuje

¹⁹ Čte se v Conardově vydání v *Oeuvres posthumes*, II (1910).

v sobě to, co viděl . . . Viděl místa a lidi, které popisoval, a viděl je, že s nimi žil, nedával se na ně proto, aby je popisoval . . .“ (kap. II. „L'esthétique de l'observation“, 1884). Z tohoto zkušenostního zaměření, z této „neomylné“, „instinktivní paměti smyslů“ (nikoli z dodatečného spisovatelského rozvažování) pramenil prý Turgeněvův vzácný dar okamžitého postižení podstatného, příznačného, evokujícího detailu, který popis spíše sugeruje než přímo staví na odív; neboť kouzlo jeho popisů a líčení tkví v hluboké totožnosti toho, co viděl autor, a toho, co vidí postavy jeho vyprávění. Je jistě pravděpodobné, že Paul Bourget, jak soudí André Vial, v Maupassantovi svými „jasnozřivými úvahami aktivoval uvědomění nejvhodnějších prostředků, jak dovršovat ilusi přímého vidění věci“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 538), avšak Turgeněvovy názory a jeho příklad zde nepochybně hrály úlohu velmi důležitou.

V posledním svém románě *Naše srdce* (1890) postavil Maupassant na scénu spisovatele Gastona de Lamartha, který byl „především literátem, neúprosným a hrozným literátem“, něčím, co se literárním scientistům musilo zdát jako něco překonaného. Je to známá charakteristika, částečně Maupassantova sebecharakteristika: „Poněvadž byl vyzbrojen okem, které sbíralo obrazy, postoje a posuňky s rychlostí a přesností fotografického aparátu, a nadán schopností pronikat, smyslem romanopisce vrozeným jako čich loveckého psa, uskladňoval od rána do večera profesionální informace. S oběma těmito velmi prostými smysly, jasným viděním tvarů a instinktivní intuicí toho, co je vespod, dával svým knihám, v nichž se nikde neobjevoval žádný z obvyklých záměrů psychologických spisovatelů, jež však vypadaly jako kusy lidské existence vyrvané ze skutečnosti, barvu, tón, vzezření a rytmus života samého.“

Ale již roku 1888, v cestopisné knize *Na vodě*, Maupassant charakterisoval literárního autora a tím sebe: „Všechno viděl, všechno si zapamatoval, všechno si zaznamenal proti své vůli, poněvadž je především literátem a má ducha uzpůsobeného tak, že u něho odraz je živější, přirozenější, abychom tak řekli, než první otřes, ozvěna zvučnější než původní zvuk . . . Jestliže píše, nemůže se odříci toho, aby nevrhl do svých knih všechno, co viděl, co pochopil, všechno, co ví, a to bez výjimky pro příbuzné, přátele, obnažuje s krutou nestranností srdce těch, koho má nebo měl rád, dokonce přepínaje, aby zvětšil účinek, poněvadž má na mysli jediné své dílo a ne své náklonnosti.“

Oko, vidět, vidět přesně, vidět nezaujatě — to jsou motivy, které se stále vracejí v Maupassantově věru nesložitě estetice a s nimiž se setkáváme až do jeho rad mladým autorům. „Domnívám se, že k tomu, aby člověk tvořil, není příliš třeba rozumově uvažovat,“ psal Maupassant na příklad v druhé polovině osmdesátých let (dopis blíže nedatovaný) mladému básníkovi Vaucairovi, který ho žádal o radu. „Je však třeba mnoho se dívat a myslet na to, co člověk viděl. *Vidět*: v tom je všechno, a vidět správně. Výrazem správně vidět rozumím

to, že máme vidět svýma vlastníma očima, a nikoli očima učitelů. Původnost nějakého umělce se ukazuje nejdříve v drobnostech, nikoli ve velkých věcech . . .“

Tato celkem jasná a nesložitě vyjádřená rada Maupassantova byla Andrém Vialem v jeho knize *Guy de Maupassant et l'art du roman* interpretována dost složitě. Předěšleme, že André Vial — který Maupassanta nezřídka dramatisuje a mluví na příklad o tom, že Maupassant měl „až k úzkostnosti smysl pro svou vokaci“, že „poznal až k utkvělosti zaujetí . . . pro původnost“, měl „neukojitelnou potřebu novosti“, ba byl přímo stížen „obsesí novosti“ (59—63) — v Maupassantovi vidí vlastně impresionistu. K citovanému dopisu Vaucairovi říká Vial: „ . . . slovo ‚správnost‘ označuje úsilí nějakého umělce povznést k co nejjasnějšímu vědomí a podat podle požadavků naprosté upřímnosti to, co je v jeho smyslovém dojmu nejintimnější, nejjedinečtější . . . jedině za tuto cenu správnost (obyčejně chápaná tak, že jde o přísnou ekvivalentnost transkripce pravdě všeobecně přístupné) může se stát zárukou původnosti“, (s. 64). Znamená to, že André Vial přemísťuje důraz na něco jiného. Maupassant měl prostě na mysli umělcovo úsilí postihovat to, co je v dané skutečnosti ještě neprozkoumané a co ještě nebylo řečeno — tedy postihovat pravdy více nebo méně „všeobecně přístupné“. Což neznamená chtít popírat, že je v jeho tvorbě skutečně i značná dávka impresionismu.

Metoda přesného a nezaujatého vidění se u Maupassanta opírala jistě o vrozený dar. Na druhé straně byla u něho soustavně pěstována již matkou, hlavně však Flaubertem. Ten svého svěřence učil, aby se díval a viděl, díval a viděl vědomě, záměrně a usilovně. Neboť „oko, nejdokonalejší lidský orgán, je schopno nekonečného zdokonalování“, napsal Maupassant v článku *Život krajinnáře*, a dodal: „když je inteligentně vzděláváno dál, nabývá obdivuhodné ostrosti“. V cestopisné knize *Bludný život* pak čteme: „Ucho dělá hudebníka, oko malíře. Všechny (smyslové orgány, O. N.) spolupůsobí na vjemech básníkových. U romanopisce převládá celkově vzato vidění. Přebývá tou měrou, že při četbě propracovaného a upřímného díla snadno rozpoznáme kvality a fyzické vlastnosti autorova pohledu. Zveličování detailu, jeho důležitost nebo jeho pečlivost, jeho závažnost na úkor plánu a jeho zvláštní povaha naznačují neklamným způsobem všechny stupně a rozdílly krátkozrakosti. Což na druhé straně zase koordinace celku, proporce linií a perspektiv, jimž se dává přednost před podrobným pozorováním, ba zapominání na drobné zprávy, které jsou často příznačné pro nějakou osobu nebo nějaké prostředí, neprozrazují ihned široký, ale chabý pohled člověka dalekozrakého?“

Maupassantovu pohledu se nemohlo dostat povolanejšího vzdělavatele, než byl Gustave Flaubert. Starý mistr, který s vynikajícím přírodopiscem 18. století Buffonem věřil, že nadání je především dlouhotrvající trpělivostí,

a tedy práci, a který by tuto moudrost rád byl vštípil mladému Maupassantovi, dával mu — jak čteme ve stati o románu předeslané *Petru a Janovi* — takové pokyny: „Jde o to, abychom se na vše, co chceme vyjádřit, dívali dostatečně dlouho a s dostatečnou pozorností, abychom na tom objevili nějakou stránku, kterou nikdo neviděl a nevystihl. Ve všem je něco neprozkoumaného . . . Nejmenší věc obsahuje trochu neznáma. Najdeme je. Abychom popsali nějaký oheň, který plápolá, a nějaký strom na pláni, setrvejme tváří v tvář tomuto stromu tak dlouho, až se nebude podobat žádnému jinému stromu a žádnému jinému ohni. Právě tímto způsobem se stáváme původními.“

Filosofický pesimista Flaubert byl tvůrčím optimistou a k tvůrčímu optimismu vedl také filosoficky ještě pesimističtějšího Maupassanta. Sebeostřejší oko by nemohlo postačit k tomu, aby se člověk stal zároveň umělcem. Ani tuto pravdu nemohl mladému Maupassantovi naléhavěji a s větší autoritou připomínat nikdo jiný než opět Gustave Flaubert. Lze dokonce říci, že největší význam jeho výchovného vlivu je pravděpodobně nutno hledat právě v tomto směru. Flaubert, „apoštol neosobnosti v umění“, jak o něm ve své studii řekl Maupassant, dodává, že by bylo správnější mluvit u něho o neúčastnosti („impassibilité“), vedl svého chráněnce nejen k tomu, aby pozorovanou skutečnost vnímal a chápal jako neosobní, neúčastný umělec, nýbrž aby ji taky svým uměleckým dílem interpretoval a podával.

„Kdyby se obecenstvu řeklo, co je v krásném a složitém uměleckém díle tajemného, divilo by se víc než opice, která se dívá na hodinky, jak jdou“, napsal Maupassant 30. dubna 1886 (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 161). A jako Flaubert se i on hlásil k zásadě, která jej odváděla od jednostranně „tematického“ chápání díla, ale na druhé straně jej přiváděla do blízkosti lartpouarlartismu, zásadě, že „námět má malý význam“, poněvadž „zvláštní, vnitřní a nevysvětlitelná krása uměleckého díla je odlišná od toho, co lidské oko, oko neznalé, je zvyklé považovat za krásné“. Maupassant sice mluvil především o malířích, ale v jádře měl na mysli umění vůbec, i literární, jak vyplývá ze závěru: „Námět opravdu nemá v malířství jiné hodnoty než této: nechť umělec předvádí věc, jež je běžně pokládána za krásnou, nebo nechť předvádí věc, jež je běžně pokládána za ošklivou, musí jedině objevovat a vybavovat hluboký smysl a veškerý význam svého námětu tím způsobem, že s touto krásou nebo ošklivostí vytvoří umělecké dílo. Musí nás vzrušit svým dílem samým, a nikoli příběhem, který jeho dílo představuje. Neboť prostý a přímý smyslový vjem, kterým na naše smysly a na naši duši nějaký předmět nebo událost zapůsobí, nesmíme směšovat s vjemem složitým, který nám dává umění, jež tento předmět nebo událost představuje a interpretuje. Nejhnusnější a nejodpornější věc se pod štětcem nebo perem velkého umělce může stát obdivuhodnou“ (*tamtéž*, s. 162—163).

U Flauberta se Maupassant učil opovrhovat literárním „realismem“, poněvadž se tímto slovem v padesátých letech minulého století začal ve Francii označovat realismus Champfleuryho a Durantyho, realismus vpravdě fotografický, zrcadlící skutečnost mechanicky, pasivně a neumělecky. Jakmile vyšla *Paní Bovaryová* (roku 1856 časopisecky, roku 1857 knižně), bylo označení „realista“ bez dlouhého uvažování a bližšího rozlišování přisouzeno i Flaubertovi, který byl rázem povyšován na hlavu „realistické školy“. Flaubert se nad puncováním na „realistu“ v uvedeném smyslu pohoršoval jako nad urážkou a prohlašoval, že *Paní Bovaryovou* ve skutečnosti napsal z nenávisti k paměleckému realismu Champfleuryho. Neboť „realistou je ten, kdo se zabývá pouze hrubým faktem, aniž chápe jeho relativní důležitost a aniž zaznamenává jeho odezvy“, vymezoval Maupassant ve své flaubertovské studii realismus pozitivistický ve shodě s názory Flaubertovými. Flaubert totiž, hlásící se k iluzionismu, k filosofickému názoru, že vše je pouze ilusí, preludem našich smyslů, prohlašoval, že „pravdivé jsou jenom vztahy, to je způsob, jakým předměty vnímáme“. Proto prý se při postupu uměleckého pozorování skutečnosti nebo lépe pronikání do ní, jak říká Maupassant, více než kdo jiný snažil, aby „pochopil příčiny, které přivádějí následky“, a žádal po umění, aby nás „nutilo myslet, chápat hluboký a skrytý smysl událostí“.

Pronikání za povrch viditelný okem, k tomu, „co je vespod“, ke „skrytému smyslu událostí“, chápání skutečnosti celistvě „smyslem romanopiscovým vrozeným jako čich loveckého psa“, jak jsme jej slyšeli říci, nazval Maupassant v knize *Na vodě* po balzacovsku „druhým zrakem“: „... nosím v sobě druhý zrak, který je zároveň silou i veškerou bídou spisovatelů“. V jednom z dopisů uváděných Polem Neveuxem psal Maupassant přímo: „Není to úsilí; podléhám jakémusi zachvacování, jakémusi pronikání tím, co mě obklopuje. Nasakuji tím, podrobuji se tomu, utápím se ve vlivech, které mě obklopují.“ Tento návrat k syntetickému způsobu vidění a chápání reality lidí a věcí, který Maupassanta spojoval s mistry francouzského realismu 19. století Stendhalem, Balzacem a Flaubertem, odlišoval realismus Maupassantův spolu s realismem jejich nejen od fotografického realismu champfleuryovského, nýbrž také od převažujících postupů mechanické indukce a dokumentace, jimž v neprospěch svého umění z veliké části propadali naturalisté.

Důraz, který Flaubert kladl na to, aby spisovatel „pochopil příčiny, které přivádějí následky“, a svým uměním „nutil myslet, chápat hluboký a skrytý smysl událostí“, byl jedním z odrazů soudobého determinismu. Vedl nutně k uměleckému mistrovství, zdůrazňujícímu péči o kompozici a sloh. „Podle něho hlavně tyto dvě vlastnosti vytvářejí nesmrtelné knihy“, vyprávěl Maupassant ve své flaubertovské studii. „Kompozicí rozuměl houževnatou práci, k tera tkví v tom, že se vyjadřuje pouze podstata dějů, jež v nějakém životě

následují za sebou, že se vybírají pouze charakteristické rysy a že se seskupují, kombinují takovým způsobem, aby co nejdokonaleji přispívaly k dosažení zamýšleného účinku bez jakéhokoli poučování.“ U Flauberta se tedy Maupassant učil nejen plastickému vidění, ale i plastickému tvoření. Učil se tomu, že se „hluboký smysl díla“ nemá „vykládat filosofickými frázemi“; že se nemá „psychologie postav vykládat vysvětlujícími pojednáními“ a „psychologickými argumenty“, nýbrž „prostě ukazovat jejich činy“; že „události se nemají říkat“, nýbrž že „fakty mají promlouvat samy“; a že pokud „kniha má v sobě nějaké poučení, má to být proti vůli autorově, silou faktů samých, které vypravuje“.

Není náhodné, že již mladý Maupassant měl námitky proti tomu způsobu celkového komponování nebo rozvrhování námětu, jaký poznal u naturalistů Zoly a Daudeta. V dopise z prosince roku 1878 o tom psal Flaubertovi: „Zola nám předčítal dvě nové kapitoly z *Nany* . . . , rozdělení knihy se mi nelíbí. Místo toho, aby svůj děj přiváděl rovnou od začátku až ke konci, rozděluje jej jako v *Nabobovi* (románu A. Daudeta, O. N.) do kapitol, které tvoří *skutečná jednání*, jež se odehrávají na témže místě a obsahují pouze jednu událost, a v důsledku toho se vyhýbá jakémukoli přechodu, což je snadnější. — Tak: 1. kapitola: *Představení ve Variété*. — 2. kapitola: *Nanin byt*. — 3. kapitola: *Večer u hraběte z Nuphy*. — 4. kapitola: *Večeře u Nany* atd.“ Způsob klást pouze mechanicky vedle sebe části výseku života, jež podle naturalistické estetiky román měl představovat, odporoval Maupassantově deterministické koncepci, nikoli snad „dramatického“, to je zápletkového, nýbrž logického sřetězení jednotlivých složek účastněných na výstavbě děje, jak je později blíže charakterisoval v předmluvě k románu *Petr a Jan* („vezme svou postavu“, říká tam o spisovateli, „nebo své postavy v určitém období jejich života a povede je přirozenými přechody až k období následujícímu“). Kritisovaná kompoziční metoda Daudetova a Zolova musela naturalismus v očích Maupassantových nutně sblížovat s fotografickým realismem, nedbajícím vnitřních souvislostí. Zjistíme ovšem i v jeho kompoziční praxi vývoj.

Největší důraz slyšel Maupassant Flauberta klást na slohový výraz, pro nějž mistr prožíval své slavné „smrtné úzkosti slohu“. Do jaké míry Flaubertovo zaměření bylo vzdáleno toho, co se nezasvěceným mohlo zdát jako přemrštěný kult pouhé formy, vyložil Maupassant nejnázorněji a nejzevrubněji ve své studii z roku 1884.

Flaubert prý měl „koncepti slohu, která jej vedla k tomu, že do tohoto slova zahrnoval všechny vlastnosti, jež vytvářejí zároveň myslitele i spisovatele . . . Podobně jako u bytostí krev živí tělo a dokonce jeho obrys, jeho vnější vzezření, a to podle rasy a rodiny, tak si podle něho v díle obsah neodvratně vynucuje jediný a správný výraz, míru, rytmus, všechny postupy formy. Nechápal, že obsah může existovat bez formy, nebo forma bez obsahu.“

A proto prý, jak čteme v předmluvě k románu *Petr a Jan*, uváděl při výchově Maupassanta svou teorii přesně rozlišujícího pozorování v pečlivý soulad s praktickými úkoly výstižného formulování: „Když byl . . . stanovil jako pravdu, že na celém světě nejsou dvě zrna písku, dvě mouchy, dvě ruce a dva nosy naprosto stejné, měl mě k tomu, abych několika větami vystihl nějakou bytost nebo předmět takovým způsobem, abych je jasně zachytil v jejich zvláštnosti a odlišil ode všech ostatních bytostí nebo ode všech ostatních předmětů téhož rodu nebo téhož druhu.“

Byla to znamenitá škola pro uskutečňování umělecké zásady o jednotě obsahu a formy, zásady, která v době vítězího naturalismu byla naprosto přezírána, poněvadž otázky uměleckého mistrovství se dostávaly vlivem převážně scientisticko-sociologické orientace většiny autorů a pod velkým náporům nové tematiky, která v duchu naturalistických teorií pronikala do oblasti krásné literatury, značně do pozadí. Kolik autorů kromě Flauberta a Maupassanta mělo tehdy smysl pro následující požadavek, vyslovený Maupasantem v předmluvě k románu *Petr a Jan*: „Ať chceme říci cokoli, je jen jedno podstatné jméno, abychom to vystihli, jenom jedno sloveso, abychom to oživil, a jenom jedno přídavné jméno, abychom to určili. Musíme tedy hledat tak dlouho, až to podstatné jméno, to sloveso a to přídavné jméno objevíme, a nesmíme se nikdy spokojit přibližnostmi, nikdy se neuchylovat k podvodům, třebaš šťastným, a k jazykovým kejklím, abychom se vyhnuli nesnázím?“

Guy de Maupassant se v souvislosti s touto nemladou teorií jediného a správného výrazu dovolával slavného verše z Boileauovy poetiky francouzského klasicismu, charakterisujícího novátorství Malherbovo: „Učil, jakou moc má slovo, když je položeno na své místo (D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir).“ Ale ještě spíše by byl mohl uvést slova jiného klasika, k němuž se tolik hlásil právě Gustave Flaubert — La Bruyère: „Mezi všemi různými výrazy, které mohou podat jednu jedinou naši myšlenku, je jen jeden, který je dobrý. V řeči nebo při psaní jej vždy hned nenajdeme: přesto je pravda, že existuje, že všechno, co tímto výrazem není, je slabé a neuspokojí spisovatele, který chce, aby se mu rozumělo.“ A nevyslovoval Maupassant v předmluvě k románu *Petr a Jan* v podstatě touž myšlenku, kterou začíná La Bruyère své *Povahopisy* a zároveň první oddíl věnovaný literárním dílům („Všechno je řečeno a přicházíme pozdě . . .“), když říká, že je vlastně pošetilé chtít po tolika mistrech dnes ještě psát; že nikdo z nás se nemůže pochlubit, že napsal větu, která se skoro taková nevyskytuje už u někoho jiného; a že jsme tak prosyceni četbou, že nám celé naše tělo připadá jako „těsto uhnětené ze slov“? Sám Baudelaire prohlásil v *Estetických zajímavostech* (*Curiosités esthétiques*, 1868), mluvě o „pravých umělcích“, těch, kteří prý jako on „myslí, že všechno, co není dokonalé, mělo by se skrýt“, že mezi nespočetnými způsoby, jak vyjádřit

nějakou myšlenku, „jsou nanejvýše dva nebo tři znamenité (jsem méně přísný než La Bruyère) . . .“²⁰

Uvádím-li zde maximalistický požadavek Maupassantův, nemíním tím zároveň říci, že se jím sám vždy řídil. To je otázka jiná. Avšak Flaubertovou zásluhou bylo, že v době druhé poloviny 19. století, kdy se tradice francouzského uměleckého mistrovství dostávaly pod tlakem novotaření různého druhu do krise, u Guy de Maupassanta, který svým uměleckým temperamentem měl v mnohém směru k domácím tradicím naopak blízko, svou estetickou výchovou prakticky posiloval pouto k jedné z nejskvělejších tradic francouzského písemnictví, k tradici klasicismu 17. století.

Francouzský kritik Jules Lemaître podal ještě v osmdesátých letech o Maupassantovu předpokládaném způsobu tvoření obraznou charakteristiku, která připadala neobyčejně šťastná a stala se hned okřídlenou: „Co chcete, aby se povědělo o tomto robustním vypravěči, který vypravuje tak snadno, jako já dýchám, který píše mistrovská díla, tak jako jabloně jeho kraje plodí jablka, a jehož filosofie je jasná jako jablko. Co chcete, aby se o něm povědělo jiného než to, že je dokonalý?“²¹

Maupassant skutečně na rozdíl od svého příliš pracně a málo produktivně tvořícího učitele Gustava Flauberta byl v podstatě typem spontánně tvůrčím a velmi produktivním. Jinak by nebyl býval s to, aby toho tolik za pouhých deset let napsal. Ale mistrovská díla přece jen na druhé straně velmi zřídka kdy vznikají pouze spontánně a hravě: není-li práce bez inspirace, není ani inspirace bez práce, jak řekl český hudební genius. Nemohlo tomu být jinak ani u Maupassanta. Byly doby, kdy pro něho stejně jako pro jeho Jiřího Duroye z románu *Miláček*, zaučujícího se do žurnalistu, bylo ještě značným problémem, jak napsat nějaký článek. V každém případě bylo Maupassantovi nesmírně užitečné, že se po tak dlouhou dobu mohl za dozoru Flaubertova beze spěchu vypracovávat v autora, který mimořádnou plodnost spojoval s mistrovstvím — alespoň zpočátku — jen zdánlivě úplně bezpracným a přirozeným.

Do toho, jak tomu bylo ve skutečnosti s Maupassantovými začátky, dal roku 1888 nahlédnout Henry Céard, jeden z přispěvatelů *Večerů médanských*, když vzpomínal na závratnou kariéru, kterou urazil autor románu *Petr a Jan*. „Ti, kdo Guy de Maupassanta znali před deseti lety, vzpomínají na něho jako na člověka, který měl mohutné síly, ale který těžce psal. Tehdy u něho svalová činnost převládala nad činností literární. Zatím co byl kdykoli hotov dlouho vysedávat v člunu u vesla, nad stránkou naopak, kterou měl napsat, jeho do-

²⁰ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (Salon de 1859). Paris, Calmann-Lévy s. d., s. 357.

²¹ Jules Lemaître, *Les Contemporains*, Ve série (článek z La Revue Bleue z 29. června 1889 o románu *Fort comme la Mort*), 1892.

vednost byla pomalejší a jeho rozhodnost méně rychlá. Články, o které se pokoušel, zabíraly mu hodně času a stály ho mnoho práce. Verše, jimiž si zvláště získal známost, stavěl pevně, ale namáhavě; a ať šlo o prózu nebo o poesii, o novely nebo o novinářské články, přesto, že věta byla originálním způsobem zvučná a že začáteční rozvržení odstavce nebo alexandrinu bylo jasné, nikdo by nebyl pomyslně, že se pod pseudonymem Guy de Valmonta skrývá ten Guy de Maupassant, který si později měl v literatuře dobyt jména, jež se skoro vyrovná jménu mistrů . . .“²²

Na druhé straně však, když svůj spisovatelský talent praxí naplno rozvinul, nabyt Maupassant nejen veliké snadnosti v psaní, nýbrž ztratil i leckteré umělecké skrupule. „Jsa velmi pilný a velmi pečlivý z počátku,“ řekl Pol Neveux, „Maupassant v horečce produkce na sebe dohlíží méně. Záhy nabývá zvyku skládat v hlavě: „Rukopis mě baví, přiznává, když jej myslím, a nikoli, když jej píš“ (nedatovaný dopis, O. N.). Byli jste překvapeni tím, že jste příběh, který vám vyprávěl, našli v realizovaném díle s týmiž větami a s týmiž výrazy, defilující přesně v témž pořádku. Jakmile si své novely nebo romány jednou vymyslí, přepisoval je bez únavy s rukou výpravního úředníka, skoro strojově. V jeho rukopisech jdou za sebou dlouhé stránky bez jediného škrtnutí.“²³

Závěrem nesmíme zapomenout na to, že Guy de Maupassant měl se svým učitelem Gustavem Flaubertem (a s tolika čelnými mistry francouzské literatury 19. století, vzpírajícími se mentalitě utilitářského buržoasního pozitivismu) společné pojetí umění jako úsilí aristokratického. Musíme mít na mysli, jak deprimujícím způsobem ta mentalita a její projevy na umělecky nadané povahy působily. V cestopisné knize *Bludný život* Maupassantovi pohled na staré janovské paláce, pokladnice to opravdového umění, připomene „opulentní barbarskost nejkrásnějších domů moderní Paříže“, „paláce milionářů, kteří se umějí dotýkat jen peněz, kteří jsou nemohoucí, aby si vymysleli krásnou věc, aby po ní toužili a aby jí dali vzniknout za své zlato“. A Maupassant pokračuje: „chápeme pak, že pravá vybranost inteligence, že smysl pro vzácnou krásu nejnepatrnějších tvarů, pro dokonalost proporcí a linií, zmizely z naší demokratisované společnosti, která je směsí bohatých peněžníků bez vkusu a povýšenců bez tradic.“

Maupassant byl jako jeho mistr přesvědčen o tom, že se nemůže obracet ani k tupým šosákům, ani k průměrnému a davovému člověku, to je k nevzdělanému a nesoudnému množství. Byl toho názoru, že umění je určeno pro nevelikou vrstvu intelektuální, nikoli rodové aristokracie národa, poněvadž jedině ta prý může pro ně mít náležitě pochopení. Hájil opětovně toto své sta-

²² Henry Céard v La Revue Illustrée z 1. dubna 1888 (cit. Artine Artinian, *Maupassant Criticism in France*, s. 24, poz. 2).

²³ Úvodní studie Pola Neveuxa ke Conardovu vydání, s. XLVIII.

novisko, a to jak v novinářských článcích („Discours académique“ z 18. července 1882 v *Le Gil Blas*, „A propos du peuple“ z 19. listopadu 1883 v *Le Gaulois* atd.), tak ve studii o Flaubertovi z roku 1884 a v úvahách svých cestopisných knih. Proto také ve stati z roku 1883 konstatoval se zřejmým politováním Zolovu nepečlivost, pokud jde o propracování literárního výrazu (nepečlivost, kterou vytkl i Balzacovi), to, že se „obrací na obecnstvo, na široké obecnstvo, na veškeré obecnstvo, a nikoli pouze na čtenáře zjemnělé“.

V tomto směru na Maupassanta nepůsobil jenom Flaubert, nýbrž souběžně také Turgeněv. „Lidé“, říkával prý ruský mistr, „kteří mají všedního ducha, jsou daleko početnější než lidé ducha vybraného. Všechno závisí na třídě intelligence, ke které se obrátíte. Kniha, jež se líbí davu, nebude se nejčastěji líbit nám. A pokud se líbí zároveň davu i nám, buďte ujištěn, že tomu tak bude z důvodů naprosto opačných“ (v posmrtném článku „Ivan Tourguéneff“ z 5. září 1883 v *Le Gaulois*, srov. *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 91).

V článku „A propos du peuple“ reagoval proti výtkám, které známý komunard, socialista a spisovatel Jules Vallès, vznesl proti francouzským romanopiscům, že se nezabývají strastmi lidu a nepíší pro něj. Maupassant ve svém essayi přiznával, že tomu tak je, a poznamenával, že spisovatelé vlastně k tomu lidu ani nepatří. Podával však vysvětlení, které ukazovalo, že spisovatele ve skutečnosti nestavěl přímo do antagonismu s lidem samým. Soudil, že v mase nevzdělaného lidu probíhá stále proces třibení. Inteligentnější jednotlivci se neustále povznášejí na vyšší úroveň a vytvářejí dohromady kultivovanější vrstvy národa, jeho duchovní aristokracii, jeho elitu. Ta spisovatele čte a chápe, pro ni se jeho díla stávají živným chlebem, chlebem, který však nemůže být přímo živinou lidu samého. Literární díla by se arci i lidu přímo mohla stát užitečnými, kdyby byl s to je správně chápat a vykládat si jejich smysl: poznávání života. Veškeré literární snažení prý směřuje k tomu, aby pronikalo do lidské přirozenosti a aby ji předvádělo s naprostou pravdivostí takovou, jaká je. A sotva prý lze nějaké zemi prokazovat větší službu nad tu, že se — bez jakéhokoli přímého poučování! — lid poučuje o tom, co jsou lidé, k jaké třídě patří a jak člověk poznává sám sebe.

Zaměření na pravdivé, neskreslující poznávání života a praxe uměleckého mistrovství Maupassantovu tvorbu ve skutečnosti poznamenaly nakonec nepopíratelnou — demokratičností.

Předcházející stránky chtěly podat zhruba celkový obraz Maupassantovy estetiky, míry její svébytnosti při všem pronikavém vlivu, který na Maupassantovy koncepce měly zejména dva jeho největší vzory, Flaubert a Turgeněv, jejího poměru k estetice „médanské“. Turgeněvův vliv v mnohém konvergoval s vlivem Flaubertovým, ne však ve všem. Ju. Danilin praví, že „v mno-

hých případech vštípil Turgeněv Maupassantovi taková hlediska, která Flaubertovi byla svrchovaně cizí“. Sovětský historik má na mysli především jisté odfyziologičtování, zlidšťování Maupassantova pohledu na skutečnost, které u něho shledává a jež připisuje vlivu Turgeněvovu. „Turgeněvův vliv“, soudí, „měl ohromný význam pro rozvinutí i prohloubení Maupassantových názorů humanistických. Lze říci, že Turgeněv zvláště povznesl Maupassanta nad jeho „přízemnost“, nad jeho bezútešný skepticismus, nad jeho představy o zvrženosti člověka, nad všechno to, co Maupassantovi vnukala obklopující jej buržoasní skutečnost a vliv pozitivismu. Turgeněv ukázal Maupassantovi moc duchovního, zušlechťujícího principu v člověku“ (cit. monogr., s. 37). Přiklonil se Maupassant znatelněji k takovéto orientaci? Danilin tento příklon nachází zvláště v koncepci některých Maupassantových hrdinek, jak uvidíme na svém místě. Rámec jeho nerozsáhlé knížky nedovolil Danilinovi, aby se tímto problémem blíže zabýval. Byl ostatně Turgeněv sám, kdo v tomto smyslu mohl nějak působit na Maupassanta? Vždyť na příklad i H. Taine jej (v dopise z 2. března 1882) částečně k tomu pobízel: „... Hledisko kritické a pesimistické je, jako každé hledisko, arbitrární... Náš velký mistr Balzac... postupoval sympatií... Lze sympatisovat dokonce s drobným měšťanem, dokonce se sedlákem přikovaným k hroudě, nebo s dělníkem přikovaným ke svému pracovnímu stolu; udělal jste tak v *Děveče* a v *Šimonovu tatínkovi*. Je to ušlechtilé, posilňující a přejí si, abyste tak pro naše potěšení činil častěji“ (*Chroniques, études, correspondance*, s. 438). V každém případě si Maupassantův vztah k Turgeněvovi — vztah velmi plodný — zasluhuje důkladného, zasvěceného rozboru. Je třeba litovat, že mu André Vial ve svých nedávných thesích věnoval jen naprosto sporadickou, nevalně všímavou pozornost.

Ani v případě Maupassantově autorova literární praxe nebyla věrnou aplikací jeho estetické teorie: také u Maupassanta mezi nimi bylo a vyvíjelo se ve skutečnosti napětí. Nemíníme se v dalších výkladech zaměřovat zvlášť a soustavně na to, abychom zjišťovali a analysovali všechny divergence, které se projevíly mezi Maupassantovými teoretickými intencemi a jeho tvorbou samou. Avšak při probírání této tvorby se nám naskytne příležitost, abychom na ně narazili.

★

Rozsah a rozmanitost díla Guy de Maupassanta, autora nadaného tak intenzivním vztahem k realitě života a ve své tvorbě se tak intenzivně na ni zaměřujícího, k realitě, kterou znal z vlastních zkušeností anebo která s těmito zkušenostmi různou formou souvisela, byl dán především jejich okruhem. Ten opět byl určován jak šíří rejstříku Maupassantovy lidské a umělecké osobnosti a jejího vývoje, tak životními a společenskými předpoklady a jejich proměnami, jimiž Guy de Maupassant za svého vývoje procházel.

Proto se v Maupassantově díle setkáváme na prvním místě v tak veliké míře s lidem a krajem jeho Normandie, v níž se narodil a vyrůstal a do níž se i za dob své spisovatelské slávy stále alespoň na část roku vracel. Proto v jeho díle narážíme také na tematiku války z let 1870—1871, z největší části opět lokalizovanou do Normandie. Devět let úřadování v ministerstvu námořnictví a v ministerstvu školství se odrazilo v celé skupině jeho novel a povídek ze života úřednictva. Maupassant sportovec a náruživý pleinairista si rád volil náměty, do nichž mohl promítnout své vzpomínky na Seinu, na své nedělní výlety, později své dojmy lovecké a dojmy z cest, ať již šlo o cesty reportéra nebo o cesty bohatého soukromníka Maupassanta po Francii, po Středozezemním moři a po zemích na jeho březích. Jeho vztah k ženám se v jeho díle obráží přímo dominantním způsobem, takže se promítá různou formou takřka do veškeré jeho tematiky; přesto jsou některé okruhy, kde se tento vztah posouvá úplně do popředí a stává se ústředním problémem v rozmanitých aspektech. Historicky příznačné a významné místo má v Maupassantově díle také přímá jeho kritika soudobé společnosti — kritika francouzského kolonialismu v severní Africe, kritika a satira korumpované žurnalistiky a kapitalistického spekulantství, ba zčásti i kritika mondénní společnosti, přestože ta jej na druhé straně přitahovala a že právě pro své psychologicky zaměřené romány volil v druhé polovině osmdesátých let náměty z jejího prostředí. A konečně se setkáváme v jeho díle i s nemalým množstvím námětů, v nichž Maupassant umělecky zpracoval chorobné stavy duševní, obsese a halucinace, jimiž sám byl tak mučivě pronásledován: i v těchto motivech, působících jako fantastické výtvo-ry obraznosti, obráží se do značné míry realita Maupassantovy přímé zkušenosti.

Máme-li si utvořit obraz o díle Guy de Maupassanta jako celku, vnucuje se nám skoro jako nepřehlednější postup ten, při němž se přidržujeme jednotlivých druhů, ve kterých psal: poesie, divadla, povídky, románu a cestopisu. Nemíním se ho však přidržovat s mechanickou důsledností. Domnívám se, že by se nám pak zastřela základní linie vývoje Maupassantovy tvorby. Proto se raději pokusím o to, abych tuto celkovou linii neztrácel zcela se zřetele, i když se tak někdy bude muset stát za cenu toho, že poruším souvislé probírání podle druhů.

Z tohoto důvodu se zastavíme — jakkoli těžiště tvorby Guy de Maupassanta je zcela v oblasti výpravné prózy — nejprve u jeho poesie a u jeho prvních pokusů s divadlem z let sedmdesátých.

Jediná neveliká sbírka básní (devatenáct čísel), kterou Maupassant vydal, vyšla pod názvem *Verše (Des Vers, 1880)*. Pojal sem jen některé své básně, z nichž několik publikoval předtím časopisecky. Zařazoval se jimi mezi početné a velmi různorodé drobné básníky ze širokého okruhu parnasistů.

Bylo možno předpokládat, že si v souvislosti s touto sbírkou vzpomene na Louise Bouilheta. V předmluvě k románu *Petr a Jan* totiž napsal: „Louis Bouilhet, se kterým jsem se jako s prvním seznámil důvěrněji, asi o dvě léta dříve, než jsem získal přátelství Flaubertovo, tím, že mi opakoval, že sto nebo i méně veršů stačí založit jméno nějakého umělce, jsou-li bez kazu a obsahují-li podstatu nadání a původnosti člověka třeba druhořadého, způsobil, že jsem pochopil, jak stálá práce a důkladná znalost řemesla mohou jednoho dne jasnozřivosti, síly a zanícení, případně-li šťastně na námět, který se dobře shoduje se všemi tendencemi našeho ducha, dát vzniknout dílu krátkému, jedinečnému a tak dokonalému, jak jen jsme s to je vytvořit.“

Avšak Maupassant věnoval knížku tomu, kdo nad jeho literárními začátky bděl nejdéle a nejučinněji: „Gustavu Flaubertovi, slovuťnému a otcovskému příteli, kterého miluji celou svou něhou, mistrovi bez vady, kterému se obdivuji přede všemi jinými.“ Některé básně zde otiskl v pozmeněném znění. Flaubert, který je všechny četl předem a byl s nimi spokojen, navrhol, jak víme z jeho korespondence, Maupassantovi řadu lexikálních a zvláště slohových oprav, které autor také z největší části pak provedl. Právě tyto opravy Maupassantových básní jsou jedním ze zdrojů, z něhož čerpáme poznatky o tom, co mu Flaubert vytýkal. Hlavně potíral „politování hodné snadnosti“, jak mu psal, dále vymycoval výrazy jednotvárně se opakující a nepečlivě volená adjektiva.

Tematicky a rozsahem jsou básně různé. Lyričnost je v nich vzácností. Již v jeho básních se rýsuje pravé nadání Maupassantovo, nadání vypravěče. Z veliké části mají epické jádro. Jsou to veršované novely. Svým vznikem ostatně jsou současné s jeho prvními novelami v próze. Převládající notou je tematika smyslné lásky. Nad ostatní básně vynikají dvě, které se také nejvíce líbily Flaubertovi. Jedna z nich je báseň *Na břehu vody*. Jde o zachycení básníkovy faunovsky nenasytného vztahu k bakchantské pradleně na břehu řeky. O této básni byla již zmínka v souvislosti se soudním procesem v Étampes, který byl zažehnán zásahem Flaubertovým: „... bylo by třeba dohovorit se o otázce: „Morálnost v umění“, psal tehdy Flaubert Maupassantovi v otevřeném listě pro deník *Le Gaulois*. „Co je krásné, je mravné; to je podle mne vše. Poesie jako slunce klade zlato na hnojiště. Tím hůře pro ty, kdo je nevidí... „Veškerý důmysl nějakého autora“, říká La Bruyère, „záleží v tom, aby dobře definoval a dobře líčil“. Tys dobře definoval a dobře líčil. Co chtějí víc?“

Druhá báseň *Venkovská Venuše (Vénus rustique)* je skoro do mytičnosti zabíhající příběh dívky, která, jakmile dorůstá, probouzí neodolatelnou žádost u chlapců, mužů, zvířat a u celé přírody a je nakonec zavražděna vlnným pastýřem, „starým venkovským Satanem plným obscénní chtivosti“. Budoucího satirika šosáctví najdeme v básni *Hovory z ulic (Propos des rues)*. Zde Mau-

passant reprodukuje běžně plytkou výměnu názorů mezi dvěma „dekoroványými“ vášnosty. Zakončuje báseň nevybíravě nepoetickou pointou: před člověkem by dal přednost teleti, před hloupostí mluvící hlouposti, která alespoň mlčí. Konečně stojí za zmínku báseň *Hrůza (Terreur)*, kde se po prvé v Maupassantově díle vyskytuje vyličení panického strachu, tematika, s jakou se setkáváme v celé jedné skupině jeho novel.

Lemaître Maupassantovy verše označil za verše prozatéra. Množství přesahů a značné oslabení rytmických důrazů ukazuje skutečnost, že struktura větné konstrukce nabývá příliš vrchu nad metrickým schématem veršů. Ale přesto je třeba říci, že Maupassant — který ve svých dílech dost často citoval básníky, z nichž obzvláště jmenoval Musseta, Baudelaira a Rimbauda, a který pro nové básníky měl pochopení („Vizme dnes symbolisty. Pročpak ne? Jejich sen umělců je hoden úcty . . .“²⁴ řekl v předmluvě k *Petru a Janovi*) — byl nadán smyslem lyrickým. Projevil jej mimo jiné často v elementárním pantheistickém vztahu k přírodě. Ale i jinak se v jeho tvorbě setkáváme s latentním lyrismem, slohově se projevujícím často opakováním, reprisou výrazů, která bohužel se stala jedním z jeho nejtypičtějších cliché. Jenže Maupassant tomuto latentnímu lyrismu nedovolil, aby se stal prvkem stylisujícím přímo jeho realistické vidění životní skutečnosti.

★

Dramatická tvorba zaujímá v Maupassantově díle také jen místo podružné. Avšak na rozdíl od činnosti básnické věnoval se jí Maupassant nejen v letech tápajícího zrání, nýbrž zčásti opět ke konci života.

²⁴ Je příznačné, že na druhé straně Stéphane Mallarmé, který se v anketě Julesa Hureta o literárním vývoji, uveřejněné v listě *L'Écho de Paris* roku 1891, vyslovil uznale o dílech realistů a naturalistů (Flauberta, Goncourtů, Zoly) a na rozdíl od Taina měl slova obdivu zvláště pro Zolu — při jedné příležitosti vzdal nejlepší chválu Maupassantovi tím, že se prohlásil za jeho horlivého čtenáře: „Obdivuji se pro dary! Nemohu zapomenout, že moje volba instinktivně ve chvílích prázdné padala na dílo Maupassantovo, abych provětral pohled a četl průzračně pro čtení. Kouzlo, pro literárního vzdělance, že zde příliv Života nereleguje sloh; spíše chutná směs, a prostřednictvím slov, s jejich významem se objevuje. Spisovatel, každodenní vypravěč, je ušlechtilého rodu.“ Pro jistotu připojuji originál, poněvadž překlad Mallarméa nutně stírá záměrnou patinu jeho výrazu: „J'admire, à cause de dons! Je ne peux oublier, en les loisirs instinctivement que mon choix se portait sur une oeuvre de Maupassant, pour aérer le regard et lire limpidement pour lire. Le charme, au lettré, qu'ici l'afflux de la Vie ne relègue le style; un mélange savoureux plutôt et, par l'intermédiaire des mots, avec leur valeur, elle paraît. L'écrivain, conteur quotidien, est de race.“ (Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1945, s. 875.)

Četl tedy symbolista Mallarmé Maupassanta rád pro touž vlastnost, kterou na něm tolik vyzdvíhal v téže době racionalista Anatole France, pro jeho průzračnou jasnost, pro umění pojmenovávat věci, kdežto sám ve své poesii požadoval naopak umění pouhého jejich sugerování, zastírání běžného smyslu. A je neméně zajímavým paradoxem, jak básník, který Huretovi prohiásil, že v jádře „svět je udělán, aby dospěl ke krásné knize (le monde est fait pour aboutir à un beau livre)“, u „každodenního vypravěče“ Maupassanta hodnotil „chutnou směs“ jeho umění, životní realismus a mistrovství slova.

Myšlenkou na divadlo se začal Maupassant zabývat již v první polovině sedmdesátých let. Tehdy napsal jakousi drobnou veršovanou hru o jedné scéně *Žádost (La Demande)* a historické drama o třech jednáních *Hraběnka de Réthune (La Comtesse de Réthune)*.²⁵ Tyto hry nebyly ani hrány, ani vytištěny za Maupassantova života.

Další hru *Růžový list. Turecký dům (La Feuille de Rose. Maison Turque)* složil ve spolupráci se spřáteleným Robertem Pinchonem. Její odvážně kluzký děj — „oplzlý, že by se při něm červenal sapér“, psal o tom matce — byl umístěn do nevěstince, do něhož omylem vpadli novomanželé domnívající se, že jsou v hotelu. Hra nebyla a prý pro choulostivost tematiky a zpracování sotva kdy bude moci být uveřejněna. Zato však byla dvakrát hrána, roku 1875 a roku 1877, a to v pařížských malířských ateliérech před vybraným užším publikem. Tvořili je Flaubert, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Turgeněv a jiní spisovatelé, z nichž prý se nad tou odvážnou galskou fraškou k popukání pobavil zvláště Gustave Flaubert.

V roce 1874 napsal Maupassant sám ještě výjev ve verších *Příběh ze starých časů (Histoire du Vieux Temps)*. Byl věnován Flaubertově neteři. Flaubert hru přečetl a poradil Maupassantovi, co má vykorigovat. Tentokrát šlo o sentimentální příběh dvou zestárlých lidí, hraběte a markýzy. Ta totiž hraběte požádá, aby jí vyprávěl nějaké své milostné dobrodružství. Napřed vypráví ona a pak on o své první dětské lásce. Tu zjišťují, že hrdinou markýzinych snů byl vlastně hrabě a že se oba v životě minuli . . . Po prvé byla hra předvedena na jednom z literárních matinées tak zvaného Troisième Théâtre Français, jehož ředitelem byl Hilarion Ballande, dne 19. února roku 1879. Téhož roku vyšla jako plaketa.

Jednoaktovou veselohru ve verších *Divadelní zkouška (Une Répétition)* začal Maupassant psát již roku 1875, ale nedostal ji za svého života na scénu. Při třech postavách — starém manželovi, jeho mladé manželce a jejím mladém partnerovi — jde o drobný problém, zda oba nebo některý z obou mladých

²⁵ Drama *La Comtesse de Rhétune*, jak zněl jeho první titul z roku 1876, při přepracování roku 1878 dostalo nový název *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. „Bylo to tak trochu na radu Flaubertovu, že se Guy zapíchl do velkého dramatu ve verších, *La Comtesse de Rhune*. Ne že by mu jeho přítel byl poskytl námět, avšak od té chvíle, kdy se začal zajímat o literární práce svého žáka, nepřestal mu vychvalovat užitečnost děl, vyžadujících delšího úsilí (de longue haleine).“ (René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, s. 98—99.) Flaubert arci prý neprojevoval přílišné nadšení nad Maupassantovým dramatem, jak se dovidáme z *Correspondance inédite*, i když se snažil, aby s ním svému svěřenci dopomohl na nějakou scénu. „Proti tomu,“ psal Maupassant matce 21. ledna 1878, „projevil Flaubert veliké nadšení nad plánem románu, který jsem mu četl. Řekl mi: ‚Ó ano, je to znamenité, je to pravý román, pravá myšlenka.‘ Než se do něho pustím definitivně, budu na svém plánu pracovat ještě měsíc nebo šest týdnů.“ (*Correspondance inédite de Guy de Maupassant*, s. 36.) Nebyl to román, o němž již v dopise matce z 6. října 1875 mluvil jako o „Herakliovi“, jež nedopsal a nevydal a jenž vyšel, tak jak jej zanechal, péčí Jeana Ossoly s názvem *Le Docteur Héraclius Gloss* 15. listopadu a 1. prosince 1921 v *La Revue de Paris*, nýbrž *Jeden život*.

partnerů, když neztratili přes jisté nebezpečí hlavu při zkoušce, ji ztratí při představení a zamilují se do sebe, jak předpovídá žárlivý manžel a jak pro svou osobu ironicky popírá manželka.

★

Jak by však byl Guy de Maupassant mohl pokračovat ve svých nevalných pokusech s poesii a zvláště s divadlem, když měl tak pronikavý úspěch s povídkou *Kulička!* Ukázalo se, že měl pravdu proti Flaubertovi, který stále po něm chtěl něco většího, a proti Turgeněvovi, který se díval pesimisticky na jeho nadání: krátký útvar povídky a novely mu seděl ze všeho, co dosud dělal, nejlépe.

Ovšem i v oblasti povídky měl Maupassant za sebou již řadu pokusů. V září roku 1873 psal matce: „Právě jsem napsal, abych se trochu rozptýlil, něco na způsob *Pondělních povídek (Contes du Lundi)*, od Alphonsa Daudeta; knižně vyšla sbírka roku 1873, O. N.). Posílám Ti to, je to ovšem naprosto nenáročné, protože jsem to napsal za čtvrt hodiny. Budu Tě však prosit, abys mi to vrátila, poněvadž z toho budu moci něco udělat . . .“ Tematika Daudeťových povídek byla mimo jiné vzata z událostí let 1870—1871.

O dva roky později se Maupassant zmiňoval také již o tematice svých povídek, které chystal. Líčil matce v červenci roku 1875, jak se oddává vodním sportům, a dodal: „Stále pracuji na svých veslařských výjevech, o kterých jsem se Ti zmiňoval, a myslím, že z toho budu moci udělat malou, docela zábavnou knížku, když vyberu nejlepší příběhy o veslařích, které znám, a když je rozšířím a přidám něco ze svého atd.“ V říjnu téhož roku pak psal v souvislosti s rozpracovanou dlouhou povídkou *Heraklius* a hrou *Divadelní zkouška*: „ . . . zároveň se svými veslařskými povídkami napíši sérii povídek nadepsaných *Velké trampoty malých lidiček (Grandes Misères de Petites Gens)*. Mám již 6 námětů a myslím, že jsou dobré. Není to věru veselé . . .“ V letech 1876 až 1877 vyšly jeho první čtyři novely, které otisklo také Conardovo vydání Maupassantových sebraných spisů. Dvě z nich mohly být pokládány za vzaté ze světa „malých lidiček“, jedna patřila do skupiny povídek „hrůzy“ a jedna do řady novel z prusko-francouzské války. Tak se začínaly již tehdy rýsovat některé z hlavních tematických okruhů, z nichž Maupassant později své novely a povídky čerpal.

Největší počet Maupassantových novel a povídek je čerpán z Normandie. Tím, že se k ní tolik vracel a tolikrát uváděl na scénu její lid, jeho životní prostředí a tamní přírodu, doložil nejlépe, jak s ní byl spjat. Byla to láska živelná, smyslná a pudová. V *Soustrasti (La Pitié)*, 22. prosince 1881 v Le Gaulois) o tom napsal: „Kromě ideálního citu, kterému se říká ‚láska k vlasti‘, existuje zvláštní něha,

něha pudová a skoro smyslná k zemi, v níž jsme se narodili, která nás živila svým vzduchem, svými rostlinami a svými plody, masem svých zvířat, šťávou svých rév a vodou svých pramenů.“ A na začátku povídky *Horla* (*Le Horla*, 1887) se z lásky k rodné Normandii vyznal přímo: „Mám rád ten kraj a rád tu žiji, protože zde mám své kořeny, hluboké a jemné kořeny, které člověka připoutávají k zemi, kde se narodili a zemřeli jeho předkové, které jej připoutávají k tomu, co myslí a jí, ke zvykům stejně jako k potravě, k místním rčením, k intonaci venkovanů, k vůni půdy, vesnic a dokonce vzduchu . . .“²⁶ Byl by mohl říci, že ten kraj má rád také proto, že jej vybavil vrozeným darem vypravěče, pro nějž jej Pol Neveux zařadil mezi potomky starých lidových žonglérů. Okolí Étretatu, Fécampu, Dieppe, Le Havru, pohled na Rouen otevírající se tomu, kdo se k přístavnímu městu blíží z Normandie po Seině, na vysoký šíp jeho katedrály, přímořská krajina s pobřežními skalisky, která se k moři prudce svažují, moře samo, jasné a klidné, připravující se k bouři a uragánem vrhané proti chatrčím na břehu — to všechno je zachyceno v Maupassantově díle ne jednou, a dokonce (což však u něho není zvláštností) i týmiž slovy.

Maupassant zalidnil svou tvorbu, pokud ji čerpal z francouzského venkova, směsící postav, jejíž společenská stupnice zabírá takřka všechny vrstvy a způsoby obživy. Jde od tuláků a nevěstek, od kočí dostavníků a řemeslníků, čeledínů a děveček, rybářů a sedláků, hospodských a šenkýřek, farářů a četníků atd. až po venkovskou šlechtu, jejíž statkářský život zobrazil nejen v některých loveckých povídkách, nýbrž zejména ve svém prvním románě *Jeden život*, který je celý vzat ze zemanského prostředí. A ovšem se zde také setkáváme se správními funkcionáři, s notáři, s provinciálními obchodníky a podnikateli, s měšťáky a měšťkami všeho druhu. Avšak nejvíce pozornosti věnoval Maupassant postavám z řad venkovského lidu samého, který na rozdíl od svých velikých předchůdců, realistů Balzaca a Flauberta, znal důvěrně zblízka, o Goncourtech a Zolovi ani nemluvě.

Maupassantovo oko vidí realitu tohoto lidu „bez ilusí“, jak to odpovídá pesimistickému fatalismu jeho biologického naturalismu, v jehož interpretacích potřeby a hnutí člověka — jakožto lidského zvířete — jsou dány základními pudy sebezáchovy a zachování rodu neboli fyzické lásky. U venkovského lidu, který je přírodě nejbližší a který s ní na rozdíl od městské civilizace zůstává co nejvíce srostlý, projevují se variace těchto pudů ve své elementární síle, krutosti a nepokrytosti, zvláště když je k tomu dohání sociální bída nebo nevědomost.

²⁶ „Přečtete si znovu tuto stránku z *Horly*; ta krajina se vrací v celém díle Maupassantově jako hudební téma, vážné, hluboké a harmonické . . .“ (René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, s. 165—166).

Maupassant, kterého Pol Neveux nazval ne nadarmo primitivem, v čemž jistě v příslušném smyslu není dalek pravdy, má ten lid rád takový, jaký je, i s jeho stránkami pokládanými za stinné, jež takřka napořád ve svých povídkách zachycuje. Má jej rád takový, jaký je, snad i pro tyto stinné stránky, nebo lépe řečeno pro jejich nefalšovanou živelnost, galsky obhroublou, tak rozdílnou od způsobu, jakým své konec konců stejně animální pudy podle Maupassanta měšťáci pokrytecky a svatouškářsky maskují nebo opentlují.

S jakou brutalitou na příklad zachází hospodář Vallin se svou ženou a bývalou děvečkou Růženou, v *Příběhu děvečky* (*Histoire d'une fille de ferme*), když s ní stále nemůže mít dítě; nebo selka Malivoire se svou dcerou Celestou v povídce *Přiznání* (*L'Aveu*), když se od ní doví, že byla přivedena do jiného stavu kočím vyvetotského poštovního vozu! Z jakého selského skrblictví však ve skutečnosti Celesta vyhověla kočímu, protože jí slíbil, že ji za tyto společné „švandy“ bude s výrobky statku a s kuřaty vozit zdarma do osady, a protože si vypočítala, co tím nakonec na cestovním ušetří! A jak ji nakonec matka, počítajíc stejně strážlivě, nutí k tomu, aby kočímu co nejdéle svůj stav zatajovala a tím mohla ještě šest nebo osm měsíců jezdit dál bez placení!

Nevraživou lakotou své mrzoutské ženy je veselý hostinský *Tonda* (*Toine*), když jej raní mrtvice a nemůže již vydělávat, přinucen, aby v posteli „vyseděl“ kuřata. A na vlastní lakotu končí hrdina povídky *Otec Amable* (*Le Père Amable*), který se raději oběsí, poněvadž nemůže přežít skutečnost, že po smrti jeho syna budou v jeho domě a z jeho pole živi tři cizí lidé, ovdovělá snacha, její nemanželské dítě a její milenec, čeledín, který se hned nastěhovává. Zarytá mstivost vede sedláře Mélandrina v povídce *Motouz* (*La Ficelle*), který viděl znepráteného hospodáře Hauchecorna cestou na trh něco na silnici zvednout (šetrný sedlák se shýbl pro kousek pohozeného motouzu), aby udal, že viděl, jak našel ztracenou tobolku hospodáře Houlbèqua — takže Hauchecorne, jenž se marně snaží všem dokazovat svou nevinu, protože mu při jeho známé povaze nikdo nevěří, právě na tu nemožnost umírá. Alkohol zabiják udělá z normandského rybáře v povídce *Opilec* (*L'Ivrogne*) vraha své nevěrné ženy, jejíž milenec jej opil, a alkohol promění nadobro v „lidská zvířata“ bretonskou rodinu z povídky *Křest* (*Le Baptême*), v níž křest a jeho oslava skončí smrtí novorozeněte i jeho matky.

Chtěl jsem podat pouze letný pohled do světa Maupassantových povídek z venkova, naznačit některé vlastnosti, které se mu jeví jako typické pro lid Normandie a charakteristické pro jeho rázovité a tvrdé postavy. Najdeme zde sice i povídky a novely, jejichž motivika svědčí o koncepci smířlivější, ale ty jsou jednak vzácné, jednak se u Maupassanta vyjímají poněkud nečekaně. Tak hned v *Příběhu děvečky* hospodář nakonec Růženě nejen nezazlívá, že měla nemanželské dítě, tak dlouho úzkostlivě tajené, nýbrž se pro čtenáře překva-

pivě z tohoto objevu přímo raduje, protože sám s Růženou dítě mít nemohl. Nebo jiná situace v povídce *Martinka (La Martine)*: selský chlapec, jemůž se děvče náhle provdalo za synka bohatšího, smiřuje se s osudem a dokonce mladé ženě jediný pomůže v její těžké hodině, uzavíraje nad novorozencem se šťastnějším sokem přátelství. V *Návratu (Le Retour)* námořník Martin, pokládaný dávno za zahynulého, vrací se po dlouholeté nezaviněné nepřítomnosti domů a najde ženu provdanou za jiného námořníka a vedle svých dětí děti toho druhého. Všichni berou situaci bez výčitek nebo žárlivosti. Oba muži se prostě ubírají k faráři, aby věc rozhodl, a cestou se zastavují v hospodě. Martin je tam hostinským stejně přirozeně přivítán, jako by nebyla uplynula všechna ta léta a nic se nebylo stalo. Malý Šimůnek konečně z povídky *Tatínek Šimonův (Le Papa de Simon)*, jenž je nemanželským dítětem a ve škole od zlomyslných spolužáků za to zkouší tak, že se chce utopit, dostává ve statném kovářském mládenci, který si jeho matku bere bez předsudků, druhého otce: a nikdo se už neodvážá, aby se mu posmíval.

Takovýchto normandských povídek je u Maupassanta velmi málo. Myslím, že kromě těch, které jsem uvedl, jich už mnoho nebude. Vypointování děje na šťastný konec, jakkoli proti běžnému očekávání právě smírností překvapující — a o to, aby takovéto očekávání co nejrůznějším způsobem zmátl, Maupassantovi zpravidla šlo a se zřetelem k němu si volil náměty především —, neměl Maupassant v jádře rád. Dostávalo se do přílišné blízkosti závěrů skutečně idealisujících, závěrů, které Maupassant, jak lze důvodně předpokládat i zde, nemohl mít na mysli. Proto mluvit o čítankovosti takovýchto vzácných závěrů, jak učinil na příklad H. Gelzer, sotva je docela na místě.

Na druhé straně nelze z těchto povídek činit ukvapené závěry ani o Maupassantových názorech na „zdravé cítění lidu“ na rozdíl od cítění měšťáků. Vždyť závěrečný motiv *Příběhu děvečky* na příklad — nemanželské dítě je dobře přijato druhým z obou manželů, jakkoli se dal čekat opak, a neklade se mezi manžely jako překážka — zpracoval Maupassant znovu v povídce *Dítě (L'Enfant, 1884)* a v divadelní hře *Musotte (1891)*, v obou případech v prostředí ryze buržoasním. Zajímavé spíše je, jak motiv dítěte hraje v těchto povídkách významnou úlohu.

S Ju. Danilinem je však třeba souhlasit, že Maupassant ve svých povídkách z Normandie nikdy nestavěl „krutého“ sedláka proti „dobrému“ měšťákovi, což by udivovalo. Je to dáno celou Maupassantovou koncepcí měšťáka. A z toho, jak Maupassant některé své povídky vybudovává, je až příliš zřejmé, že třebas i zločinně zvrácené jednání lidové postavy nehodnotí podle konvenčních, chceme-li buržoasních měřítek. Na příklad v povídce *Matka nestvůr (La Mère aux Monstres)*. Žena, která dříve sloužila jako děvečka, otehotněla v mladém milostném poměru, který nevedl k sňatku, stahovala si ze

strachu z hanby život a porodila znetvořené dítě. Byla vyhnána z místa a musela se živit všelijak. Jednou tu malou nestvůru najali za peníze potulní komedianti, aby ji na svém divadle ukazovali mezi svými zvláštnostmi. To přivedlo ženu na myšlenku, aby si záměrně a za účelem výdělečným pořizovala další rozmanitě znetvořené děti. Tak jich nakonec má jedenáct a pronajímá je jako to první komediantům, což jí ročně vynáší slušný příjem.

Ale tato povídka není napsána jen na téma výjimečného případu zrůdné ženy z lidu, u níž se mateřství zvrhlo kuriosním způsobem v hrůznou výdělečnou činnost. Je zde ještě rámeček a ten má svou zvláštní funkci. V něm se mluví o elegantní mladé pařížské matce z dobrých kruhů, která má taky tři děti mrzáčky, za něž se jí dostává všeobecného politování jako matce ubohé, osudem nešťastně stíhané. Je to však zdání. Ve skutečnosti tato matka, podle všech konvenčních představ morálních ctihodná, jemná a cituplná, také své děti zmrazila sama, a to tím, že se po dobu těhotenství šněrovala, aby co nejdéle vypadala krásná a hodná milování. Na čtenáři je, aby uvážil, zda hodí kamenem po té prosté a vypočítavé matce nestvůr, která se dostala na scestí přivádět je na svět z nemilosrdné bídy svého postavení, a zda polituje ženu narozenou v blahobytu a hýčkanou, která se na to scestí (a kolik podobných jejích družek v jejích vrstvách s ní!) dala ze sobeckosti, jež jí byla dostatečným důvodem, aby se stávala také — matkou nestvůr. Tím, jak konfrontoval případy obou matek, Maupassant více než naznačil, pro kterou z těchto žen by našel spíše pochopení a omluvu.

A tak se v normanských povídkách setkáváme ještě častěji s tématy, jejichž volba sama svědčí o tom, jak Maupassant vnitřně soucítí s případy životní bídy u svých postav. Je tomu tak na příklad zvlášť výrazně v povídkách *Žebrák (Le Gueux)* a *Tulák (Le Vagabond)*, které mají náměty blízké. Jsou to povídky hladu, hladu nezaviněného, jenž přivádí do neštěstí. Jeho oběťmi jsou jednak mrzák-vyděděnec Mikuláš Všesvatých, kterému dva dny nikdo nepodá ani sousto a který skoro bez uvažování zabíjí jednomu sedlákovi kuře, jednak tesařský tovaryš Jakub Randel, který po dva měsíce marně shání práci pro své silné ruce, nasytí se jednou a uhasí žízeň u stolu, jehož majitelé jsou v kostele, a v opojení ukojí na děvečce, kterou potkává v úvoze, i ten druhý elementární pud, svou smyslnou touhu vznícenou vínem. Oba překročili morálku šťastně narozených, sytých a zaměstnaných, kteří v obou povídkách nedopřejí ani v nejmenším sluchu těm, kdo jimi nejsou — je zajímavé, jak až ne-realisticky systematicky Maupassant se zřetelem k základní intenci povídek vymýtil zde jakýkoli motiv hnutí soucitu u těch druhých —, a ramenem své tupě si počínající spravedlnosti je dají zavřít do vězení, po němž tovaryš stejně toužil jako po jediném útočišti a v němž Mikuláš, o jehož smrtelný hlad se nikdo nestará, na hlad umírá.

Bída postavení náhle osiřelého děvčete, které v patnácti letech musí nastoupit dráhu děvččky a služebné, děvčete, jehož jeho zaměstnavatelé jako tak mnoho jiných zneužívají a jež nakonec opuštěno začne se z hladu prodávat jako jiná děvčata, je tragickým pozadím povídky *Přístav (Le Port)*: námořník připlouvající po letech plavby do Marseille objevuje v nevěstinci, že se pobavil s vlastní sestrou.

Guy de Maupassant tedy nepřičítá na vrub pouze venkovskému lidu samému všechny vlastnosti, kterými jej ve svých povídkách podle svých neromantických názorů (a zkušeností) vybavil až k hořké karikatuře. A že na tomto lidu, především na jeho nejnižších, nejchudších a nejnevzdělanějších vrstvách, nezjišťoval jenom rysy, které by mu byly málo ke cti, o tom svědčí zvláště jeho povídky válečné.

Správněji by se mělo říkat protiválečné. Neboť Maupassant měl k válce, k její odvěké barbarskosti a nesmyslně kruté ničivosti, hluboký, přímo fyzický odpor. Zeširoka a patheticky se z něho vyzpovídal v cestopisné knize *Na vodě*. „Ach, budeme stále žít pod tíhou starých a ohavných zvyků,“ psal tam, „zločinných předsudků, surových představ našich barbarských předků, neboť jsme zvířata, zůstaneme zvířaty, kterým vládne pud a která nic nezmění.“

Místy jeho slova naturalistickou drastičností vypočítávaných zážitků připomínají drastičnost barokního básníka Agrippy d'Aubigné, píšícího své *Tragické zpěvy (Les Tragiques)* pod dojmem krvavých občanských válek druhé poloviny 16. století. „Viděli jsme,“ vzpomíná Maupassant v knize *Na vodě* „jak lidé, kteří se znovu stali pomatenými, divokými zvířaty, zabíjeli z rozkoše, hrůzy, vychloubačnosti, potřeby furiantství . . . viděli jsme zabíjet nevinné, kteří byli nalezeni někde na cestě a stali se podezřelými, protože měli strach. Viděli jsme zabíjet psy přivázané ke dveřím jejich pánů, aby se vyskoušely nové revolvery, viděli jsme provrtávat kulemi krávy ležící na poli, bez jakéhokoliv důvodu, jen tak, aby se střilelo z pušek, pouze pro zábavu . . . Vpadnout do nějaké země, vraždit člověka, který hájí svůj dům, poněvadž má na sobě selskou halenu a nemá na hlavě vojenskou čapku, vypalovat obydlí ubožáků, kteří již nemají chleba, rozbít nábytek, krást jiný, pít víno objevené ve sklepích, znásilňovat ženy na potkání, spalovat na prach milióny franků a zanechávat za sebou bídu a cholera. A tomu se říká neupadat do nejohyznějšího materialismu.“

Jinými slovy: čemu se říká nesdílet to, co se oficiálně vydává za tak zvané ryzí vlastenecké nadšení, za vznešený idealismus vlastenectví. Když se připravovaly *Večery médanské*, projevil Gustave Flaubert, který o tematice povídek byl informován, v dopise Maupassantovi z 2. ledna 1880 zájem, jak prý asi bude vypadat, jak se vyjádřil, ten „protivlastenecký výplod“. Maupassant však dopisem z 5. ledna 1880 obratem věc uváděl na pravou míru: „Při psaní

této knihy jsme neměli žádný protivlastenecký záměr," sděloval Flaubertovi, který po prusko-francouzské válce k otázce opravdového vlastenectví naprosto nebyl lhostejný, „ani jakýkoli jiný záměr; chtěli jsme se pouze vynasnažit, abychom svým příběhům dali správný tón o válce, abychom je zbavili šovinismu po způsobu Déroutovu, falešného nadšení, o kterém se dosud soudilo, že je nutné ke každému vyprávění, v němž se vyskytnou červené kalhoty a puška . . . Nebude to protivlastenecké, nýbrž prostě pravdivé . . .“

A skutečně Maupassantovy povídky, v nichž se válka přibíjela na pranyř fakty samými, nebyly v ničem protivlastenecké. Byly pravdivé autorovým uměním i tím, že vyprávěly příběhy, které se v té či oné formě v letech 1870 až 1871 skutečně udály. Připomeňme si alespoň *Kuličku*. Hlavní postava existovala — a Maupassant s ní později dokonce sám mluvil —, i když se v životě nejmenovala Alžběta Roussetová. Demokrata Cornudeta vylíčil Maupassant podle vlastního strýce, od něhož se také dověděl jádro příběhu. Hotel v Tôtes, kam je položeno těžiště děje, a celý kraj, kterým dostavník se svou sociálně různorodou společností projíždí, zobrazil Maupassant podle skutečnosti, jež mu byla běžná. Všechno — pečlivě odlišující charakteristika jednotlivých postav, detaily prostředí, ovzduší obestírající vyprávěné události — všechno je v daném výběru podáno s pravdivostí, která se opírala o autorovo pronikavě realistické pozorování.

V *Kuličce* se Maupassantovi k naturalisticko-satirickému demaskování konvenční morálky tak zvaných řádných lidí, jež ve skutečnosti skrývala celou jejich licoměrnost a chladné sobectví, hodil případ ženy, která si přes svůj vykřičený způsob obživy na okraji této pokrytecké společnosti, a snad právě proto, že žila jen na jejím okraji, jediná zachovala ještě nefalšovaný, elementární instinkt soucítění s jinými a vlastenecký smysl.

Přirozeně ne všechny válečné povídky Maupassantovy uvádějí na scénu vlastenecké nevěstky jako *Kulička*, která svými groteskními a provokujícími kontrasty i závěrečnou realistickou tragikomičností uchvátila Flauberta. Setkáme se s nimi také na příklad ve *Slečně Fifi (Mademoiselle Fifi)* nebo v povídce *Postel 29 (Le Lit 29)*, v této spíše s motivem ženy, která se ze záměrné vlastenecké statečnosti mění v nevěstku, aby infikovala co nejvíce Průšáků, a která na svou nemoc umírá sama, zahanbujíc muže, kteří za války unikli nebezpečí smrti.

V povídce *Hrůznost (L'Horrible)* zpracoval Maupassant motiv, na nějž narážel v citované pasáži z knihy *Na vodě*. Vojáci francouzské armády, kteří za nočního mrazu ustupují demoralisováni a stále decimováni vyčerpaností, v návalu nepřítelů zmasakrují starého člověka, který prý tři dny jde za nimi a vypytlává se na dělostřelce: pokládají ho za špiona. A dodatečně se zjistí, že ubili přestrojenou starou ženu, možná matku, která pátrala po svém dítěti-

vojákoví. A zatím co Maupassant někde přináší realistickou satiru o vojácké chrabrosti, jako na příklad v *Dobrodružství Waltera Schnaffse* (*L'Aventure de Walter Schnaffs*), a o dovednosti těžít z války, jako v příběhu černocho *Tombukú* (*Tombouctou*), jenž „neválčil pro čest, nýbrž pro zisk“, jinde ukazuje na postavách z venkovského lidu, jaké odhodlanosti, lstivé nebojácnosti a třebas i bezohledné krutosti je za daných okolností schopen. Je tomu tak v povídce *Matka Divoška* (*La Mère Sauvage*), *Otec Milon* (*Le Père Milon*), který je „sedlákem chamtivým a také vlasteneckým“, anebo v příběhu dcery hajného ze *Zajatců* (*Les Prisonniers*).

Většina Maupassantových válečných povídek vznikala v letech 1883 až 1884. Tehdy ministerský předseda Jules Ferry rozvíjel válečně svou koloniální politiku v protektorátu Tonkinu. V době, kdy Maupassant psal povídku *Králové* (*Les Rois*, 1887) a protiválečné úvahy cestopisné knihy *Na vodě* (1888), zdálo se, že hrozí bezprostřední nový konflikt s Bismarckovým Německem. Je pravděpodobné, že tyto okolnosti oživily Maupassantovy přímé vzpomínky na léta 1870—1871.

Přesto, že jeho příběhy, nikoli „protivlastenecké, nýbrž prostě pravdivé“, přinášely i ukázky krutosti, k níž válka vedla také bránící se francouzský lid, nebylo to v podstatě v rozporu s tím, co o tom lidu a vlastenecké nenávisti řekl v *Matce Divošce*: „... venkované nemají takřka vlastenecké nenávisti; ta je jen ve vyšších třídách. Prostí lidé, ti, kdo platí nejvíce, protože jsou chudí a protože každé břemeno doléhá na ně, ti, které zabíjejí masově, kdo tvoří pravou potravu pro děla, poněvadž jsou množstvím, ti konečně, kdo trpí nejkrutěji hroznými strastmi války, protože jsou nejslabší a nejméně odolní, nechápou valně to válečnické zanicení, vzněcující představy o cti a tak zvané politické kombinace, které v šesti měsících vyčerpávají dva národy, vítězný stejně jako poražený...“

Je pravda, že všeobecně známé protiválečné pasáže z knihy *Na vodě* byly sem převzaty z novinářských článků, které Maupassant napsal již před sedmi lety (ovšem nebylo příznačné, že je znovu vydával roku 1888?). Je pravda, že u Maupassanta, když si dáme hodně práce jako André Vial, najdeme nikoli jen výhradně „pacifistické“ zaměření, což Vial vytýká studii Fritze Neuberta *Die kritischen Essays Guy de Maupassants*, nýbrž i — velmi sporadické — náznaky (v korespondenci a v projevech soukromého života) jiného postoje, hlavně na konci jeho kariéry. Jsou prý dokladem toho, že Maupassant dovedl mít protipruské hnutí „vlastenecké nenávisti“ a „válkychtivého zápalu“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 165—168). Nebudeme se přít o Maupassantových spontánních reakcích při různých příležitostech (na příklad při Crispiho urážkách Francie v italském tisku z roku 1889) a vůbec ne již o tom, co říkal v deliriu! Aniž se budeme na něho dívat jako na pasivistického „pa-

cifistu“, můžeme klidně tvrdit, že v jádře s naprostou jednoznačností válku a její krvavou nelidskost v moderní civilizaci pranýřoval.

O povídky a novely s náměty ze života pařížských úředníků začal se Maupassant pokoušet zřejmě již v sedmdesátých letech, v dobách vlastního úřadování v ministerstvech. Byl k nim přiváděn pravděpodobně také tím, že Gustavu Flaubertovi pro jeho knihu o kancelistech Bouvardu a Pécuchetovi pomáhal sbírat materiál. Zdá se, že povídky, pro něž měl roku 1875 přichystán i titul *Veliké trampoty malých lidiček*, byly čerpány z prostředí úřednického.

Dokud byl sám zaměstnán v ministerstvech, mohlo být pro něho ožehavé, kdyby byl uveřejňoval vyprávění, ve kterých by leckteří kolegové a představení poznali leckteré své vlastní rysy, ne-li přímo sebe. Odtud i pověsti o domnělých nepříjemnostech, jež Maupassantovi prý způsobila povídka *Dědictví (L'Héritage)* — ostatně vydaná až roku 1884 — nezakládaly se však na pravdě.

Po úspěchu *Kuličky*, která tak šťastně uplatnila jeho vzpomínky na válku z let 1870—1871, představil se Maupassant brzy se seriálem desíti povídek-fejetonů svých *Neděli pařížského měštáka* (květen—srpen 1880). Obrážejí v grotesce do značné míry obojí svět, v němž uplývala pro něho samého sedmdesátá léta — odvozený svět úřednický a svět přírody. Jde o všehochuť celkem řazenou neorganicky a po stránce uměleckého provedení zdaleka nedosahující úrovně *Kuličky*. Jejím pojítkem, místy velmi chatrným, je postava pana Patissota, obstarožného staromládeneckého úředníka, kterého náhlý strach o zdraví přiměje k tomu, aby své neděle trávil podnikavěji, především v přírodě. Maupassant zde měl příležitost, aby parodoval vliv nedávných změn režimů, které byly v živé paměti, na služebnické sklony úřednické: pan Patissot za Napoleona III. mistrně napodobuje vzezření a vystupování císařovo, za republiky zmate brzy své představené vytrvalým nošením republikánské kokardy atd. Maupassant mohl také ukázat, jak všechny odstíny politického konservatismu sjednocovaly byrokraty a byrokratky tváří v tvář jakýmkoli revolučnějším názorům, které zde ztělesňuje anarchista Rade, jeden z malého kolektivu úředníků, citující Schopenhauera i Spencera a tlumočící leccos z názorů Maupassanta samého. Jinak Maupassant v *Nedělích pařížského měštáka* parodoval spíše šosácké měšťáctví ve styku s přírodou — na příklad páně Patissotův výlet do okolí Paříže, neděle na loďce na Seině, pokus o rybaření na řece atd. —, což mu skýtalo obzvláštní možnost pro přichystání komických účínů. Jméno Patissot samo je jménem charakterisačním. Je složeno z *pâtis* — suchopár a *sot* — hlupák. Kdyby Maupassant tuto postavu byl lépe propracoval, mohla zaujmout v dějinách francouzské literatury 19. století místo vedle těch postav, v nichž bylo šosácké měšťáctví ztělesněno v jeho různých aspektech: vedle Prudhommea Henry Monniera, Homaise Flaubertova, Tribulata Bonho-

meta od Villiersa de l'Isle-Adama. Tak nám Patissot připomíná humoristické figurky našeho Ignáta Herrmanna.

Neděle pařížského měšťáka Maupassant nepokládal za dost propracované. Proto je sám do knižních vydání svých povídek nezařadil. Vyšly v knižním souboru až posmrtně.²⁷ K tematice úřednického života se však Maupassant vracel v několika povídkách a novelách. V některých z nich zůstávala pouze prvkem podružným, nijak zvláště neexponovaným. Maupassant se zde nesoustřeďoval na bližší využití charakteristických rysů, které mu tato životní oblast mohla poskytnout. Byla mu pouze více nebo méně letným východiskem pro zařazení jeho postav, poněvadž mu šlo spíše o to, aby postavil do popředí překvapujícím způsobem vypointovaný příběh, který se konec konců mohl přihodit i v životním prostředí jiném.

Avšak i zde — myslím na příklad na novely *Na jaře (Au Printemps)*, *Šperk (La Parure)*, *Deštník (Le Parapluie)*, *Klenoty (Les Bijoux)*, *Na koni (A cheval)* atd. — historicky přece jen s tím pouze letmo nadhozeným sociálním zařazením souvisí. Nabývají své reliefnosti na pozadí úřednického světa, odkud jsou vzaty, na pozadí jeho stísněných, málo radostných životních poměrů. Bez této stísněnosti by paní Loiselová ze *Šperku*, mladá žena prostého

²⁷ V Conardově vydání se čtou v *Oeuvres posthumes*, II.

Correspondance inédite ukazuje, že Maupassant, přispěvatel Zolových *Večerů mědanských*, který se nedlouho předtím v dopise Flaubertovi trochu posmíval Zolově literární mánii „lidských dokumentů“, v *Nedělich pařížského měšťáka* si na Zolovi, a to o něm, takový dokument vyžádal.

Podnět k tomu, aby svého pana Patissota zavedl reportážně do venkovských sídel soudobých umělců, dostal od ředitele listu Arthura Meyera. Napsal Zolovi (datum, jak často bývá v Maupassantově korespondenci, přesně uvedeno není; poněvadž však *Neděle* začaly v Le Gaulois vycházet 31. května 1880, je dopis někdy z poloviny toho roku):

„Drahý mistře a příteli,

Meyer mě již čtrnáct dní pronásleduje s tím, abych svého chlapíka Patissota provedl interiéry umělců a abych začal Vámi. Nechtěl jsem a tvrdil jsem, že by Vám to nebylo milé. Namítá mi, že o Vás bylo napsáno již tolik článků, že jeden hebo dva navíc Vám nebudou vadit. Poněvadž se mi zdá, že je to pravda, podvolil jsem se. Říkám Vám to, abyste věděl, jak jsem se dostal k tomu, abych ten článek o Vás napsal, v němž jsem dbal toho, abych tam nevkládal nic intimního, a který jsem se vynasnažil napsat tak, jako by byl od nějakého cizince, aby nedal podnět ke kritice. Je to pouhé nahlédnutí k Vám, bez posuzování čehokoli. Začínám ostatně domem Meissonnièrovým v Poissy, který jsem vylíčil naprosto tímž způsobem. Dovolí mi to pak, abych se vydal k jiným umělcům, jež budu posuzovat volněji, ale v jiném smyslu.“

K dalším reportážím však nedošlo. Zola měl daleko méně skrupulí, nebyl vůbec proti tomu, aby se mu dělala reklama, a odpověděl Maupassantovi kladně. Maupassantův další dopis ukazuje, jak si řešení své reportáže o Zolovi v *Nedělich pařížského měšťáka* definitivně představoval:

„Drahý mistře a příteli.

Dopis od Vás, o němž jsem předpokládal, že ho mohu použít, obsahuje věci osobní, které by možná nebylo dobré otiskovat, a dvě věty o kritice, které by se v této chvíli mohly stát zámlinkou, aby Vás napadli.

Nemohl byste mi poslat dvě stránky dopisního formátu o čemkoli? Povídejte o zahradičení a sadaření . . .“ (*Correspondance inédite de Guy de Maupassant*, 107—108).

Tak se stalo, že Émile Zola, dirigován opatrnějším Maupassantem, přispěl k vlastní charakteristice svého sídla v Médanu, jak ji čteme v *Nedělich pařížského měšťáka*.

příručího ministerstva školství, nezatoužila objevit se na ministrově slavnostním večeru, na nějž jsou pozváni, s vypůjčenou briliantovou šňůrou, kterou při odchodu ztratí, místo níž s mužem tajně koupí jinou a pak se po léta plahočí, aby obrovský dluh z malého úřednického příjmu splatili — a aby se dodatečně dověděli, k této kruté pointě totiž Maupassant směřoval, že ztracená šňůra byla nepravá.

Anebo se podívejme na povídku *Na koni*. Zchudlý zemanský potomek, který našel nuzné útočiště v ministerstvu jako úředníček (příručí) a ze svého malého příjmu skromně žije s ženou a dětmi, dostane jednou mimořádnou odměnu. Rodina si chce dopřát radost výletu za Paříž, a to vzpomínkou na rodové zvyklosti v minulosti trochu po panskou. Žena s dětmi jede v najatém kočáře, muž na najatém koni. Na zpáteční cestě přejede muž stařenu, musí ji dopravit do nemocnice, dát léčit, nakonec ji vzít — přesto, že žena za účelem vydírání nemoc možná již jen simuluje — i do své rodiny. Mimořádná odměna i radost z ní jsou pohřbeny.

A tak by se možná ukázalo, že i u ostatních příběhů pointa vyrůstá účinně právě na pozadí sociálních skutečností úřednického světa, které zde jsou sice zachyceny jenom okrajově, avšak z těchto příběhů větší nebo menší měrou dělají sociální obrázky.

Přímo do života úřednických rodin nás zavádějí hlavně dvě další povídky, *V rodině (En famille)* a *Dědictví (L'Héritage)*. V obou se vyskytuje motiv dědictví, v druhé jako motiv ústřední. Takovýto motiv zpracoval Maupassant několikrát v různých souvislostech a z různého aspektu, mimo jiné také v románech *Miláček* a *Petr a Jan*.

V postavě hlavního příručího ministerstva námořnictva, Caravana, z povídky *V rodině*, zachytil Maupassant ztělesněného byrokrata z řad drobného úřednictva. Dal nahlédnout do jeho mechanicky jednotvárné existence — již také, myslím teď na jednotvárnost úřednické existence vůbec, později v knize *Na vodě* tak výmluvně prohlašoval za nejbědnější ze všech možných existencí —, v níž se po třicet let všechno řídilo týmž pořádkem a za níž se i domácí rozhovory točily kolem služby a úřadu, existence, na niž dovedla vrhat stín jen vítězná konkurence jiné úřednické kategorie, pokud jde o přístup k místům zástupců přednostů a přednostů samých. Proměnila ji teprve skutečnost, že Caravanovi bylo po těchto třiceti letech „loyální služby“, jako jednomu z ostatních „smutných galejníků, přikovaných k zelené podložce“, uděleno vyznamenání kříže Čestné legie. Znamenalo to, že se Caravan napříště cítil zavázán, aby vzhledem i vystupováním tuto novou důstojnost náležitě reprezentoval. Jeho žena, jakási byrokratka domácnosti, „stížená chronickou chorobou čištění“ a prohlašující, „že není bohatá, že u ní je vše prosté, ale že čistota je jejím přepychem, který se jistě vyrovná tamtomu přepychu“; děti, stará matka Cara-

vanova, která jen zdánlivě umřela a nakonec rázně zmaří snažiny dědické představy, všechny hovory, jednotlivosti a celá atmosféra, kterou jejich seskupením Maupassant vytváří, mluví o' sociální a všeobecně lidské malosti, malichernosti, šedivosti tohoto světa, poznamenaného byrokratismem, ustrašeností a zatuchlou přizemností. Po Balzacovi je Maupassant druhým francouzským autorem 19. století, který dovedl tak sugestivně zachytit prostředí a život úřednictva.

Kdežto v povídce *V rodině* poznáváme zblízka jenom jednoho malého byrokrata, v povídce *Dědictví*, jedné z nejobratněji komponovaných, jaké Maupassant kdy napsal, seznamujeme se s celým kancelářským kolektivem, a to opět z ministerstva námořnictví. Z tohoto ministerstva, do něhož se Maupassant dostal nejdříve a v němž pobyl nejdéle, odnesl si nejvíce pozorování pro svou úřednickou tematiku. Děj se tentokrát odehrává na dvoji rovině, v ministerstvu a v rodině Cachelinově, brzy Cachelinově-Lesablově, když se starému příručímu Cachelinovi podaří provdat svou dceru za nadějného mladého snaživce Lesabla. Máme proto možnost vidět jednak do kancelářského života promítnutého do několika ostře odlišených figur, jednak do soukromí úřednické rodiny, v níž děj započatý v ministerstvu má své pokračování a vyústění.

Do středu zájmu je postaven základní cíl úřednických ambicí: povýšení, vzestup v úřednické a vůbec životní kariéře. Pro Lesabla je to problém osobní, pro Cachelina pak problém vhodného zete pro jeho dceru, jež — a tady je další vnaidlo pro Lesabla — má po tetě zdědit milión. Rozvíjení a vyřešení komplikací, které při snaze po zdánlivě úplně snadném splnění podmínky tetiny závěti (neteř Cora musí mít do stanovené lhůty dítě) nastávají na čas jak pro Lesablův postup v úřadě, tak zvláště pro jeho naděje na získání tetina miliónu, je pro Maupassanta více než příležitostí k uplatnění mistrného daru vypravěčského.

Je mu také příležitostí, aby vylíčil zbabělost, brutálnost a vypočítavost egoismu této rodiny kariéristů v jednotlivých jejích členech. Účel jim nakonec všem svorně posvěcuje prostředek. Když Cora nemůže mít dítě s neschopným Lesablem, pořídí si je (ale autor nám to dává jenom vytušit, nic neříká přímo, a v tom je právě jeden z jeho úskoků) včas do lhůty, kterou stanovila teta, a to s jeho statným kolegou v úřadě, od něhož si pak ihned zase zjednává patřičný odstup. Zbohatlé úřednické panstvo může ve své nové vile v Asnières na Seině hostit přednostu i jeho paní. Lesablovi se dostává příslibu dalšího postupu v ministerstvu. A Cora, které hluční veslaři a jejich družky „kazí tu půvabnou krajinu“ při její procházce na břehu řeky a která ty dívky prohlašuje za „hanebná stvoření“ — Cora se s grandiosní pokryteckostí, úměrnou jejímu novému sociálnímu postavení, stává v názorech na mravopověstnost a trestu-

hodnost ženských poklesků ještě přísnější nežli sama paní přednostová. „Podle mého soudu,“ říká jí, „by pro taková bídná stvoření, která do rodiny vnesou hanbu, měl být určen zvláštní trest . . .“

Guy de Maupassant měl k živelnému nárudku vodáků a vodaček, jímž pohrdala jeho zpanštělá úřednická panička Cora a uprostřed něhož se jeho pan Patissot vyjímal tak šosácky bezmocně a groteskně, vztahy bezprostřední a nezapomenutelné. Zachytil je v leckterých povídkách, z nichž svěživotopisná povídka *Mouche, vzpomínka veslařova (Mouche, souvenir d'un canotier)* z poslední jeho sbírky *Neužitečná krása (L'Inutile Beauté, 1890)* je právě pro svou autobiografickou hodnotu nejvýznamnější. Název má podle dívčí účastnice a milé party pěti mladíků s lodkou „Obrácený list“. V jejích začátečních odstavcích uložil Maupassant vroucí, slavné a často citované lyrické vyznání své lásky k Seině, jež by bylo třeba uvést celé.

„. . . Kolikrát jsem měl v úmyslu napsat knížku s nadpisem *Na Seině*, abych vyprávěl o tom životě silném a bezstarostném, veselém a chudobném, statně a hlučně svátečním, který jsem vedl od dvacátého do třicátého roku svého věku.

. . . Jak bylo prosté, dobré a nesnadné žít takto mezi úřadem v Paříži a řekou v Argenteuil! Po deset let byla mou velikou, jedinou a stravující vášní Seina. Ach, ta krásná, klidná, měnlivá a páchnoucí řeka plná mámení a nečistot! Měl jsem ji asi proto tolik rád, že mi, zdá se, dala smysl života. Ach, ty procházky podél kvetoucích břehů, moje přítelkyně žaby, které s břichem v chládku snily na listu leknínu, a koketní a křehké vodní lilie uprostřed vysokých a jemných vodních travin, které mi náhle za nějakou vrbou otevíraly list japonského alba, když ledňáček přede mnou prchal jako modrý plamen! Jak jsem to všechno měl rád pudovou láskou očí, která se celým mým tělem rozlévala jako přirozená a hluboká radost.

Tak jako jiní mají vzpomínky na něhyplné noci, já mám vzpomínky na východy slunce v ranních mlhách, plujících to bludných parách, bílých jako ženy zemřelé před svítáním, pak, když první paprsek sklouzl na luku, ozářená růžově, že to uchvacovalo srdce; a mám vzpomínky na měsíc, který stříbril chvějící se a uplývající vodu zásvitem, jenž dával rozkvétat všem snům.

. . . A pak jaký to veselý život s kamarády! Bylo nás pět, parta, dnes samí vážní lidé; a poněvadž jsme všichni byli chudí, založili jsme v jedné ohavné krčmě v Argenteuil nepopsatelnou kolonii, která měla pouze jednu světnici, jež byla zároveň ložnicí, kde jsem strávil večery, které jistě byly nejbláznivější v mém životě. O nic jsme se nestarali než o to, abychom se bavili a veslovali, neboť veslo pro nás, až na jednoho, bylo kultem. Vzpomínám si na tak podivná dobrodružství, na tak nepravděpodobné šprýmy, že by tomu dnes nikdo nemohl

věřit. Ani na Seině už se tak nežije, neboť zuřivá obraznost, která nás udržovala v napětí, v dnešních duších zanikla . . .“

Je třeba číst vzpomínkovou povídku *Mouche*, místy murgerovsky rozmarnou, v níž (tak jako ve skutečnosti v té pětičlité přáti, kteří všichni byli identifikováni) Maupassant vystupuje pod jménem Joseph Prunier. Bylo to jméno, kterým také jako pseudonymem podepisoval některé své pokusy literárního začátečníka. A je třeba číst také příslušné partie povídek *Yveta*, *Pavlova žena* (*La Femme de Paul*), *Výlet za Paříž* (*Une Partie de Campagne*) a jiné, je třeba číst i jeho lovecké povídky a cestopisné knihy, abychom si náležitě uvědomili, kolik živelného smyslu měl Guy de Maupassant pro přírodu a sport, zvláště pro vodu a vodní sporty, Maupassant, který se mnohým čtenářům často redukuje takřka jenom na neúnavného vypravěče pikantních milostných historek.

Ovšem, sotva kdo by mohl chtít upírat, že v Maupassantových povídkách a v celém jeho díle vůbec je milostné tematice a tematice přímo erotické vyhrazeno velmi mnoho místa, že proniká různou měrou skoro celou jeho tvorbou. Vyplyvalo to přirozeně již z Maupassantovy silně smyslné povahy a z jeho četných osobních zkušeností. Nadarmo se ho Gustave Flaubert snažil odvracet nejen od upřílišených, jak se mu zdálo, zájmů o fyzickou činnost, nýbrž i od zájmů tohoto druhu: „Příliš mnoho veslaření, příliš mnoho pohybu, příliš mnoho kurev (putains)!“ (Dopis z července 1878.)

Avšak na druhé straně nezapomínejme, že Maupassant psal svá díla v ovzduší „konce století“, v němž se francouzským písemnictvím, jak později napsal Romain Rolland, šířil „odor di femina“, „vůně ženy“. Když Maupassantova Madeleine Forestierová Jiřímu Duroyovi (v románě *Miláček*) při jeho vstupu na dráhu žurnalisty pomáhá psát jeho první článek „Vzpomínky afrického myslivce“, vymýšlí si také partie o ženách těch končin a poznamenává k tomu ze zkušenosti: „Jenom to zajímá . . .“

Maupassant-Miláček, který úspěchem naprosto nepohrdal, vyhovoval obecenstvu osmdesátých let v jeho zálibách vrchovatou měrou, a to nejen ve svých exotických povídkách (*Marocca*, *Châli*, *Allouma* a jiné), zvláště když se tyto záliby tak málo přičily jeho letoře. Žena a variace — leckdy nevalně odstíněné — vztahů mezi mužem a ženou a po případě jejich důsledků, zaujímají v jeho tvorbě postavení přednostní, ať svou tematiku volil z jakéhokoli sociálního prostředí. Stavěl na scénu lásku jako neodolatelnou přírodní sílu, jako pud, zdravý nebo zvrácený (lesbický v povídce *Pavlova žena*, vilmě vraždící děvčátko v povídce *Malá Roquová*), stavěl ji na scénu v její provokující otevřenosti i v její pokrytecké neřestnosti, maskující se vnějšími přívlastky tak zvané společenské slušnosti a počestnosti.

Neboť Maupassantovo dílo, především jeho povídky, a z románů jeho

Miláčka, charakterisovala naturalistická otevřenost a bezostyšnost ve volbě tematiky. Spolu s ostatními naturalisty se Maupassant distancoval od oficiálních konvencí morálních a literárních, které v jeho očích směřovaly k tomu, aby se některé skutečnosti lidského života přecházely mlčením anebo se podávaly se zaměřením idealisujícím. Dráždil tím měšťáka, jsa sám drážděn nepřírozeností jeho mentality, jež ho provokovala, aby provokoval. Podobně jako Flaubert ztotožňoval měšťáka ve své mysli s tím, „kdo myslí nízce“. Jako Flaubert v podstatě neměl přímo „nikterak spadeno na třídu buržoasie, nýbrž na zvláštní druh hlouposti, s kterou se nejčastěji setkáváme v té třídě“. A jako Flauberta jej popuzovala „nevědomost, z níž pocházejí absolutní víry, principy řečené nesmrtelné, všechny předsudky, celá zbrojnice všedních nebo elegantních názorů . . .“ Ale v naturalistické bezostyšnosti měl tendenci jít dál než jeho mistr. Když Maupassant v rukopise *Kuličky* původně konkrétně líčil: „Kulička, jejíž břicho a prsy (tetons) splývaly pod kašmírovým županem,“ musel na radu Flaubertovu místo ztlumit na dnešní znění, použitím povšechného adjektiva: „Kulička, která vypadala ještě tělnatější (replète) . . .“ Flaubert totiž soudil, že by to šosáky příliš pohoršovalo.

Maupassant se nespokojoval s tím, že za účelem podráždění měšťáka ve svých povídkách s oblibou ukazoval, jak skutečnost aktu lásky je na francouzském venkově stejně jako třeba v severní Africe něčím běžnějším a daleko přirozenějším, než zač jej vydávají ušlechtilé se tvářící konvence, které jsou pokryteckými předsudky a nejvíce zas slouží společenským pokrytcům. V řadě svých povídek — a to nejen povídek válečných — stavěl do popředí přímo nevěstky. Mohlo by se zdát, že zde přejímal literární rekvizitu známou z romantismu. Věc byla ve skutečnosti složitější, ačkoli se tento typ žen znamenitě hodil k tomu, aby právě na něm demonstroval svůj způsob realistického vidění skutečnosti, který byl zaměřen na její plné odromantisování. Proto také nemohlo být jeho záměrem, aby jako třeba Victor Hugo ve své *Marion Delorme* nebo Dumas mladší v *Dámě s kaméliemi* „padlé“ ženy rehabilitoval. — předjímám: ne aspoň v tomto romantickém smyslu. Proto však také neměl v úmyslu upadat do nového „romantismu“ Zolova, jehož Nana se ke konci jeho románu proměňovala v jakýsi zjev mytický. „Cožpak není Nana básní o neřesti?“ ptal se Maupassant ve své studii o Zolovi z roku 1883. „Co je to jiného než vysoká poesie, než nádherné zveličení té poběhlice?“

Po povídce *Kulička*, která první měla za hlavní postavu nevěstku, vydal Maupassant roku 1881 v čele první své sbírky *U Tellierů* úvodní povídku tohoto názvu, v níž líčil výlet souboru zaměstnankyň provinčního veřejného domu důstojné vdovy Tellierové, podnikané společně k prvnímu přijímání majitelčiny neteře. Sbírkou byla věnována Turgeněvovi, který Maupassantovi sám poradil jeden detail pro úvodní povídku, totiž aby dal anglickým námoř-

níkům, kteří tam vystupují, zpívat „Rule Britannia“, a který navštívil Tolstého, aby mu sbírku přinesl. Maupassant přisuzoval hned ze začátku normandskému venkovu názory na prostituci, které nemohly nedráždit. „Milostpaní,“ říkal tam, charakterisuje majitelku nevěstince, vdovu Tellierovou, „pocházející z dobré selské rodiny departementu eureského, přijala toto zaměstnání naprosto tak, jako by se byla stala modistkou nebo švadlenou. Předsudek o nepočetnosti spjatý s prostitucí, který je tak silný a živý ve městech, na normandském venkově neexistuje. Sedlák říká: „— Je to dobré řemeslo!“ a posílá své děti, aby vedly harém nevěstek tak, jak by je poslal, aby řídily dívčí pensionát.“

Konservativní kritik Francisque Sarcey varoval roku 1882 v článku „Zákon o pornografických dílech (La Loi sur les écrits pornographiques)“²⁸ Guy de Maupassanta, milujícího tak „pohoršlivé náměty“, nikoli již pouze „před soudci, kteří jejich autora odsoudí do vězení nebo k pokutě“, nýbrž „před rozsudkem soudce, kterého se musí obávat nekonečně víc“. Maupassant odpověděl v *Le Gaulois* v červenci téhož roku:

„Pan Francisque Sarcey se rozčiluje a udivuje nad tím, že kurtizány a děvky po čtyřicet let zaplavují naši literaturu . . .

Pravý důvod je přece tento: literatura je nyní vedena k přesnému pozorování; žena pak má v životě dvojí úlohu, lásku a mateřství. Romanopisci vždycky soudili, možná neprávem, že první úloha je pro čtenáře zajímavější než druhá, a proto pozorovali ženu především v profesionálním vykonávání toho, k čemu, jak se zdá, se zrodila.

U žen není tříd. Ve společnosti jsou něčím pouze prostřednictvím těch, kdo si je berou za manželky nebo kdo je vydržují.“

Když dnes čteme tyto řádky, uvědomujeme si nejen Maupassantovo stanovisko k ženské otázce — byl v *Nedělních parížského měšťáka* i jinde odpůrcem tehdejších emancipačních snah, domnívaje se, jak říkal, že budou postavení ženy v neprospěch —, nýbrž i to, jak společnost od té doby ženino zařazení vyřešila jinak.

Maupassantově snaze po přesném pozorování, o němž ve své odpovědi Francisquovi Sarceyovi mluví, dostalo se v případě svazku *U Tellierů* plného uznání od básníka Théodora de Banville (v *Le Gil Blas* v červenci 1883): „Lidé hltali knihu *U Tellierů*, ve které nevěstky ukazujete takové, jaké jsou, hloupé a sentimentální, aniž je povznášíte nebo pranýřujete a aniž je vláčíte do bahna nebo pozvedáte k hvězdám.“ Dostalo se mu tím uznání, že jeho realistické oko v těchto ženách rozpoznalo, že jsou konec konců také — lidmi mezi lidmi.

²⁸ XIXe Siècle, 4. července. Guy de Maupassant odpověděl v *Le Gaulois* dne 20. července 1882.

Oko realistické, ne přímo naturalistické. Parnasista Banville svým zjištěním dokládá, že se Maupassant, alespoň v těch letech, svou praxí neodchyloval od svých estetických názorů.

Albert Wolff, který v *Le Figaro* (21. července 1882) ostře kritisoval tendence mladé naturalistické školy, shledával Maupassantovu odpověď Sarceyovi za ne dost otevřenou. Vytýkal i jemu tematické zaujetí, to, že má spolu s naturalisty vyloženou zálibu ve „spodině“ všech tříd a že při svém nadání rozmnožuje politováníhodným způsobem řady „literárních cidičů stok“. Maupassant obratem reagoval článkem v *Le Gaulois* „Spodiny“ (*Les bas-fonds*, 22. července 1882). Prohlásil, že pro romanopisce žádá pouze svobodu a nezávislost, aby si směl volit náměty podle svého, že však jinak se naprosto ztožňuje s Wolffem.

„Mánie pro spodinu, která nesporně řadí,“ psal, „je pouze příliš prudkou reakcí proti přemrštěnému idealismu, jenž ji předcházela.“ A pokračoval: „Dnešní romanopisci mají, není-liž pravda? úmysl psát romány pravděpodobné. Připustíme-li tuto zásadu a zvolíme-li si jednou tento umělecký ideál (a každá doba má ideál svůj), pak by výlučné a trvalé studium toho, co nazýváme spodinou, bylo stejně nelogické jako stálé předvádění světa poeticky dokonalého.“ Přiznával, že „vidět tedy v lidstvu pouze jednu třídu jednotlivců (necht' je to třída horní nebo spodní), pouze jednu kategorii citů a pouze jeden okruh událostí, bylo by zajisté známkou duchovní omezenosti a příznakem intelektuální krátkozrakosti . . . Jestliže se dnes zdá, že zneužíváme drobnohledu a stále studujeme tyž lidský hmyz, tím hůře pro nás. Je to tím, že nejsme schopni být obsáhlejší.“ Ovšem i když v této tendenci naturalistů viděl nahrazování starého literárního předsudku novým a i když to uznával za nesprávné, nevyvozoval z toho pesimistický závěr: nestavěl se a nemohl se stavět proti naturalistickému výboji, nesouhlasil pouze s jeho výlučnou vládou, kterou ostatně pokládal za pouze dočasnou. „Uklidněme se . . . Dnešní literární škola bezpochyby pomalu rozšíří hranice svých studií a zvláště se zbaví svého zaujetí . . .“ Viděl v tomto „zaujetí“ projev soudobého zápasu literatury o další zliberalističtění estetiky a končil: „ . . . je-li nějaké heslo, které si musí zvolit moderní romanopisec, heslo shrnující v několika slovech, oč usiluje, není to heslo: „Snažím se, aby nic z toho, co se týká lidí, mi nebylo cizí?““ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 73–75.)

Intence psát ve smyslu této zásady odlišovala Maupassanta v názorech a v nemalé míře i v praxi od naturalistů médanských, kteří svým zaujetím neukládali meze. Je sice pravda, že zvláště zpočátku ani Maupassantův zájem o „spodinu“ nebyl tak skrovný, ale jeho naturalistická bezostyšnost nezacházela do krajností a uchýlovala se spíše k technice náznakovosti. Později, zvláště od románu *Mont-Oriol*, jak připomněl André Vial, tento zájem ustupuje úplně

do pozadí: je to odraz společenského prostředí, v němž se Maupassant pohybuje, i důkaz, jak se zaměřuje na jiné čtenářstvo.

Je zajímavé konstatovat, že přesné poznávání skutečnosti, odvracející se od jejího romantického přikrašlování, vedlo Maupassanta nakonec jinou cestou přece jen k rehabilitaci nevěstek, a to jako žen, kterým jiná výdělečná možnost nezbývá, chtějí-li se vyšínout k životu pohodlnějšímu. Nevěstky se mu hodily k tomu, aby — jak již učinil částečně v *Kuličce* — nastavoval zrcadlo společnosti, která si příliš snadno osobovala právo odsuzovat je ve jménu svých konvencí, nikoli ve jménu vlastních skutků, a která, jak se snažil naznačit, ve skutečnosti neměla nejmenší právo, aby je při svém pokrytectví soudila. V *Yvettě* (a podobně zmínkou v časově blízkém *Miláčkovi*) Maupassant dokonce situaci obrací v její opak: dává slovo kurtizánám, nevěstkám, které se vítězně probjovaly do sféry mondénní společnosti, aby soudily tak zvané počestné ženy této společnosti. Jejich soud vyznívá tvrdě realisticky.

Yvetta, dcera mondénní kurtizány, doví se o způsobu obživy své matky. Snaží se jí přimět k tomu, aby se ho vzdala a aby obě nadále žily někdy v ústraní jako počestné ženy. Toto slovo matku rozzuří: „Nedovoluji ti, abys ke mně takto mluvila. Jsem tolik jako nějaká jiná, rozumíš? Jsem kurtizána, to je pravda, a jsem na to hrdá: počestné ženy nejsou tolik jako já . . . Kdybych kurtizánou nebyla, byla bys dnes kuchařkou jako dříve já a vydělávala by sis třicet sous denně . . . Je-li člověk pouze dobrým, chudým děvčetem s padesáti franky úspor, musí si umět poradit, nechce-li pojit v kůži hladomřivce; a pro nás není dvoji možnost, není dvojí, rozumíš, je-li člověk služkou! My nemůžeme udělat štěstí s místy ani s bursovními čachry. Máme jenom své tělo, jenom své tělo . . . Courami jsou ony, rozumíš, protože nic je k tomu nenutí. Mají peníze, mají z čeho být živý a čím se baví a muže si berou z neřesti. Ony jsou courami . . .“ V románě *Miláček* tento postoj — který je opakem „komplexu méněcennosti“ — bude naznačen znovu: ano, jsou arivistkami, jako jsou arivisty muži, arivistkami, deroucími se z nuzoty svého původu na výsluní šťastných soudobé společnosti, na něž v sobě cítí samozřejmě právo, a hlavně arivistkami za svůj vzestup plně platicími sebou samými, když jiné možnosti dostat se nahoru neměly. A tak jejich počestnost, ta, která jim přes jejich postavení dává morální sebevědomí, je opřena o fakt, že přes svůj vykřičený způsob obživy nehrály v životě falešnou hru, že na rozdíl od jiných nedostaly od života nic zadarmo.²⁹

²⁹ Je zajímavé si všimnout, co o této povídce psal Maupassant v korespondenci. Nakladateli Victoru Havardovi oznamoval začátkem října 1884: „Pošlu Vám *Yvettu* do tří nebo čtyř dnů, nechci však, aby tato povídka vyšla jako samostatný svazek. Zdálo by se, že jí přikládám větší důležitost, než jakou má. Chtěl jsem napsat a napsal jsem co do literárního postupu jakési napodobení elegantního způsobu Feuilleta a spol. Je to cetka (bluette), není to však studie. Je to poctivé (droit), ale není to silné.“ Émilu Strausovi zato sděloval v lednu 1888: „P. Mag-

Maupassant promítal do svých povídek a románů nejen lásku, nejčastěji faunovskou nebo bakchantskou lásku smyslů, nýbrž obrazil také druhou funkci ženy, o níž mluvil v citované odpovědi Francisquovi Sarceyovi roku 1882: mateřství a jeho plod, dítě. Probíráme-li se soustavně Maupassantovým dílem, překvapí nás, jak často se v něm vyskytuje motiv a problém dítěte v různých aspektech.

Je pravda, že Maupassant tento problém znal z domu. Byl zbožňovaným předmětem lásky své matky a pozoroval matčiny trampoty s méně vydařeným bratrem Hervéem. Problému dítěte se nevyhnula ani veselá parta ložky „Obrácený list“, svorně milující jedinou svou kormidelnici Mouche. Avšak zdá se, že Maupassant poznal problém dítěte ještě jiným způsobem. Podle Renéa Dumesnila A. Nardy na základě předchozích pověstí a tvrzení podnikl roku 1926 šetření, které vedlo ke zjištění „tří dětí, jež Maupassant prý měl v letech 1883, 1884 a 1887 z poměru s nějakou mladou ženou, pocházející ze Štrasburku. Podle toho, co bylo vyprávěno p. Nardymu, jezdil Maupassant děti té mladé ženy často navštěvovat“. Časopis *Mercure de France* z 1. ledna 1927 přinesl pak shrnutí všech šetření. „Skutečnosti, o kterých p. Nardy podává zprávu,“ uzavírá René Dumesnil, „jsou rozrušující.“ (*Guy de Maupassant*, s. 180, pozn. 1.)

Je nesnadné chtít ze všeho toho pro tematiku Maupassantovy tvorby činit nějaké konkrétnější závěry, i když by se u tak zkušenostně zaměřeného autora bylo lze se značnou pravděpodobností domnívat, že si ze skutečnosti Maupassantova otcovství leccos proklestilo cestu do jeho uměleckých transposic. V každém případě však se Maupassantovi motiv dítěte, ať již manželského

nard (ředitel listu *Le Figaro*, kde *Yvetta* nejdříve vyšla časopisecky) mi řekl nějaký čas po uveřejnění této novely: „Měl jsem trochu strach, když jsem dával do tisku Vaši *Yvettu*. Přesto však to prošlo dobře a mělo to úspěch. Někteří abonenti ovšem protestovali. Byla tam příkrá místa.“ (*Correspondance inédite de Guy de Maupassant*, s. 186 a 231.) Svědčí to o tom, že se Maupassantovi jeho „pastiche“ mondénně idealistické manýry Octava Feuilleta zcela nepovedl. To je roku 1884. V jeho posledních románech se mu už — a bez úmyslu pouhého „pastiche“ — tento elegantní způsob dařil lépe.

Ústřední téma samo — nevinná a v nevědomosti o tom, jaký je pravý způsob obživy její elegantní matky, vyrostlá dcera zjišťuje, jak se věci mají — Maupassanta zřejmě přece jen velmi poutalo. Je na něm vybudována kratší povídka *Yvelina Samorisová* (dnes se čte u Cornarda v *Oeuvres posthumes*, I), první verze *Yvetty*. Ale výstavba novely (*Yvelina Samorisová* je na rozdíl od *Yvetty* komponována a vyhocena jako povídka) je zaměřena na jiný účín a jiné vyústění. Matce, hraběnce Samorisové, zde autorem není dána možnost, aby svou nezkoušenou dceru běl-amiovskou moudrostí usadila. Jakmile Yvelina přijde na pravdu, která ji pobouří, položí matce kategoričky podmínku: buď se obě odstěhují někam na venkov do ústraní a budou žít skromně, ale počestně, nebo si vezme život. Matka má od dcery měsíc na rozmyšlenou. Přirozeně to bagatelisuje jako zelený rozmar. Jenže dcera po měsíci skutečně skončí sebevraždou. V Yvelině vítězí tedy její mravní síla — něco velmi nenaturalistického, co by se spíše hodilo Feuilletovi. V *Yvettě* — co do vnějších postupů podle Maupassanta pracované feuilletovsky — vítězí naopak biologický determinismus: zděděné sklony po matce kurtizáně, v kritické chvíli posílené matčinými suverénně nepokrytými úvahami, nutně zvítězí nad něčím, co nemůže být víc než mladistvě naivním blouzněním. Yvetta proto zůstane na živu a půjde cestou matčinou. Na tématu *Yvetty* záleželo Maupassantovi tak, že později chystal hru s tímto názvem.

nebo hlavně nemanželského, vnucoval k rozmanitému zpracování. Pohozené a bezprizorně vyrůstající dítě v *Žebrákovi*; nemanželské dítě zabíjející v dospělém věku rodiče, kteří se k němu nechťejí přiznat v *Otcovrahovi* (*Le Parricide*); nemanželské dítě vyrůstající v zločinecký typ a přivádějící svého otce kněze k sebevraždě v povídce *Pole olivovníků* (*Le Champ des oliviers*); nemanželské dítě stávající se překvapivě tmelem nového svazku v *Příběhu děvečky, Šimonovu tatínkovi* nebo v *Dítěti*; nemanželské dítě chystající se na svět, jež se klade jako překážka mezi oba milence, zabíjejíc milencovu lásku v románě *Mont-Oriol*; postupné odhalování, že jeden ze dvou dospělých bratrů je tajným pokleskem společné matky v románě *Petr a Jan*; vzepření mondénní ženy, aby byla nadále „strojem na rodění dětí“ a nemohla žít svým mondénním zálibám, jak je tomu v povídce *Neužitečná krása*: taková jsou v hlavních rysech některá hlavní zpracování problému dítěte, která najdeme v Maupassantově tvorbě.

O posledně citované povídce sdělil Maupassant 17. března 1890 svému nakladateli Ollendorffovi: „*Neužitečná krása* je nejvzácnější novelou, kterou jsem kdy napsal. Je to pouze symbol . . .“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 378). Maupassant skutečně nemohl myslet na stránku uměleckou, ta je zde jasně podružná a velmi zanedbána. Šlo mu zřejmě o problém sám. Je to konflikt mezi šlechticem, který zůstává „člověkem instinktu, člověkem přírody, člověkem minulých dob“, a jeho třicetiletou krásnou ženou, která mu za jedenáct let manželství porodila sedm dětí. Je však ženou „jiného rodu, jiné duše, jiných potřeb“, je z těch „žen civilisovaného světa“, které již „nejdou a které odmítají být pouhými samičkami zalidňujícími zemi“. Povídka je, zdá se, napsána (ale ne zrovna šťastně, když uvádí na scénu matku sedmi dětí, tedy ženu, o které nelze tvrdit, že se mateřství vyhýbala), aby se pokusila ospravedlnit soudobou ženu *mondénní*, která se vyhýbá mateřství. Tato žena je podle dlouhých úvah, uložených do povídky (a příliš nezakrytě ukazujících, že jde o elaborát ryze thesový), jako prý veškerá civilisace něčím, co vzniklo proti původním záměrům přírody s lidským rodem: „Bizarním a tajným výtvorem všech našich komplikovaných žádostí, po staletí nashromažďovaných a odvracených od svého původního cíle . . . socha z masa, která jítí horečky smyslů stejně jako chťiče nehmotné“, avšak právě tou chladnou „sošností“ se vymykající „horečkám smyslů“, které stále zachvacují muže instinktu, muže „minulých dob“.

Také v posledním románě Maupassantově z téže doby, *Naše srdce* (*Notre Coeur*, 1890), půjde o problém „moderní krásy“, s níž se setkává muž, jenž má „přírodnější“ koncepci a potřebu vztahů mezi mužem a ženou — problém ostatně, který Maupassant nadhodil již ve vztahu Madeleiny Forestierové k Jiřímu Duroyovi v románě *Miláček* — až na otázku dětí, která tam s tím vztahem spojována není. Povídka i román nám až příliš připomínají přírodního

muže minulosti Guy de Maupassanta v odvozeném, marnivém světě soudobých mondénních pouze — nikoli moderních vůbec, což Maupassant, zdá se, není s to rozlišovat — žen toužících vyžívat se především požívačným způsobem života svých společenských kruhů a vymaňovat se z otroctví mužovy pudovosti. Maupassant narazil zde na problém složitějších vztahů mezi mužem a ženou ve světě kulturním a civilisovaném, který zajisté není již jen problémem přírodních dvojic z Lukreciovy básně *De rerum natura* a který se jím nestal teprve na sklonku 19. století, ve společnosti fin de siècle, do níž se Maupassant na cestě svého arivismu dal v druhé polovině osmdesátých let vlákat, ačkoli její odvozeností, rafinovaností a „protipřírodností“ trpěl. Mechanistický spencerovský evolucionismus a Schopenhauerova „metafysika lásky“ nadto Maupassantovi zahlédnutý dílčí problém — jehož podstata se dá redukovat tak, jak jej viděl, na srážku dvou egoismů, egoismu rafinovanosti a egoismu pudovosti — velmi zjednodušily, jak se ukáže také u románu *Naše srdce*.

Ju. Danilin však se zastavuje také u faktu, že Maupassant ve skutečnosti přece jen nepředvádí pouze lidskou pudovost a lidské egoismy v těchto vztazích, zvláště pokud jde o jeho ženské hrdinky. Uvádí to v souvislost s kladným vlivem Turgeněvovým na Maupassantovy koncepce. „Pod dojmem francouzské buržoasní skutečnosti sedmdesátých a osmdesátých let,“ píše Danilin, „nabyl Maupassant o člověku nejskeptičtější a nejbezútěšnější představy. Buržoasní muž byl podle něho odrůdou prostitutky, buržoasní žena — prodejnou, mazanou samičkou. Zároveň v téže době se v Maupassantově díle vyskytuje řada jiných, i když početně nemnohých, z větší části ženských obrazů, okouzlujících a světlých. Maupassant je zajisté nacházel a pozoroval v samé francouzské skutečnosti, avšak zajímat se o ně a hlavně — uvěřit v ně, v jejich duchovní ušlechtilost, naučil jej Turgeněv.“ Danilin poznamenává, že ovšem Maupassantovy hrdinky zůstávaly stále daleko za lidsky ušlechtilými hrdinkami ruského mistra, a prohlašuje: „Maupassantovy hrdinky — trpící, utlačované, životem zmučené ženy, jsou s to projevovat hrdinství a sebeobětování pouze v zápase s nestvůrnou společenskou morálkou a ve většině případů — jenom ve sféře lásky. Jana z *Jednoho života*, Kristiána z *Mont-Oriolu*, hrdinky z povídek *Závět*, *Pravdivý příběh*, *Clochette*, *Vypletačka*, *Odpuštění*, *Nájemce statku* a jiných — všechny tyto Maupassantovy ženské postavy stojí duchovně vysoko, učiněny šťastnými svým utrpením a plny pravdivé čistoty“ (cit. monografie, s. 37—38).

I když bude třeba nejdříve zevrubněji prokázat, že Turgeněv měl i v tomto směru vliv na Maupassanta; i když nelze příliš přeceňovat zduchovňující koncepci některých ženských hrdinek, přece jen je pravda, že právě v koncepci některých svých ženských hrdinek, dívek i žen, se Maupassant dovedl povznést nad fyziologické představy soudobého naturalismu a přiblížit realismu „hlub-

šímu“, „lidštějšímu“, jakým byl realismus ruský, pokusit se realizovat heslo, že modernímu romanopisci nemá „nic z toho, co se týká lidí, být cizí“ . . .

Z tematických oblastí Maupassantových povídek daly by se vymezit ještě další a drobnější. Zastavme se však již jenom na okamžik u jeho tak zvaných povídek strachu, halucinací a šílenství.

Byla doba, kdy se hledala simplističtěji přímá spojitost mezi Maupassantovou vzrůstající se chorobou a touto tematikou a kdy se tyto povídky vysvětlovaly skoro jako produkt jeho nemoci.

Maupassant jako by byl sám předem a nepřímou takovéto možné pozdější výklady vykazoval do správných mezí, do jakých patří výklad vztahů mezi autorovými přímými životními zkušenostmi a tematikou jeho tvorby. Stalo se tak v jeho studii o Flaubertovi z roku 1884, kdy jeho chorobné stavy ještě nedávaly tušit, jak zákeřné nebezpečí pro jeho duševní zdraví rozsahem svých příznaků signalisovaly. V této studii se Maupassant rozhořčoval, jak Maxime Du Camp, s Flaubertem spřátelený, prozradil světu mistrovi pečlivě tajenou nemoc, padoucnici, a že uměleckou povahu jeho tvorby vyvozoval z ní. Maupassant dodal: „Jistěže ta strašná choroba nemohla zasáhnout tělo, aniž zachmuřila ducha. Je toho však třeba litovat? Cožpak lidé zcela šťastní a zdraví jsou náležitě připraveni, aby život chápali, pronikali do něho a vystihovali jej, náš život tak zmítaný a tak krátký? Cožpak ti, kdo překypují zdravím, jsou vybaveni pro to, aby objevovali všechnu bídu, všechno utrpení, které je obklopuje, aby pozorovali, že smrt zasahuje stále, každý den, všude, krutá, slepá, osudová . . .?“

Dnes jsme již daleci toho, abychom Maupassantovo umění vysvětlovali jeho blízcím se koncem. I jedna z posledních maupassantovských studií v tomto směru *Maupassant est-il mort fou? Considérations sur la vie et la mort de Guy de Maupassant* od J. Maurienna,³⁰ která se vrací k důkazům, že Maupassant nezemřel šílený, poněvadž byl stížen progresivní paralysou, v souvislosti s tím zdůrazňuje, že ani v Maupassantově díle nelze hledat příznaky organické duševní choroby a že náměty šílenství a strachu jsou Maupassantem zpracovány za úplného duševního zdraví a s uměleckou záměrností. Nelze sice popírat, že Maupassantův zájem o uvedenou tematiku patologických duševních stavů byl ovlivněn jeho vlastními zkušenostmi v tomto směru a že jako v ostatních oblastech, věren svému zkušenostnímu tvůrčímu zaměření, které bylo dominantou jeho umění, i takovéto zkušenosti v jisté míře učinil materiálem umělecky zpracovaných námětů. To by však také bylo vše, co lze o vztahu

³⁰ Paris, Librairie Gründ 1947. Nejnověji se případem Maupassantovy nemoci zabýval také André Vial, jednak časopisecky, jednak zveřejně ve své thésí *Guy de Maupassant et l'art du roman*.

mezi Maupassantovou chorobou a jeho tematikou strachu a halucinací s klidným svědomím řici.

O tom, jak brzy měl Maupassant zájem o fantastickou tematiku tohoto druhu, svědčí to, že již mezi jeho začátečnickými novelami, uveřejňovanými v polovině sedmdesátých let, vyskytuje se jedna s nadpisem *Ruka s kůžou staženého* (*La Main d'Écorché*, 1875; roku 1885 ji vydal přepracovanou s kratším titulem *Ruka*) a že také jedna z jeho knižně vydaných básní *Hrůza* (*Terreur*) je z této oblasti. A tak — abych uvedl jen nejhlavnější vyprávění — probíhá linie této tematiky od povídky *Na vodě* (*Sur l'Eau*, 1881), která je zčásti povídkou rybářskou a veslařskou s vylíčením večerní a noční Seiny, přes povídky *On?* (*Lui?* 1883 a 1884), *Noc. Můra* (*La Nuit. Cauchemar*, 1884) k nejdelší povídce s tematikou halucinací *Horla* (*Le Horla*, 1887), psané ve formě deníkových zápisů od května do září, až k povídce z jeho poslední sbírky *Kdo ví?* (*Qui sait?*, 1890). Tehdy se již blížila doba, kdy Maupassantova ducha přemohla nemoc, proti níž po léta bojoval a jež jeho fatalistický pesimismus čím dál více podporovala a živila.

Jak tomu bylo na příklad se vznikem neznámější Maupassantovy povídky s touto tematikou, líčí v úvodě ke *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant* (s. IX—X) René Dumesnil. „Mám, co budu vyprávět, od dvou intimních přátel Maupassantových přímo . . . Henniqua a Pinchona. Hennique mi řekl, že právě on jednoho krásného dne poskytl příteli námět *Horly*. Hennique se již dlouho zabýval, protože ho to zajímalo, nadpřirozenem . . . Položil si otázku, zdali by nebyl možný vpád nehmotných anebo alespoň pro naše oči neviditelných bytostí, a to za předpokladu, že takové bytosti někde na zeměkouli existují. Vymyslel si příběh Horlův, aniž jej ovšem rozvedl tak, jak to učinil Maupassant přímo za rozhovoru s přítelem. Poznamenejme, že na tom není nic, co by mohlo překvapovat: jsme v roce 1886, ve chvíli, kdy Charcotovy teorie jsou ve veliké oblibě. Celá Paříž, celá Francie a celý svět se zabývají tím, co se děje v la Salpêtrière (nemocnici, kde pracoval Charcot, O. N.). Ve velkých denících se mluví jenom o hysterii a nemocech osobnosti. Je to móda . . . Jak by si byl rozený vypravěč jako Maupassant dal ujít tak krásnou příležitost? Námět jej nadto sváděl, neboť i on se zhloubával nad problémy nevědoma a šílenství . . . *Horla* měl obrovský úspěch. A tak jako se rok předtím nad četbou *Miláčka* volalo z křesťanské lásky: ‚To je on!‘, říkalo se totéž nad četbou *Horly*. A zatím — vyprávěl to Pinchon — se Maupassant ve společnosti svého starého ‚La Tôqua‘ (Pinchona, O. N.) pořádně smál: říkalo se, že je blázen!“

Na jeden zdroj Maupassantova zájmu o tyto fantastické povídky se obyčejně zapomíná. Je jím tematika a mistrovství fantastických povídek Turgeněvových, zabývajících se jevy „nadpřirozenými“. Maupassant o nich referoval

v novinářských člancích („Le Fantastique“ ze 7. října 1883 v Le Gaulois a „Souvenirs“ z 4. prosince 1884 v témže deníku). Obdivoval se ruskému spisovateli, jak uměl „nalézt účinky hrůzy, zůstává na hranici možného a uvrhuje duši do nejistoty, do děsu“. Pokládal Turgeněva za jednoho z největších mistrů v tomto směru: „Vypráví spíše to, co zakusil, dává vytušit zmatek duše, úzkost před tím, co nechápala, a otřásající pocit nepostižitelného strachu, který mívá jako van přicházející z jiného světa“ (7. října 1883). Nejvíce Maupassanta zaujala Turgeněvova povídka *Trojí setkání*, v níž viděl po této stránce dílo umělecky mimořádně zdařilé: „Od nějaké doby musím stále myslet na Turgeněvovu novelu *Trojí setkání*; já jsem totiž taky právě pocítil v sobě trojí vzrušení nad věcí, kterou jsem viděl ve třech různých obdobích“ (4. prosince 1884). Maupassant sám se na tyto jevy přirozeně díval jako na něco pouze dosud neznámého, co ještě nebylo vysvětleno, ale co je možné, a vážil si na Turgeněvovi, jak jsou u něho zpracovány bez té nepravděpodobnosti, jakou do svých výtvorů vnášeli autoři po Hoffmanna a Poea.³¹

André Vial, který se soustředil na Maupassantovo umění románu a jeho vývoj, dokládal se mimo jiné dopisem z října 1891, v němž nemocný spisovatel prohlašoval, že hodlá skoncovat s krátkými příběhy: „... uvažoval jsem a nadobro jsem se rozhodl, že již nebudu psát povídky a novely. Je to opotřebované, vyřízené a směšné. Ostatně jsem jich napsal příliš mnoho. Chci nadále pracovat jen na svých románech a neodvádět mozek historkami od jiné práce, jíž jsem vášnivě zaujat“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 408). Že v tom vězely také důvody nakladatelské poptávky, je jiná věc.

Do jaké míry si však i nyní zakládal na těch historkách, jež mu razily cestu k čtenářům celého světa, vyplývá z dopisu z 5. prosince 1891, poslaného advokátu Jacobovi v souvislosti s literární krádeží, které se na něm dopustil newyorský časopis. Americký soud při tom prohlásil, že jej nezná, že je asi nevalně známým a nevalně honorovaným autorem. Maupassantova hrdost a pýcha vzkypěly: „Byl jsem to já, kdo ve Francii znovu oživil náhlou zálibu pro povídku a novelu...“ (*tamtéž*, s. 413).

Maupassant měl pravdu. Po těch mistrech, kteří v romantickém období věnovali pozornost krátkým vypravěčským útvarům, mezi nimi především Balzac a Mérimée, Maupassant v následujícím období pozitivistického realismu a naturalismu nejvíce přispěl k tomu, že si povídka a novela přes invasi společenského románu uhájily v rozložení soudobých exponovaných druhů značně funkční postavení. Uhájily si je nejen díky obrozující se a přitažlivé tematice,

³¹ Srov. dr. Fritz Neubert, *Die literarische Kritik Guy de Maupassants*, s. 50—54.

do níž různou měrou prosakoval odraz měnící se společenské skutečnosti, nýbrž také díky vyspělému uměleckému mistrovství, které více než výbojný román asimilovalo odkaz technických vymožeností a tradic národní minulosti. Jak tato asimilace mohla u různých a různě vychovávaných tvůrčích temperamentů dospívat k odlišným výsledkům, ukázalo by se při srovnání umění Maupassantova s uměním povídky a novely u Anatola France z let osmdesátých a začátku let devadesátých.

Maupassant se ve svých začátcích pokoušel o něco „na způsob *Pondělních povídek*“ Alphonse Daudeta (matce 24. září 1873). A zatím co jej Flaubert po léta měl k tomu, aby se soustředil na román (úsilí bylo korunováno dlouholetou elaborací *Jednoho života*), ačkoli se Maupassantovi k tomu nedostávalo ani přiměřených životních ani literárně technických zkušeností, byl Maupassant zároveň v týchž letech fascinován ústním (více ještě než písemným) vyprávěčským mistrovstvím Turgeněvovým, ať už šlo o příběhy laděné do „tajemné“ atmosféry anebo o příběhy milostné, jež prý ruský mistr dovedl podávat s „pronikavým kouzlem“ (Le Gaulois, 7. října 1883; srov. G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, s. 238). Aktivovalo v něm pravděpodobně a prakticky vzdělávalo jeho vrozené schopnosti povídkáře a novelisty, jejichž originalnost, tak spjatá s domácími tradicemi, jako by náhle prorazila v *Kuličce*.

Stojí opravdu za to připomenout si z jedné jeho kroniky, jak charakterisoval Turgeněva: „... Možná, že se původnost tohoto spisovatele, který je především mistrným vypravěčem, nejvíce projevuje v krátkých novelách... Dovede na několika stránkách napsat absolutní dílo, seskupit podivuhodným způsobem okolnosti a načrtnout živé, hmatatelné, uchvacující postavy, a to několika tak lehkými, tak dovednými tahy, že nechápeme, jak takové výraznosti dosáhl prostředky na pohled tak prostými. Z každé jeho krátké historky vystupuje jakoby opar melancholie, hluboký smutek skrytý za událostmi. Vždycky poznáme vzduch, který dýcháme v jeho výtvorech; naplňuje ducha vážnými a trpkými myšlenkami... Je pozorovatelem realistickým a sentimentálním zároveň a přišel s jedinečnou notou, která je mu vlastní, jenom jemu...“ (článek „L'inventeur du mot ‚nihilisme‘“, v Le Gaulois z 21. listopadu 1880; srov. *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 38). Tak psal Maupassant v roce *Kuličky*, na začátku své dráhy povídkáře a novelisty. Za kolik toho vděčil tomu, co jej podmaňovalo u Turgeněva?

Maupassantovo mistrovství povídkáře a novelisty se projevovalo již v rozmanitosti útvarů, které ovládal. Některá jeho vyprávění jsou zcela kratička a jsou takřka pouhou literárně podávanou anekdotou nebo galsky kořeněnou fraškou. Jiná jsou přímo dramaticky stavěnou povídkou a ještě jiná delšími nebo velmi dlouhými novelami. Nejdelší snad je *Yvetta*, ale i *Příběh děvečky*, *Dědictví* nebo *Kulička* jsou značně rozsáhlé. V těchto povídkách důraz není

položen na dramatickosti výstavby: Maupassant zde uplatňuje spíše postupy bližší technice románové, zevrubnější líčení prostředí, přírody, různých situací. Proto se na příklad Zolovi, který neměl valný smysl pro vypointovanou, hutnou, dramaticky úspornou výstavbu, od níž jej ostatně jeho zaměření na společenský román jakožto co nejdokumentovanější „výsek života (tranche de vie)“ nutně odvádělo, tolik líbil začátek povídky *Příběh dvěčky*. Byl to podle něho „začátek nádherné šíře“ (Le Figaro, 11. července 1881).

Rozmanitost volených útvarů doplňovala i rozmanitost jejich záramování. Lékaři, soudci, kamarádi ze školy, lovci a celá lovecká společnost vyprávějící si příběhy jsou u značného počtu Maupassantových vyprávění nezatěžujícím, zato presentaci povídek rozrůzňujícím rámcem, tak jako zas některé povídky jsou veskrze utkány z dialogů.

Při výstavbě svých povídek a novel Maupassant plnou měrou uplatňoval umění komposice, a to jak pokud jde o postavy, tak pokud jde o plán vyprávění; jenom malá část jeho novel a povídek prozrazuje vyslovený chvat a nepečlivost. Flaubertovy rady se setkávaly s kongeniálním nadáním pozorovatele a vypravěče, který dovedl uchopit postavu a předvést ji s celou konkrétností, bez doličovacíh vývodů psychologisujících, a to v tom, co je na ní podstatného a charakteristického, spojovat jistotu postřehu s pohotovou úsporností použitých prostředků v jeho tlumočení. Jeho schopnost vidět a ukazovat jiným jej udělala zvláště jako novelistu a povídkáře jedním z největších mistrů francouzského realismu.

Ale determinista v Maupassantovi realistickém malíři — a častěji spíše kreslíři, pracujícím několika výstižnými, zreliefňujícími čarami — usiloval nadto o vyjádření „hlubokého a skrytého smyslu událostí“, jež se měly reprodukovat s „úzkostlivou podobností“. Skrytý smysl, daný působením souhry příčin, ukládal umělci podle jeho předmluvy k románu *Petr a Jan*, aby „komponoval své dílo tak obratným, zastřeným a zdánlivě prostým způsobem, aby nebylo možno postřehnout a naznačit jeho rozvržení, objevit jeho záměry“. Proto také obratnost umělcova plánu musí „tkvít . . . v dovedném seskupení stálých drobných faktů (de petits faits constants), z nichž vyloupe definitivní smysl díla“.

Jakkoli Maupassant tuto kompozici — opírající se o záměrný výběr detailů a řídící se „běžnou logikou faktů“ — uplatňoval také z největší části ve svých románech, posloužila mu přece jen nejefektivněji v jeho hospodárně organizovaných povídkách a rovněž v novelách. Každé prodlení u některé složky kontextu, u některého postupu (vyprávění, líčení prostředí, přírody atd.), nebo naopak jejich redukování na malou a nejmenší míru nebylo u jeho nejlepších povídek nikdy náhodné, mělo své intencionální odůvodnění a signalizovalo jisté autorovy úmysly, jež si však čtenář byl zpravidla s to uvědomit až dodatečně.

Neboť definitivní smysl díla se nejsilněji ozřejmoval v Maupassantových tak vynášených pointách, ve vyústění děje s momentem kontrastu a překvapení, ke kterému výstavba těchto kratších útvarů různou měrou, ale většinou směřovala a jenž je jedním z charakteristických rysů jeho tvorby. A přitom disponuje Maupassant tolika „literárními osidly“, jak jeho spisovatelské záludnosti případně nazval Pol Neveux,³² že se u něho zpravidla neshledáváme s takovými premisami, abychom již z nich mechanicky uhádli (nebo snadno uhádli), jakým směrem se budeme s autorem ubírat a kam nás nakonec zavede.

Kdo by na příklad mohl předem uhodnout v povídce *Příběh děvečky*, že úzkostně tajené nemanželské dítě se pro matku stane základem jejího manželského štěstí s hospodářem? A naopak zas Maupassant — na příklad v povídce *Dědictví* — dovede čtenáře přivést k pochopení skutečnosti (jak se stalo, že Cora přece jen bude mít včas dědice miliónu), o které se autor jediným slovem přímo nezmíní a již si čtenář, s pocitem vlastní důvtipnosti, z rozmanitých náznaků vyvodí. Způsob a prostředky, jakými takováto osidla nastražuje — dalo by se to ukázat na různých typech, na příklad na vylíčení výletu „pensionátu“ ctihodné vdovy Tellierové — jsou u Maupassanta velmi rozmanité, působí vždy nově a vnášejí do výstavby jeho vyprávění různě rozložené napětí, její zajímavost.

Na druhé straně však takováto literární osidla nejsou nikdy kladena tak, aby se stávala pro čtenáře rebusy, nad kterými by dlouho musil kroutit hlavou a uvažovat. Neboť Maupassant má podle Anatola France — a ten se přece v této otázce vyznal lépe nežli kterýkoli z jeho současníků — „tři veliké vlastnosti francouzského spisovatele, nejdříve jasnost, pak zase jasnost a konečně jasnost“.³³ Logický postup a úspornost prostředků mají na tom vedle plastičnosti a názornosti největší podíl. Úspornost proniká nejen do výběru a řazení motivů, nýbrž také do slovníku; o jeho nutnosti prostoty bez zbytečných novotvarů a zastaralých výrazů se Maupassant vyjádřil v předmluvě k románu *Petr a Jan*. Mířil tak zřetelně na opačnou praxi Goncourtů s jejich „écriture artiste“, že si Edmonda de Goncourt, ostatně stejně žárlivého na jeho úspěchy, jak dokládá René Dumesnil, proti sobě popudil. V prostotě a nehledanosti slovníku, v tom, jak se vyhýbal kupení odborných termínů nebo jak je, pokud jich někdy musil použít, do svých kontextů připouštěl v nejmenší míře, odlišoval se Maupassant svou praxí velmi od praxe naturalistů, pro něž co nejbohatší slovník terminologicky naježený byl se zřetelem k jejich „studijním“ intencím samozřejmostí. Maupassant se v podstatě přidržoval — uprostřed

³² Ve studii předeslané prvnímu svazku Conardova vydání, s. XLVII.

³³ Clánek *M. Guy de Maupassant et les conteurs français* v *La Vie littéraire*, Ire série (*Oeuvres complètes illustrées*, tome VI, s. 58. Paris, Calmann-Lévy 1929).

slohového novotaření francouzské literatury své doby — jako jeden z mála autorů v podstatě tradice klasicismu. Neznamená to, že snad pro charakteristiku svých normandských venkovanů nepoužíval jako realisté a naturalisté (ale i jako Molière v *Donu Juanovi*!) jejich nářečí, nebo že s rozkoší nezachycoval různý způsob, jímž cizinci, především Němci a Angličani, komolí francouzštinu: znamenitě se mu k tomu hodila kapitola *Veřejná schůze* (*Séance publique*) z *Neděle pařížského měšťáka*, kde paroduje schůzi mezinárodního spolku pro ženská práva. Maupassantův slovník je konkrétní a nikoli abstraktní, jak tomu bylo u klasické francouzštiny, ale jak pokračoval Anatole France ve své charakteristice: „Má ducha míry a pořádku, který je duchem naší rasy.“

Na rozdíl od Flauberta, který mu radil, aby všude vyhledával jediné vhodné podstatné jméno, přídatné jméno a sloveso, Maupassant nebyl — zvláště čím větší získával odstup od rad mrtvého mistra — přesměřil úzkostlivý. Často se spokojoval s triviálnějšími, povšechnějšími výrazy. Tento sklon k větší „snadnosti“, jak tomu říkal Flaubert, v podstatě přispěl k tomu, že Maupassantův sloh je přirozenější než pracný a hledaný sloh Flaubertův. Tato větší snadnost Maupassantova slohu nepochybně přispěla k oblíbenosti jeho děl, poněvadž je učinila přístupnými nejširším vrstvám.

Maupassant, jak se rovněž dočteme v jeho předmluvě k románu *Petr a Jan*, kladl větší důraz na prostředky organisace věty než na slovník, na nutnost „zacházet s větou tak, aby pověděla všechno, dokonce i to, co nepovídá“. Kdežto Flaubert při organisaci věty věnoval zvláštní pozornost prvkům zvukovým a rytmickým, vybavuje ji takto hudebně lyrickými efekty, Maupassant, daleko strážlivější a realističtější, ve své praxi k takovým prostředkům nesahal. Byl vnímavější než Flaubert k tomu, jak orchestrace výrazu zbavuje tento možnosti, aby se dospívalo k co možná největší adekvátnosti obsahu a formy, k přiléhavému vyjádření všední reality. Proto mu také — přes převládající tendenci k prostotě — nevadily často větné celky rozsáhlejší, někdy přesahující sto slov.

Všechny tyto prostředky — tematické, kompoziční, slohové a jazykové — sloužily Maupassantovi k tomu, aby vyjadřovaly nejen realitu, již měl na mysli, nýbrž i jeho postoj k ní. Na první pohled — a v duchu jeho estetiky — byl to postoj nezaujatého pozorovatele, jemuž jej učil také „apoštol neosobnosti“ Flaubert a jenž odpovídal těším realistů a naturalistů, kteří se snažili zaujímat objektivistický postoj po způsobu pozitivistických vědců.

Anatole France — ještě jednou se ho musím dovolávat — řekl, že Maupassant „líčí bez nenávisti a bez lásky, bez hněvu a bez soucitu lakotné sedláky, opilé námořníky, lehké holky, drobné úředníky otupělé kanceláři a všechny ty ponižené, u nichž poniženost je bez krásy stejně jako bez ctnosti“, že „ví, že udělal vše, když dal život“ svým postavám a že „jeho lhostejnost se rovná

lhostejnosti přírody“.⁸⁴ Tato charakteristika Maupassantovi trochu ubližuje. Byl-li Maupassant vyzbrojen nelítostným okem, které vidělo lidi, zvířata a věci přesně a střízlivě jako fotografický přístroj, nebyl však na druhé straně vybaven také úplnou necitelností k tomu, co viděl a co chtěl líčit. A tak volba témat, výběr motivů, jejich organisování a vyjádření jazykovými a slohovými prostředky nemohly v daných případech nechat čtenáře na pochybách, že spisovatel nezůstával neúčastný — ani na osudu Miss Harrietové, ani malé Roquové, ani Mikuláše Všesvatého, ani zvířat, která do svého díla uvedl. Soucit, který býval přisuzován obyčejně teprve Maupassantovi druhé poloviny osmdesátých let, proniká již do jeho povídek a novel daleko dříve a je zřejmý i v jeho prvním románě *Jeden život*. Pravda ovšem je, že zkušenost vlastního stupňujícího se utrpení učinila postupně Maupassanta citlivějšího i jako spisovatele.

Pol Neveux uveřejnil jeden z dopisů Maupassantových, z něhož se dovídáme přímo, jak to bylo s jeho neúčastností: „... jsem z rodu těch, kdo mají staženou kůži. Jenže to neříkám, neukazuji to, skrývám to dokonce velmi dobře. Lidé si o mně bezpochyby myslí, že jsem nejnetečnejším člověkem na světě. Jsem skeptický, což není totéž. Skeptický, protože mám jasné oči. A mé oči říkají mému srdci: Schovej se, starý brachu, jsi směšné, a ono se schová.“ A v knize *Na vodě*, tam, kde Maupassant mluví o bolestné rozdvojenosti autorů mezi herce a diváky a o jejich „zvláštní a chorobné citlivosti, která je mění v lidi se staženou kůží, pro něž se skoro všechny smyslové vjemy stávají bolestmi“, dodává: „Vzpomínám si na černé dny, kdy mé srdce bylo tak rozdrásáno věcmi, které jsem na vteřinu zahlédl, že vzpomínky na to, co jsem viděl, zůstávají ve mně jako otevřené rány.“ Příběhy, jimiž se pak dokládá, by mohly stát mezi těmi, jež známe z jeho povídek a z jejichž realismu přímo čiši nevyslovený soucit.

Jaký však sociální soucit mluví také z Maupassantových řádek v poslední jeho cestopisné knize *Bludný život*, když líčí svou návštěvu v sírných dolech na Sicílii! Viděl tam v dusivých výparech a za strašného vedra zaměstnané děti. „Čas od času potkáváme tlupu dětí vystupujících po těžko schůdném schodišti a obtížené koši. Nebozí hoši lapají dech a chroptí pod nákladem. Je jim deset, dvanáct let a v jediném dni dělají tu hnusnou cestu patnáctkrát, dostávající za jeden sestup jeden sou. Jsou malí, hubení, žlutí, s obrovskými a lesklými očima, s drobnými tvářičkami a tenkými rty, které ukazují jejich zuby, jež se blýskají jako jejich pohledy. Toto pobuřující využívání dětí je jednou z nejbolestnějších podívaných, jež lze spatřit.“ Pravda ovšem je, že

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 59. „Maupassantova objektivnost nebyla jeho slabostí jakožto umělce“, říká správně Danilin, „nýbrž jeho silou. U něho nehodnocení při zobrazování lidí a jevů života nikterak neznamenalo vnitřně lhostejný poměr umělcův k tomu, co zobrazoval“ (*Mopassan*, s. 202).

takto citlivým „člověkem se staženou kůží“, mimořádně vnímavým pro lidské utrpení, byl především Maupassant posledních let, který byl zároveň také člověkem skeptickým a pesimistickým až k nihilismu.

★

V článku „Páni kronikáři“ (Messieurs de la chronique, *Le Gil Blas*, 11. listopadu 1884) stavěl Maupassant proti sobě velmi rozdílné potřeby krátkého nevýpravného (lépe smíšeného) útvaru žurnalistického a požadavky kladené na román. Měl tehdy již za sebou zkušenosti s dlouholetým vypracováváním prvního svého románu *Jeden život* (1883). „Romanopisec potřebuje,“ pravil Maupassant, „aby byl proniknut obecnými idejemi, potřebuje hlubokého a podrobného pozorování lidí a zvláště přísného sledu při spojování myšlenek a událostí, na čemž závisí kompozice knihy.“ Leccos z toho se mu ještě nedostávalo, když jej Flaubert v sedmdesátých letech nabádal k většímu dílu. A Maupassant pokračoval: „Hlavními vlastnostmi romanopiscovými jsou dech, literární způsoby, umění metodického rozvíjení, přechodů a inscenování a zejména nesnadná a choulostivá dovednost vytvářet atmosféru, v níž postavy budou žít . . ., podrobné přichystávání, které autorům knih dá tolik práce . . . Atmosféra knihy, to je hlavní, podstatná věc . . . Právě atmosféra knihy činí postavy a události živými, pravděpodobnými a přijatelnými . . . Je třeba, aby spisovatel měl obezřetnost a nadání, jak udělat všechno přirozeným péčí, se kterou vytváří prostředí a připravuje události s pomocí obklopujících okolností . . .“ (G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, s. 28—29).

Obdivoval se u Turgeněva jeho uchvacujícímu daru vytvářet ovzduší a shledával se s tímto darem v umění Dickensovu: „V každém románě, který má velkou hodnotu, existuje něco tajemně mocného: speciální atmosféra, která je pro tu knihu nezbytná. Vytvořit atmosféru románu, psát tak, abychom cítili prostředí, v němž se bytosti pohybovaly, znamená umožnit knize, aby žila.

Podívejte se, s jakou péčí umí Dickens naznačit jednotlivá místa, kde se koná děj. A on je nejenom naznačí, on je ukazuje, činí je důvěrnými a tím způsobuje, že se stávají pravděpodobnějšími a dokonce nezbytnými obraty dramatu, které by v jiném rámci ztratilo svou výraznost a vzrušivost. Když předvádí nějakou postavu, popisuje nám ji až do jejích podivných návyků, do nejnepatrnějších zvyků jejího těla, do jejích obyčejných pohybů . . .“ (článek „Romány“, *Romans, Le Gil Blas*, 26. dubna 1882, cit. Andrém Vialem, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 83).

Rozdíl mezi různými strukturními požadavky krátkých útvarů výpravných, povídky a novely, a mezi požadavky různých struktur a typů velkého výpravného typu románu se Maupassant blíže nezabýval. Což však „atmosféra“ v řadě vynikajících povídek a novel Maupassantových nehraje, třebas jaksi „zkratkově“,

nepostradatelnou úlohu? Jisto je, že si jeho vykladači souvislost mezi jeho tvorbou povídkářskou a novelistickou a mezi jeho romány dlouho po jedné stránce velmi zjednodušovali. Zdůrazňoval ji již — časopisecky i ve své hutné monografii — Édouard Maynial,³⁵ a to hlavně ve spojitosti s románem *Jeden život*. Po něm na jeho thesi navazoval zvláště René Dumesnil, který znovu upozornil, že se „dopouštíme chyby, když (u M.) oddělujeme romanopisce a povídkáře: onen stále zužitkovává tohoto, s čímž se shledáváme také, když studujeme kompozici *Miláčka a Petra a Jana*“ (*Guy de Maupassant*, s. 188.) Dalo by se dále říci, že tak jako Maupassant novelista neváhá po druhé nebo po třetí sáhnout k témuž námětu, tak jako Maupassant divadelní autor na sklonku života vychází pro své hry výhradně z tematiky vlastních novel, tak je také zřejmý vztah mezi řadou povídek a novel a mezi složkami kompozice aspoň některých jeho románů.

Avšak zdá se, že these: romány Maupassantovy jsou větší nebo menší měrou sešity z dříve publikovaných kratších útvarů, byla pracemi André Viala obrácena. Jak jeho publikace *La genèse d' „Une vie“*, *premier roman de Guy de Maupassant*,³⁶ tak jeho často citovaná doktorská these *Guy de Maupassant et l'art du roman*, obě z roku 1954, snaží se — na základě nově vydané korespondence Maupassantovy a rozboru jeho uměleckých postupů — dokázat, že romány byly v době své elaborace zároveň případnou zásobárnou, z níž spisovatel uveřejňoval podle potřeby episodické složky nejdříve časopisecky. Největší procento takovýchto výpůjček lze zjistit u prvního nejdéle elaborovaného románu *Jeden život*; u dalších dvou románů *Miláček* a *Mont-Oriol* je toto procento podstatně nižší. U posledních románů Maupassantových pak s čím dál více se uplatňující technikou „souvislé vise“ oddrolování episod ve formě samostatně publikovaných kratších útvarů prakticky přestává: technika románová vítězí.

Přesto, že jeho povídky a novely měly okamžitý úspěch u obecnstva, mohl Maupassant poznat, že kritika se na tyto drobné vypravěčské formy dívala svrchu. Maupassantovou ctižádostí bylo ukázat, že také v románě, nejvýznamnějším a vládnoucím druhu doby realismu a naturalismu, dovede uplatnit

³⁵ Maynial říká: „Maupassant byl přiveden k románu novelou. Všeobecně se dělá chyba, když se u něho studuje odděleně romanopisec a povídkář. Nehledě k tomu, že se tyto vlastnosti najdou u jednoho jako u druhého, setkáváme se u vypravěče novel se schopností informovat se a pátrat, která nikdy nepřestává být k dobru romanopisci. Ve skutečnosti neměl Maupassant lepší možnost, jak napsat své romány a udělat je obsažné a bohaté na obraty a detailní pozorování, než psát pro deníky, do nichž přispíval, četné novely. Ty byly často pouhými poznámkami, zachycovanými, jak skutečnost probíhala, pro chystaný román a můžeme je vzít na potaz někdy jako první náčrtky definitivních kapitol, vždy však jako zajímavé doklady o kompozici a vytvoření románu.“ *La Vie et l'Oeuvre de Guy de Maupassant*. Paris, Mercure de France 1907 (6e éd.), s. 130.

³⁶ Publication des Annales de l'Université de Lyon (Belles-Lettres), 1954.

své nadání a zvládnout náročnější úkoly. Ve skutečnosti, jak dnes víme z prací Vialových, pustil se do svého prvního románu již za života Flaubertova. Myšlenka na něj vznikla pravděpodobně v lednu roku 1878. Do podzimku roku 1878 Maupassant si již promyslel technickou ucelenost románu. Odsunuv jej pak stranou po dobu dvou let, znovu se chopil rozpracovaného díla na jaře roku 1881 a dokončil rukopisný náčrtek nejpozději v květnu roku 1882. Od února do dubna roku 1883 byl v deníku *Le Gil Blas* tento jeho první román uveřejňován pod názvem *Jeden život*. Měl nepopiratelný úspěch a vyšel téhož roku i knižně. Kritik Maxime Gaucher nacházel v něm stránky, „jejichž četbu by matka dovolila své dceři“, a připojil: „Tentokrát stoupáme ke končinám méně nezdravým. Hrdinové a hrdinky mohou mezi lidí.“³⁷

Název románu je dán tím, že jeho tématem³⁸ je vylíčení života ústřední hrdinky Jany de Lamarové. Tento život se vyvíjí ve znamení stálých rozčarování — Jany jako manželky drsného a lakotného muže, venkovského šlechtice, který ji podvádí s cizími ženami; jako dcery, když po matčině smrti z jejich milostných dopisů zjišťuje, že byla nevěrna otci; a konečně jako matky, jejíž syn, kterého nade vše zbožňuje, vyrůstá v nezdrávka. Desiluse ubíjejí všechny naděje života jemné Jany, dělají z ní nakonec ženu ustrašenou, s paralysovanou vůlí. Všechny naděje — až snad na výhled na naději poslední, na naději v radost, kterou jí dá možná malá vnučka. Není náhodné, že Maupassant osamělou a fatalisticky bezradnou Janu dává v poslední části románu na starost prosté, ale rozumné a energické Rozálii, její někdejší služce. Ta Janě na její bédování připomíná, co by byla musila říkat tehdy, kdyby se byla musila celý život sama dít. A nad její radosti z vnučky formuluje realistickou moudrost, kterou román vyznívá, že „život nikdy není ani tak dobrý ani tak zlý, jak si myslíme“.

Jeden život má motto: Prostá pravda (*L'Humble Vérité*). Toto motto skrývá dvojí smysl. Předně naznačuje autorův záměr, že skutečnost podá co nejvěrněji. Naráží však také na fakt, který se stal zjevným zvláště později, jak mnoho z té prosté skutečnosti bylo dáno Maupassantovými vzpomínkami nejen na rodný kraj, nýbrž z veliké části i na osudy rodiny. Zámek *Les Peuples* a jeho okolí

³⁷ V *Causeries littéraires*, Revue Bleue z 21. dubna 1883.

³⁸ Danilin spatřuje v tomto románě nikoli jedno téma, nýbrž témata dvě. Říká: „*Jeden život* — toť román o vystřídaní dvou kultur: širá, tolerantní, humánní (jak se to jevílo Maupassantovi) šlechtická kultura věku osvícenství ustupuje omezené, banální, protihumánní buržoasní kultuře 19. století. To je první téma románu, věnované zobrazení smutného historického osudu staré šlechtické inteligence, která odchází ze života, poněvadž nikomu už není potřebná, nemajíc sil ani k tomu, aby zápasila s novou dobou, ani aby jí vzdorovala.

S kulturou 18. století jsou v románě spjati baron des Vauds, zčásti jeho žena i jejich dcera Jana, hrdinka románu, v mnohém sdílející jeho názory.“

Danilin však dokonce vidí v *Jednom životě* román historický. „Děj románu začíná v roce 1819. Čtenáři si obyčejně nepovšimnou, že *Jeden život* je román — historický: je napsán beze všech odkazů na jakákoli historická data a události. Zatím však jeho první polovina uplyvá v době Restaurace a druhá — za Červencové monarchie“ (*Mopassan*, s. 78—79).

je vyličen — André Vial si dal velikou práci s tím, aby míru topografické transposice ověřil — podle zámku Grainville-Ymanville. Janin život obráží v leccčems (opět transponovaně) život Maupassantovy matky v nesouladném manželství, v milostných spádech mužových (poměr Janina manžela ke služebné Rozálii, s níž měl syna; příběh s jinou milenkou v pojízdne pastýřské chýši, jenž však ve skutečnosti neskončil tragicky); v matčině trápení s nevydařeným synem, který připomíná Maupassantova mladšího bratra Hervéa; v životním pesimismu; v záblesku radosti z příchodu malé vnučky, při níž Maupassant mohl myslet na Hervéovu dcerušku Simonnu. André Vial ukázal, jak i jiné postavy (otec Janin atd.) jsou do značné míry transposicí postav skutečných. Na druhé straně řetěz desilusí, z něhož je utkán Janin život, připomíná, a to nikoli náhodně, jinou knihu životních rozčarování — Flaubertovu *Citovou výchovu*.³⁹

Dnes, po Vialově průzkumu, můžeme si o románě *Jeden život* vytvořit představy daleko přesnější, než to bylo možno ještě do nedávna. Vial na základě čtyř rukopisných zlomků (vlastně tři a jednoho uveřejněného Barthouem roku 1920; rukopis tohoto zlomku se totiž mezitím ztratil), definitivního rukopisu a Maupassantovy korespondence zjistil nejen postupnou elaboraci románu, rozloženou na dobu šesti let; mohl srovnáním a analysou variant komposičních i slohových prokázat i vývoj Maupassantovy koncepce románu a jeho postupů. I když nyní víme, že *Jeden život* není „rapsodií více nebo méně chvatně složenou z dřívějších povídek“, že příběhy totožné s některými jeho epizodami nebo je alespoň obměňující (Vial napočítal desítky historek, při čemž však šel až do zámezí mechanického stopování i dílčí motiviky) byly brány z těla vznikajícího románu — na příklad příběh s tetou Lízou *Za jarního večera* (Par un soir de printemps, 1881); svatební cesta na Korsiku publikovaná jako *Svatební cesta* (Voyage de noce, 1882); objev matčiných dopisů *Bdění u mrtvé* (La Veillée, 1882); drama v pojízdne chýši *Skok pastýřův* (Le saut du berger, 1882) atd. — i když to tedy nyní víme, nemění se tím nic na faktu, že Maupassant mohl těchto epizod snadno použít jako samostatných povídek, poněvadž vyličení průběhu „jednoho života“ mu ponechávalo velikou volnost v organisování celku.

René Dumesnil v tomto románě spatřoval vliv Turgeněvův: „Právě jeho estetika je estetikou, kterou si Maupassant osvojuje — estetikou tak blízkou Flaubertově, ale více ‚doleva‘, jak by se řeklo v politice. Je to ‚výřez ze života‘ bez drátků, bez dramatických a umných kombinací, bez přílišné hledanosti ve slohu . . . Turgeněv *Jarních vod* — tohoto obdivuhodného románu — toť

³⁹ Édouard Maynial soudí spíše na vzor Flaubertovy povídky *Prosté srdce*; „Co se týká přímo idey a celkového nárysu knihy, bylo nejednou poznamenáno, že nejsou bez obdobnosti s ideou a nárysem Flaubertovy povídky *Prosté srdce*.“ Cit. dílo, s. 131.

Maupassant *Jednoho života*.⁴⁰ Je příznačné, že se Tolstému tento Maupassantův román líbil nejvíce. Pokládal jej skoro za nejlepší francouzský román po Hugových *Ubožácích*, protože v něm shledával spojeny v takřka stejné míře tři nezbytné prý podmínky pro vznik opravdového uměleckého díla — normální, tj. morální vztah mezi autorem a jeho námětem, krásu formy a upřímnost, tj. autorovu lásku k tomu, co píše. Do jaké míry Turgeněv, jeho estetika a umělecká praxe byly předmětem Maupassantova obdivu, vyplývá i z obou článků, které mu při jeho úmrtí věnoval (5. září v *Le Gaulois* a 6. září v *Le Gil Blas*), i z toho, že mu před svou smrtí hodlal věnovat studii celkovou (za spolupráce matčiny), určenou pro *La Revue des Deux Mondes*. André Vial sice o vlivu Turgeněvovu v tomto případě přímo nemluví, ale říká: „Jisto je, že mladý romanopisec se hned od začátku nepovznesl ke koncepci trvání, jež je vlastní románu. Chtěl ji mít zprvu jako juxtaposici okamžiků“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 495—496).

★

Kdyby se někdo byl čtenářů *Jednoho života* dotázal, jak asi bude vypadat další román jeho autora, sotva by byli uhádli, že to bude *Miláček* (1885).

V prvním románě byl tématem obraz dlouhého života pasivní zemanské ženy, osudem ve svých nadějích krok za krokem smýkané k tvrdé zemi. V *Miláčkově* (který vyšel nejdříve časopisecky v *Le Gil Blas*) jsme naopak svědky rozhodujícího úseku života vitálního mladého muže z lidu, který v poměrně nedlouhé době tří let (od června roku 1877 do října roku 1880) prudce vzestupuje ze sociálních nížin drobného úředníka do sociálních výšin vládnoucích vrstev kapitalistických. V *Jednom životě* byla autorovi do značné míry modelem jeho matka. „Miláček jsem já,“ vychloubal prý se Maupassant. Nebylo to jen tak plané vychloubání spisovatele, který se za uplynulých pět let sám jako novinář a vypravěč z ministerského úředníčka vypracoval na známého a blahobytného literáta, i když při tom nemůže být řeči o tom, že by Maupassant byl do svého hrdiny promítl svůj vlastní život. V každém případě však Maupassant v tomto svém druhém románě zpracoval především tematiku ze životních

⁴⁰ René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, s. 174. V článku napsaném při Turgeněvovu úmrtí do listu *Le Gaulois* (5. září 1883) Maupassant sám charakterisoval názory ruského mistra na román takto:

„Přes svůj věk a svou životní dráhu skoro ukončenou měl o literatuře nejmodernější a nejpokročilejší názory, zavrhuje všechny staré formy románů s drátky a s dramatickými a umnými kombinacemi, vyslovuje požadavek, aby se psal ‚život‘, nic než život — ‚výřezy ze života‘ bez zápletek a bez velkých dobrodružství.

‚Román‘, říkal, je nejmladší formou literárního umění. Vymaňuje se dnes stěží z *postupů pohádkových*, kterých zpočátku užíval. Svedl naivní obraznosti jistým romaneskním kouzlem. Dnes však, kdy se vkus očišťuje, je třeba zavrhnout všechny tyto podřadnější prostředky, oprostít a pozvednout toto umění, které je uměním života, které musí být historií života“ (*Chroniques, études, correspondance*, s. 90—91; podtrhl Maupassant).

oblastí, které výborně znal z vlastní nedávné nebo přímo současné zkušenosti.

Jiří Duroy, syn normandského hospodského od Rouenu, donedávna poddůstojník u afrických myslivců a od té doby úředníček živořící u severní dráhy v Paříži, je z rodu ctižádostivce Deslauriersa z Flaubertovy *Citové výchovy*. Jako on je silou na pochodu, ovšem ve společenském prostředí třetí republiky a jeho odlišných předpokladů. Duroy živelně nenávidí aristokraty a všechny ty, kdo jsou bohatí a mocní a kdo si mohou dopřát životní požitky, jaké se jim zlíbí a jaké si on dopřát nemůže. Z této nenávisti u něho nevzniká pocit vlastní bezmocnosti, nýbrž se v něm probouzí aktivní, revoltující závist a dravá chuť vedrat se stůj co stůj nahoru mezi ně, urvat pro sebe tytéž možnosti, jaké mají oni. Co má proti sobě, není v tomto smyslu o nic lepší než on, je to jen pokrytectví tváříci se nad svými lupy jako morálnost a počestnost. Cíle mají oni i on stejné, konkrétní, naprosto ne vysněné: peníze, ženy a moc. Jenže on za to musí, chce a bude platit vynakládáním chytrosti, bezohlednou drzostí a osobním risikem.

Kromě tohoto živelného kariérismu je Duroy nadán štěstím u žen. A toto štěstí, které mu vynese jeho přezdívku Miláček, stane se mu prostředkem, aby svých cílů dosáhl. V tom je spřízněn s matkou Yvettinou. Když se dívá na naduté panstvo, které se projíždí na mondénním korse Boulogneského lesíka na koních a v kočárech, hlasitě si ulevuje: „Banda pokrytců, banda prostopášníků, banda lupičů.“ A tu poznává v jejich středu také známou kurtizánu: „Duroy se zastavil, maje chuť pozdravit a tleskat této povýšenkyni lásky, která na této promenádě a v tuto hodinu dostaveníčka pokryteckých aristokratů stavěla na obdiv furiantský přepych, který si vydělala na jejich prostředlech. Cítil možná neurčitě, že mezi nimi bylo něco společného, přirozené pouto, že byli téhož rodu, téže duše a že jeho úspěch použije odvážných prostředků téhož druhu.“

Jiří Duroy se tedy probíjí především náručemi žen, od paní de Marelle, již jediné zůstává instinktivně věren, poněvadž v jejím dobrodružném temperamentu cítí temperament spřízněný se svým, přes vdovu po žurnalistovi Forestierovi, tak trochu „moderní“ ženu v jeho smyslu, a přes křesťansky zbožnou manželku majitele deníku *La Vie française* žida Waltera až po jejich dceru. Láska je pro něho fyzickou, přirozenou potřebou. Paní Forestierové nad mrtvým přítelem, jejím manželem, vyznává, že nejzazší mezi lidského štěstí je držet v objetí milovanou ženu, a tehdy to neříká pouze takticky.

Ale láskou se Jiří Duroy nakonec nikdy nedává ovládnout docela, nestává se nikdy jejím otrokem. Objekt žádné ženy mu nedává zapomenout na jeho druhou potřebu, potřebu životního vzestupu k penězům a k moci. Jeho zrak zůstává stále upřen k tomuto cíli. Nedovede jej odradit ani pomyšlení na fa-

talismus smrti, který je základem úvah pesimistického básníka Norberta de Varenne, částečně mluvčího Maupassanta samého, varování, že „žít znamená umírat“, ani fyzický strach ze smrti, který ho skutečně takřka paralyzuje před soubojem. Pro Jiřího Duroye žít neznamená především umírat, nýbrž žít, jít jako příroda všemu navzdory živelně kupředu za svým místem na slunci v soudobé společnosti, machiavellisticky, bez skrupulí, přes oběti jiných. A pro tuto živelnost svého úsilí upoutává nakonec Duroy i při své vyslovené amorálnosti, sobeckosti a bezohlednosti stále čtenářův zájem, který nelze nevěnovat těm, kdo jej na sebe strhují takovým silným přitakáváním životu, kdo mají odvahu k úspěchu za každou cenu a kdo ho skutečně dosahují, třeba se tak dělo prostředky ničemnými.

Duroy ho dosáhl v prostředí žurnalistů. Tady musíme kousek zpět do minulosti. Maupassant se v červenci roku 1881 vypravil do severní Afriky. Bylo to v době, kdy se Francie zmocnila Tunisu, kdy se Alžírsko pod vedením Bou-Amamy bouřilo proti francouzskému koloniálnímu panství, kdy válečné akce francouzského velení byly podrobovány příkré kritice a kdy se dokonce šušovalo o tom, že proti Francouzům povstanou mohamedáni o slavnosti Ramadanu.

Maupassant chtěl situaci vidět na místě, a to z hlediska někoho, kdo se snaží chápat arabskou duši, francouzskou vládou nechápanou, a nahlédnout do finančních machinací, které předcházely vojenské intervenci. Již v červenci a v srpnu téhož roku uveřejňoval v denících *Le Gaulois* a *Le Gil Blas* reportážní články o Alžírsku a Oranu. Útočil v nich ostře jednak na neschopnou koloniální správu, jednak na soustavně falešné zprávy francouzských novin. A tak se pomalu hromadil materiál, který pak rozhojněn posloužil Maupassantovi k napsání jeho první cestopisné knihy *Na slunci* (nejdříve ve zkrácené formě v *La Revue Bleue* v prosinci roku 1883 a v lednu roku 1884, knižně roku 1884). Zde kromě rozmanitých cestopisných dojmů a poznatků, z nichž některých použil i novelisticky, podával mnoho přesně pozorovaných a zaznamenávaných faktů o francouzské koloniální politice v severní Africe a o jejích prostředcích, které pokládal za stejně směšné jako pobuřující. V románě *Miláček* ovšem události transponoval. Jak to řekl André Vial, tento román „transponuje na vrub Maroka a fiktivní operace proti říši šerifově události v Tunisu... všude je třeba slovo ‚Maroko‘ a ‚marocký‘ překládat jako ‚Tunis‘ a ‚tuniský‘ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 323). Po stránce zájmu o tematiku ze současného veřejného života je to první Maupassantův román (druhý bude zčásti *Mont-Oriol*).

Objev, jak výnosné se stávalo spřežení korumpovaného pařížského žurnalismu, v jehož světě se v posledních letech stále pohyboval — podle Pola Neveuxa psal Maupassant *Miláčka* „den ze dne, zatím co docházel do novinářských

úřadoven⁴¹ —, se spekulantstvím a zvláště s politickým koloniálním ko-fistnictvím, posloužil Maupassantovi ještě k něčemu jinému. Vnukl mu znamenité pole působnosti pro ústředního hrdinu jeho nového románu, který podle Maupassantova sdělení Françoisovi Tassartovi byl dopsán již koncem října 1884. Mohl v něm nechat udělat svého protagonistu závratnou kariéru způsobem velmi aktuálním. A vybavil jej charakterisačním jménem — Leroy (le roi — král) ve vydání pod čarou, Duroy v definitivním vydání knižním, poněvadž se mu takto lépe hodilo pro formulování jeho pozdějšího pseudošlechtického titulu Du Roy de Cantel —, aby už tím naznačil vladařskou schopnost a zpupnost jeho arivismu.

Miláček působí ze všech Maupassantových románů nejvíce dojmem díla, které je románem v pravém slova smyslu. Maupassant si toho byl zřejmě vědom sám, když v říjnu roku 1884 o právě dokončeném rukopise řekl Françoisu Tassartovi, že „doufá, že se jeho kniha bude líbit těm lidem, kteří od něho stále žádají něco dlouhého, má mnoho, mnoho stránek a psaných hustě“.⁴² Úspěch byl skutečně veliký.

Na poměrně sevřeném časovém prostoru, který dělí rozhodující událost Duroyova života, jeho vstup na dráhu novináře, když mu kamarád z vojny pomůže do deníku *La Vie française*, od chvíle, kdy sám nabyl v těchto novinách vedoucího postavení, uzavírá okázalý sňatek s dcerou jejich milionářského majitele a může pomýšlet na další výboje, tentokrát politické, podařilo se Maupassantovi úsporně, při znamenité výstavbě a za stále živého postupu dějového mnoho soustředit.

V *Miláčkovi* se dostáváme — jak tomu v románech v pravém toho slova smyslu bývá — do celého světa zalidněného postavami různého společenského zařazení a s nimi do rozmanitých, od sebe značně odlišných společenských prostředí. Je pravda, že se při rozvoji hlavního dějového proudu s některými postavami setkáváme jen na chvíli, tak jako do některých prostředí na chvíli jenom nahlédneme. Neboť hlavní dějový proud, který je dán nejdříve pozvolna a pak prudce stoupající cestou Jiřího Duroye za životním úspěchem, vede nás především do končin společnosti světa novinářského, kolem deníku *La Vie française*. Vede nás zde od redakčního pracoviště až do sféry spekulací a machinací mocného izraelského majitele a jeho „tlupy“ — na rozdíl od Balzacových *Ztracených ilusí* Maupassant nepostavil proti ní žádnou skupinu novinářů slušných —, odkud zahlédáme dalekosáhlé zásahy jejich vlivu do po-

⁴¹ Pol Neveux pokračuje: „Obyčejně jsou náměty, o kterých píše, paralelní co do výběru a dekora s jeho vlastním životem. Když něco viděl, když mu někdo něco vyprávěl, hned se jme o tom psát . . .“ V cit. studii, s. XLVI.

⁴² Tassartovy *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, 1883—1893, vyšly v roce 1911 (Paris, Plon).

litického života celé Francie a exploatace jejích kolonií. Proto celek románu působí dojmem košatosti, životní a prostorové šíře, nikoli monografičnosti, která jinak v Maupassantově tvorbě převažuje. Jedině snad na *Miláčka* nelze vztahovat to, co F. Baldensperger roku 1939 řekl o Maupassantových románech jako celku, že mají „prostotu poněkud nuznou, která natahuje do zbytečné délky epizodu, u níž není skutečných komplikací“.⁴³

Bylo řečeno, že *Miláček* je Maupassantovým pokusem, aby podal mužskou obměnu Zolovy *Nany*. Je to v jistém smyslu snad pravda. Metoda však je rozhodně jiná. Musil jí vzdát plné uznání i úhlavní nepřítel všeho naturalistického Ferdinand Brunetiére. Označil tehdy Maupassantův román za nejpozoruhodnější výtvar, který ze sebe vydalo celé naturalistické hnutí. Zatím prý co na příklad Zolův *Germinal* je příliš poetický, epický a Daudetova *Sapfo* nemístně sentimentální, *Miláček* do ničeho takového nezabředá: „... Zřídka kdy ruka umělcova méně deformovala to, co vnímalo jeho oko. Vše zde má zvláštní věrnost, jasnost a zřetelnost provedení. P. de Maupassant nevidí daleko, ani příliš hluboko, ale vidí správně a to, co vidí, umí také ukázat.“⁴⁴

Brunetiéřův soud o *Miláčkovi* nebyl vcelku historií vyvrácen. A přes výhrady, které k *Miláčkovi* bylo nebo je možno mít, je jisto, že dodnes zůstává nejživotnějším a jako obraz příslušných kruhů soudobé společnosti nejpozoruhodnějším Maupassantovým románem. Je jakoby vyvrcholením období jeho nejlepších povídek a novel, zvláště s náměty o normanském lidu, a to i po všech stránkách uměleckého mistrovství. Postava Jiřího Duroye, volená právě z normanského lidu, je v Maupassantově tvorbě nejprůbojnějším představitelům soudobého arivismu.

Po stránce kompoziční není však napsán podle turgeněvovské formule jako *Jeden život*, nýbrž, jak říká André Vial, podle formule balzacovské. Turgeněv podle Maupassantových slov „zavrhoval všechny staré formy románů s drátky a s dramatickými a umnými kombinacemi“ a vyslovoval „požadavek, aby se psal ‚život‘, nic než život . . .“ Balzac však měl apriorní poetiku románu, kterou velmi podrobně a důmyslně osvětlil Maurice Bardèche (*Balzac romancier*, 1940), požadoval, aby román byl dramatem, a velmi pečlivě dbal pravidla o záměrné přípravě dramatického vzestupu: Maupassant, který v románě *Miláček* tak znamenitě spojil společenský aspekt a aspekt individuálního vývoje, vzbuzuje co největší dojem životní pravdivosti a pravděpodobnosti, použil jako romanopisec po prvé vydatně techniky „drátkové“, i když své „umné kombinace“ a všechny možné „přípravy“ neobyčejně dovedně zamaskoval.

⁴³ V odpovědi na Artinianovu anketu 3. října 1939 (Artine Artinian, *Maupassant Criticism in France*, s. 132).

⁴⁴ Článek *Le Pessimisme dans le roman*, La Revue des Deux Mondes, 1885, 1. července (cit. Artinian v uved. díle, s. 86).

„Chtěl jsem prostě vyprávět život dobrodruha podobného těm, do nichž v Paříži každodenně vrážíme loktem a s nimiž se setkáváme ve všech existujících zaměstnáních“, bránil se proti svým kritikům, kteří jej obviňovali, že chtěl vylíčit pařížský tisk vůbec a pranýřovat všechny redaktory (Le Gil Blas, 7. června 1885: *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 154). Avšak tento článek, při autorově snaze zneškodnit útoky posuzovatelů, jejichž nedůtklivost jenom potvrzovala, že satira tala do živého, zároveň dával nahlédnout do Maupassantovy spisovatelské „taktiky“: nešlo zřejmě tolik o to, aby „se psal život“, nic než život“, nýbrž spíše aby se vypsal drze úspěšný, meteorický život dobrodružný se sledem působivě seřazených peripetií.

★

V žádném ze svých ostatních románů si Maupassant již nevzal za ústřední téma lidský život v jeho vzestupné linii, v nějakém aspektu vítězného boje jedince o život proti sociálním nerovnostem soudobé společnosti. V dalších románech, stejně jako tomu bylo v *Jednom životě*, žít bude více nebo méně všude (až na podnikatelskou část románu *Mont-Oriol*) znamenat „něčemu umírat“, být po nějaké stránce obětí fatality života. Autorova pozornost se nyní bude čím dál méně obracet ke světu vnějšímu a jeho možnostem a za to čím dál více zajímat o jeho odraz ve světě nitra. Společenský kontext se dostane do pozadí, i když v obou posledních románech z mondénního pařížského života nabude opět poněkud výraznější funkce.

Maupassant, který byl nyní již slavný, začal vstupovat do mondénní fáze svého vývoje a působení. Zahajoval ji román *Mont-Oriol*. Zde se již snažil potlačovat některé své přirozené sklony galsko-naturalisticky vypravěčské a přizpůsobovat se vkusu těch vrstev, které jeho Jiří Duroy brutálně zahrnoval do „bandy pokrytců“. Začal jej psát již v létě roku 1885, které trávil v Auvergni. Znal tuto lázeňskou provincii dobře, měl také již dříve zájem o lázně a lázeňské lékaře (sám byl nucen se léčit), jak o tom svědčí některé jeho novinářské články z předcházejících let.

V březnu roku 1886 informoval o svém románě intimně spřátelenou paní Lecomtovou de Nouy a naznačoval jí ve svém dopise, že mu přeorientování na vkus mondénní společnosti — jinak řečeno do blízkosti vkusu, který vyznačoval mimo jiné idealisující romány Octava Feuilleta — nebylo ještě snadné: „Píši příběh velmi exaltované, velmi zanícené a velmi poetické vášně. Je to pro mne změna — a dělá mi to potíže. Kapitoly o vášni jsou mnohem škrtanější než ostatní. Konečně se to přece jenom daří. Při trpělivosti se člověk vpravuje do všeho; ale často se směji sentimentálním, velmi sentimentálním a něžným nápadům, na které přicházím, když dobře hledám! Bojím se, aby mě to neobrátilo na žánr zamilovaný, a to nejen v knihách, nýbrž také v životě. Když člověk

nabude nějakého zvyku, podržuje jej; a opravdu se mi stává, když se procházím na mysu Antibeském — mysu osamělém jako nějaká bretonská step —, když připravuji nějakou kapitolu při měsíčním svitu, že si myslívám, že ty příběhy nejsou tak hloupé, jak by se člověk domníval.“

Zbohatlý Maupassant, který si mohl dovolit, aby nyní trávil svůj čas na francouzské Riviéře, dopsal román *Mont-Oriol* v jedné vile v Antibes koncem roku 1886. Oznamoval o něm v srpnu toho roku matce z Auvergne: „Nedělám nic jiného než to, že docela pomalu připravuji svůj román. Bude to příběh dost krátký a velmi prostý v tomto velikém klidném kraji; bude se to málo podobat *Miláčkovi*.“ *Mont-Oriol* vycházel nejdříve (od prosince roku 1886 do února roku 1887) v deníku *Le Gil Blas* a roku 1887 vyšel knižně. Úspěch byl značný, ale Maupassant sám nikdy k tomuto tematicky poněkud hybridnímu dílu valně nelnul. V březnu 1890 psal nakladateli Ollendorfovi: „Vzpomeňte si na své nadšení pro *Mont-Oriol*, jež já jsem neměl rád a který za moc nestojí“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 378).

Román má dvojí téma. Prvním tématem je vylíčení intensivní exploatace nově objeveného léčebného pramene. Je soustředěna do rukou dravě podnikavého židovského bankéře Williama Andermatta, který se s mladou křesťanskou manželkou přišel do lázníček Envalu léčit z neplodnosti. Objev pramene dá do pohybu všechny jeho podnikatelské a obchodnické schopnosti velikého stylu, jeho potřebu hromadit peníze, žít zeširoka, vést lidi, krotit je, být jedním z mocných dneška. Založí lázeňskou společnost, projednává věci s majitelem pozemku sedlákem Oriolem, sezve lékaře z Paříže, postupuje ve všem znalecky, až nakonec jeho podnik polkne celý kraj, i dosavadní lázničky v Envalu. Tak jak zevrubným vylíčením období koloniálních spekulací let 1880—1885 mohl André Vial ukázat, do jaké míry je po této stránce odrazem „historického momentu“ román *Miláček*, tak na pozadí historie auvergneských lázní Châtel-Guyon v letech 1878—1886 dokládá, jak mnoho a realisticky Maupassant z ní transponoval do románu *Mont-Oriol*.

Druhé téma je příběh první hluboké lásky v životě Kristiány Andermatové, povahově jemné, niterně založené a nezkušené manželky bankéřovy a její zvláštní tragiky. Jde o lásku mezi Kristiánou a Pavlem Brétigny, přítelem Kristiánina bratra Gontrana, jenž je typem impulsivního milovníka. Dlouho toto téma zůstává jako pozvolna se rýsující milostný vztah, který náhle vzplane ve velikou vášeň. Zatím co manžel, otec i bratr Kristiánin jsou plně zaujati budováním lázní *Mont-Oriol*, mohou Kristiána a Pavel žít svým citům a svému opojení. Ale tato vášeň ztroskotá na dítěti, které se stává jejím plodem. Neboť když Kristiána s Pavlem otěhotní, ukáže se, že Pavel je sice z rodu zanícených milenců (a „člověkem instinktu a minulých dob“), nikoli však z rodu otců.

Odcizuje se Kristiáně a nakonec se, ve smyslu Andermattových podnikatelských kombinací, začne ucházet o jednu z obou Oriolových dcer.

Mladá žena, která předčasně porodí dcerušku, je ve svých citech tak raňena, že prožívá pocit naprosté životní opuštěnosti, jenž jí otevírá daleký pesimistický pohled za vlastní život do nepřeklenutelné izolovanosti člověka od člověka vůbec: „Pochopila, že všichni lidé krácejí událostmi bok po boku, aniž kdy něco dvě bytosti opravdu navzájem spojí . . . Pochopila, že i v náručí tohoto muže, když se domnívala, že se s ním smísila, že vešla do něho, když se domnívala, že jejich těla a duše tvořily již jen jedno tělo a jednu duši, pouze se k sobě trochu přiblížili až k doteku neproniknutelných obalů, v nichž tajuplná příroda oddělila a uzavřela lidské tvory. Viděla, že nikdo nikdy nemohl nebo nebude moci rozbít tuto neviditelnou přehradu, která klade bytosti v životě stejně daleko od sebe jako hvězdy na nebi.

Pochopila nemohoucí úsilí lidí, aby roztrhli pochvu, v níž se zmítá duše provždy uvězněná, provždy samotářská, úsilí paží, rtů, očí, úst, chvějícího se nahého těla, úsilí lásky, která se vyčerpává v polibcích, aby dosáhla jedině toho, že dává život někomu jinému, stejně opuštěnému.“ Je to týž soumravný, přecitlivělý, zchorobnělý subjektivismus pesimistického sensualisty, jímž za několik let později vyzní také román veliké smyslné vášně umělce v mondénní společnosti od Anatola France *Červená lilie* (1894), v jehož závěru hrdinka objevuje stejnou lidskou nemohoucnost: „Pak tedy to, čím jsme byli jeden druhému . . . bylo marné, bylo zbytečné. Rozbíjíme se jeden o druhého, nemísíme se!“⁴⁵ A na druhé straně již roku 1888 na citované místo Maupassantovo o tom, že nic není s to odbourat přehradu mezi lidmi, reagoval vášnivě mladý Romain Rolland, podmaněný světem mistrů ruského realismu, a napsal do svého „Credo quia verum“: „Nic než ubohý paprsek lásky, toho božského světla Bratrství, které obklopuje aureolou takového Tolstého nebo Dostojevského. Způsobuje, že praská, *pochva, v níž se zmítá duše provždy samotářská*, a pod slupkou hrobu mrtvých vzkríšený nám ukazuje duši podobnou duši naší . . .“⁴⁶ Že svět Kristiány Andermattové byl světem Maupassantovým, ukazuje jeho kniha *Na vodě*: „ . . . lidé nevidí,“ čteme tam, „že jsme stále uvězněni v sobě samých, aniž se nám podaří vyjít ze sebe . . . Láskyplný neklid, podezíravá, kontrolující, na druhého se věšící žárlivost bytostí, které se setkaly a které se domnívají, že jsou k sobě připoutány, poněvadž se sobě zalíbily, pramení pouze z neustále dorážejícího strachu ze samoty, která pronásleduje lidi na této zemi . . . Tak jako zůstáváme sami přes veškeré své úsilí, tak také zůstáváme volní přes všechna objetí . . .“

⁴⁵ Anatole France, *Le Lys rouge (Oeuvres complètes illustrées, tome IX, s. 389. Paris, Calmann-Lévy 1927).*

⁴⁶ *Le Cloître de la rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'École Normale (1886 až 1889). Paris, Albin Michel (Cahiers Romain Rolland 4) 1952, s. 379.*

V románě *Mont-Oriol* jako by se objevoval předěl v orientaci Maupassantovy tvorby romanopisce, vývoj, který se odrazil také v jeho pozdějších mondénních novelách i v jeho divadle ze sklonku jeho tvůrčí činnosti. Na ten předěl důrazně upozorňoval již roku 1908 Pol Neveux, který v případě *Mont-Oriolu* mluvil o tom, že se zde střetá „včerejší a dnešní duše“ Maupassantova. Dvojí téma, tak rozdílné, které je zde spjato ve výstavbě jediného románového celku, jako by tomu nasvědčovalo.

V prvním a zároveň rámcovém tématu podnikatelských ambicí a realizací dynamického magnáta Williama Andermatta, který je z rodu Walterů, poznáváme opět autora *Miláčka*. Setkáváme se znovu s jeho zájmem o dravé síly francouzské buržoasní společnosti, s jeho obeznámeností se společenskými skutečnostmi a prostředím, kde se tyto síly rozvíjejí, s jeho uměním zachytit celý rušný svět pulsující životem, od muzikantů v kasinu přes mazané sedláky k různým typům lázeňských lékařů a šarlatánů až k vrstvě kořistnických peněžníků a šlechty, a to s dávkou ironie, která se někde vyhrocuje v karikaturu. Zdá se, že při zpracovávání této tematické oblasti toho Maupassant tolik „neškrtal“, jak vyplývá nepřímo i z jeho citovaného dopisu.

Druhé téma, téma milostné, které nabývá vrchu v druhé části románu a jímž román vyznívá, je zaměřeno na zvroucnělou, zvnitřnělou lásku, na její potřebu, která u Kristiány prostupuje její citový život a stává se jeho osudovou náplní. Obdobně tomu bude i v posledních dvou románech Maupassantových, z nichž druhý již titulem bude mluvit o „našem srdci“. Tam arci půjde o láskou nachořelá srdce mužů, v *Mont-Oriolu* je to opuštěné srdce ženy. Všude je ale v popředí utrpení a bolest. Kristiána jednou při návratu spatří na cestě osla, posetého ranami a ubitého k smrti, který na těchto kamenech je konečně osvobozen od svého strastiplného údělu. Jako by napovídal zklamání a duševní muka, která na mladou ženu teprve čekají — a jako by byl za ně dál symbolem utrpení všech tvorů na zemi, zvířat — s nimiž Maupassant vždy tolik soucítil — i lidí. A auvergueská příroda s krajem „širokým v dálce jako oceán“ je dějištěm, které jako by svými perspektivami podtrhávalo nesmírnost desiluse Kristiánina srdce vrženého zpět do těsné ulity své osamělosti, jež se mu jeví jako úděl všech lidských bytostí.

★

Pro bezprostředně další románovou skladbu Maupassantovu se na první pohled nedá mnoho vyvozovat z teorie Pola Neveuxa o tom, že se v románě *Mont-Oriol* setkala „včerejší a dnešní duše“ spisovatelova. Neboť ve čtvrtém románě *Petr a Jan* Maupassant ukázal, že se dosud nemíní vázat na svůj nový cituplnější žánr milostný, o nějž se originálně pokusil v druhé, psychologicky zaměřené části *Mont-Oriolu*. Pokud ovšem máme na mysli to, že i v *Petru a Ja-*

novi jde o tematiku po výtce psychologickou (dokonce s jistým odstínem patologičnosti) a o výstavbu zaměřenou neobyčejně úsporně a sevřeně na individuální krizi, pak arci musíme přiznat, že v románové tvorbě skutečně vítězí jeho „dnešní duše“.

V souvislosti s finančními starostmi, za kterých vítal, že nakladatel Ollendorff hodlá román vydat knižně již začátkem, nikoli koncem ledna 1888, napsal Maupassant matce v listopadu roku 1887: „*Petr a Jan* bude mít úspěch literární, nikoli úspěch na knihkupeckém trhu. Jsem si příliš jist tím, že kniha je dobrá, vždycky jsem Ti to psal; ale je krutá, což bude překážet, aby se prodávala . . .“ Maupassant toto své dílo, které nejdříve uveřejňovala *La Nouvelle Revue* v prosinci 1887 a v lednu 1888 a které roku 1888 vyšlo knižně s autorovým pojednáním, nadepsaným „Román“, odhadl po stránce literární správně: bylo silné a dobré, přesto, že bylo kruté.

Skoro jsme sváděni k tomu, abychom řekli, že bylo dobré i kruté již proto, že je Maupassant čerpal z normanského prostředí. Tentokrát ovšem šlo o střední havrěskou buržoasii. Bylo to však prostředí, kde Maupassant byl jako umělec — myslím na Normandii — nejvíce doma a na které se před napsáním románu jel znovu podívat: „dokumentoval“ se však svým způsobem. A dále bylo dílo silné a kruté, poněvadž Maupassant uvedl na scénu nesentimentální Normandany s problematikou, která ve své hlavní linii nebyla milostná. Sotva román vyšel, obrátil se na Maupassanta mladý Édouard Estaunié, který právě chystal svůj první román *Prostáček (Un simple)*, pro nějž si náhodou vybral týž námět. Maupassant mu 2. února 1888 sdělil v dopise mimo jiné: „První podnět k napsání *Petra a Jana* jsem dostal z novinářské zprávy. Cožpak není možné, že jste četl touž zprávu v týž den jako já?“ (*Chroniques, études, correspondance*, s. 358).

Je to snad nejlineárnější, nejméně „košatý“, na velmi úzkou psychologickou problematiku soustředěný román Maupassantův. Louis Barthou mohl o něm říci: „Toto mistrovské dílo je méně románem než prodlouženou novelou.“⁴⁷ Barthou měl ovšem pravdu jenom zdánlivě. Měřil *Petra a Jana* společenskými romány, jejichž struktura a technika byly přirozeně jiné. Maupassant, jemuž zde nešlo o společenskou problematiku jako na příklad v *Miláčkovi* nebo v první části *Mont-Oriolu*, volil pro dané účely prostředky, které v leccěms navazovaly na klasickou tradici francouzského románu psychologického. *Petr a Jan* byl přes svou „nekošatost“ stavěn nikoli jako prodloužená novela, nýbrž jako skutečný román.

Snadněji než u kteréhokoli jiného Maupassantova románu dá se jeho děj naznačit několika slovy. Starší bratr Petr postupně a s železnou logi-

⁴⁷ Louis Barthou, *Maupassant inédit. Autour d'Une vie*. La Revue des Deux Mondes, 1920 (cit. Artinian, *Maupassant Criticism in France*, s. 112).

kou odhaluje skutečnost, že jeho mladší bratr Jan je plodem utajeného matčina poklesku. Jen tak mimochodem je nám na začátku nadhozena Petrova latentní, „spící žárlivost“ na Jana, povahou i životním štěstím odlišného od staršího bratra. Tato latentní žárlivost jen čeká na příležitost, kdy se bude moci probudit a stát aktivní, hnací, destruktivní silou.

Po drobném rozjitrění za projíždky a rybolovu rodiny někdejšího pařížského klenotníka na odpočinku v Le Havru, Rolanda, které jen jakoby bezvýznamně zkhalilo konec výletu, jehož se kromě obou dospělých synů zúčastnila také mladá vdova jako host, přichází po návratu rozhodující náraz. Je to zpráva o dědictví, které znenadání připadá Janovi od zemřelého starého přítele rodiny. Fakt, že celé jmění bylo odkázáno jen Janovi, je východiskem pro to, aby Petrova latentní žárlivost byla aktivována a svedena do konkrétního řečiště. Všední život na pohled spořádané rodiny měšťanské pokračuje. Jen dědictví vneslo sem více vzruchu. Otevřelo Janovi, který právě dostudoval práva, různé vyhlídky na možnosti zařídít se a vzít si mladou vdovu. Petrova žárlivost, která zbystruje jeho schopnosti diagnostika, jenž právě dokončil lékařská studia, nachází v jednotlivostech zprvu objeovaných porůznu a jakoby nahodile, brzy však vyhledávaných metodicky, stále víc potravu pro podezření, že matka měla Jana se starým zemřelým přítelem rodiny.

Petr postupuje s vědeckou exaktností, detektivní obratností a inkvisitorskou neúprosností. Sám je trýzněn tím, z čeho matku podezírá a co si přesně ověřuje. Je přesvědčen, že jedná z mravní povinnosti a pravé synovské lásky. Maupassant dává se skvělou nenápadností tušit, jak jeho pohnutky jsou ve skutečnosti dány zcela jeho zárodečnou žárlivostí na bratra. Petr pravdu odhalí a sdělí ji Janovi, při čemž matka jeho slova tajně vyslechne. Od té chvíle Petr ví, že nemůže zůstat s ostatními, z nichž jen otec nic netuší. A tak bude lodním lékařem.

Maupassant svou knihu založil plně na naturalistickém pojetí člověka. Lze si přece na příklad představit, že Jan, jakmile dostane dědictví, navrhne bratrovi, že se s ním rozdělí, nebo že to navrhnu nebo nějak přivedou na přetřes rodiče. Ale to by se nesrovnávalo s tak zvanou realistickou a naturalistickou představou o rozhodující síle sobeckých a majetnických pudů, o jejich typičnosti; vnášelo by to do díla prvek „idealisující“ člověka, to je představu o reálné existenci hnutí dobrosrdečnosti, o potřebě spravedlnosti atd. A hlavně by to znemožnilo uskutečnění vlastního záměru autorova: předvést Petrovu žárlivost jako pudovou, osudovou sílu uvedenou v chod počátečním vnějším impulsem, jež se zmocňuje všeho myšlení a cítění a zotročuje je, sílu, již se její oběť nemůže vymknout. Přehlušuje všechny jeho ostatní vztahy k okolí a především jeho synovský poměr k matce, stává se v pravém slova smyslu obsesí, jevem takřka patologickým, „klinickým“, mluveno s naturalisty.

Děj probíhá v časovém rozmezí pouhých dvou měsíců a je uchopen před samou krizí. Napjatá atmosféra, vyzářující z Petrovy obsese a z jeho sarkasmu, rozjasňuje se jenom výhledy do světa šťastnějšího osudu Janova. Maupassantovo mistrovství je nejen v tom, jak se soustředil na psychologický proces rozpoutání a působení Petrovy utkvělé představy, nýbrž také v tom, jak zachytil a podal normandskou skutečnost, hrstku předváděných postav, prostředí čtyřčlenné rodiny bývalého klenotníka Rolanda, přístav Le Havre, přímoří a moře samo, s jeho rybáři i zámožskými parníky — až po naturalistický obraz kupy bídou zubožených vystěhovalců v podpalubí transoceánské „Lorraine“, na níž Petr odjíždí jako lodní lékař, obraz „davu ubožáků poražených životem“, nad nimiž Petrovo srdce, které jsme poznali k vlastní matce tak kruté a neúprosné, „bylo tak sevřeno součitem, že odešel, poněvadž nemohl snést pohled na něj“.

V době, kdy se Maupassant stával čím dál více člověkem žijícím ve skleníkovém světě salónů vyšší, mondénní společnosti, nepřestal být tím realistickým pozorovatelem a malířem Normandů a Normandie, jakým se ukázal ve svých nejlepších povídkách. A ačkoli si tentokrát zvolil téma výlučně psychologické, uměl zůstat obdivuhodně věren postupu konkrétního vnějšího pozorování a nezabředat do abstrakcí bourgetovské psychologické metody.

Maupassantova přítelkyně, paní Lecomtová de Nouy, zmínila se o tom, že motiv záhadného dědictví byl odrazem skutečné události, která se přihodila u někoho z kruhu jeho známých, že spisovatel pak uvažoval, jak by se odkaz takového jmění dal vyložit, a přišel na řešení, které se mu přímo vnutilo. Před takovým přímým svědectvím je třeba se sklonit. Avšak pak se zdá, že tato událost nebyla zcela čerstvého data, poněvadž analogický motiv záhadného odkazu promítl Maupassant již do románu *Miláček*. Zde starý hrabě Vaudrec, přítel Forestiera a jeho ženy Madeleiny, odkáže této, když je ženou Jiřího Duroye, celé své miliónové jmění. Jiří Duroy tuší, že mezi Vaudrecem a Madeleinou existovaly tajené vztahy, které Maupassant jenom naznačuje. Ale pro něho se tato událost nestane východiskem obsese žárlivosti, pátrající tvrdošíjně po Madeleinině minulosti. Duroy má docela jiné zájmy. Jak odpovídalo intencím, které s ním autor měl, zajímá jej přímo ta suma sama, to, aby si — protože prý by se Vaudrecův odkaz mohl stát nápadným — Madeleinou co nejdříve dal připsat polovinu na sebe. Jaký to rozdíl mezi oběma mladými Normandy, sobecky bezohledným, ale vnitřně nenarušeným Jiřím Duroyem (pokud u něho jistou formou obsese není právě jeho arivismus) a mezi Petrem Rolandem, ovládnutým a zotročeným svou utkvělou představou! Maupassant již nepostaví do svých (dokončených) románů jako ústřední hrdiny ani Normandy, ani hlavně hrdiny vnitřně zdravé a pevné. V obou románech, v nichž se Maupassant stane z valné části „romanopiscem sebe samého“, půjde o hrdiny,

jejichž vůle bude narušena a podrobena obsesí lásky, z níž se nebudou moci vymanit — leda dobrovolnou smrtí, jako v případě hrdiny románu *Silná jako smrt*, anebo podivným kompromisem, jako u hrdiny románu *Naše srdce*.

★

Oba tyto romány jsou voleny z mondénního prostředí. První, *Silná jako smrt* (*Fort comme la Mort*), začal Maupassant psát již na jaře roku 1888 a dokončil jej na začátku roku 1889. Vycházel časopisecky v *La Revue illustrée* od února do května roku 1889 a téhož roku byl vydán i knižně. Na začátku května roku 1888 informoval Maupassant matku o něm povšechně slovy: „Připravuji docela pomalu svůj nový román, připadá mi velmi nesnadný, tolik v něm musí být věci naznačovány, nikoli naplno říkány. Nebude ostatně dlouhý; musí míjet před očima jako vise života hrozného, něžného a zoufalého.“

Dějová linie tohoto románu, pro nějž Maupassant čerpal látku z osobního zážitku, je prostá. Stárnoucí malíř Olivier Bertin, jehož dlouholetý milostný vztah k hraběnce Anny de Guilleroy se s postupem času proměnil v něžné přátelství, zamilovává se pomalu, aniž se tomu dovede ubránit, do její mezitím dorostlé dcery Annetty. V lásce k dívce ožívá zároveň znovu jeho někdejší láska k její matce: obě pro něho nerozlučně splývají. Jeho zoufalý boj proti této staré a nové lásce, jež hraběnka sleduje se strachem, snažíc se Olivierovi pomoci, je marný. Jeho vášeň jej přemáhá, neboť „tato láska se stala něčím neodolatelným, destruktivním, silnějším než smrt“ — odtud název románu. Je vzat, jak Maupassant dopisem z července 1891 sdělil řediteli listu *Le Figaro* Francisu Magnardovi, z bible, z *Písňe písni* (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 407). A tak malíř nakonec odchází ze života sám.

Téma je tedy psychologické, s jistým odstínem životní soumrakosti a zvláště jímavosti. Kompozičně pak je v podstatě vybudováno se zřetelem k individuální krizi.

„Napsal jsem tuto knihu“, čteme v Maupassantově dopise paní X . . . z léta 1889, „pro několik žen a také pro několik mužů, pro velmi málo čtenářů.

Literární autoři ji nebudou mít rádi. Tón citů, který jsem hledal, nebude jim připadat umělecký. Mladí lidé jí budou pohrdat. Všichni, kdo nemilovali, ji budou pokládat za nedostatečně zábavnou a rušnou. Avšak doufal jsem, že dojme některé sensibility žen a mužů a že někteří čtenáři, jejichž duše je podobná duši mých postav anebo alespoň s ní souzní, pochopí, co jsem chtěl udělat. Když cítím, že jsem dojal jistá srdce, jsem spokojen. Pokusím se, abych ostatní dojal jindy . . .“ (*Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, s. 368).

Je to maupassantovská varianta problému stárnoucího muže. Odlišuje se tou jímavostí od „krutého“ románu *Petr a Jan*, zato však se při-

blíže druhému tématu románu *Mont-Oriol*. Čtenář má možnost daleko dříve poznat, že to, co stárnoucího malíře začíná připoutávat k dívce, je rodící se milostný vztah, jehož povahu si malíř sám uvědomuje poněkud opožděně a teprve pak, když mu to řekne její matka sama. A od té chvíle se pro něho myšlenka na dívku stává obsesí. „Any je stupidní, že mi to řekla,“ říká si. „Způsobí, že teď na tu malou budu myslet.“ Snaží se té myšlence uniknout, ale již do něho proniká jako neurčitá, nevyhnutelná nutková představa „vznášející se nad ním, kroužící kolem něho a zastavující jej, nechť se jí snažil vyhnout jakoukoli oklikou“. Any formuluje tento jev velmi přesně: „Fixní ideje mají hlodavou houževnatost nevléčitelných chorob. Jakmile jednou vnikly do duše, požírají ji, nenechávají jí již volnost, aby na něco myslila, o něco se zajímala, měla smysl pro sebemenší věc . . .“

Maupassantův román spojuje s předcházejícím *Petrem a Janem* právě to, že je zde do popředí postavena vášně s charakterem zhoubné obsese. Kompoziční výstavba je mistrně přichystaná. Autor využívá co nejintenzivněji souhry motivů s jejich vzájemnou resonancí, od motivů přírodních až po efektně volený kulminační motiv představení Gounodovy opery *Faust a Markétka* nedaleko závěru románu — což je mimo jiné zřejmě také odraz obrovsky vzrostlého zájmu o hudbu ve francouzské společnosti v té době — kdy si Olivier Bertin nad Annettou a jejím snoubencem uvědomuje neodvratnou tragiku svého milostného zanícení. V takřka klasicky dramatické výstavbě se všemi „drátky“ (v kladném toho termínu smyslu) se nám předvádí historie vzniku, vzrůstu a nakonec smrtelnosti pozdně vzklíčené beznadějně lásky, která se stala osudnou.

André Vial se snažil dramatickou výstavbu románu identifikovat v jejich složkách: „S románem *Silná jako smrt* přinášel Maupassant nové jméno k tradici, která se vyznačuje jmény Racine, paní de Lafayette a Marivaux. Dílo se zcela přirozeně rozvrhovalo do pěti jednání: první kapitola je v pravém slova smyslu expositivní, další tři, věnované postupujícímu změnění obrazů (matky a dcery v myslí malířově, O. N.), jsou jakýmsi druhým jednáním; třetí jednání by zabíralo dvě první kapitoly druhé části, kde se obrazy od sebe odlučují; čtvrté jednání by začínalo s třetí kapitolou této části, to je s konfrontací dívky s podobiznou matky, a obsahovalo by ještě kapitolu čtvrtou a pátou: dívka nastupuje v cítění Bertinově na matčino místo, o čemž se malíř musí dát přesvědčit vlastním důkazem, poslední kapitola pak podává rozuzlení“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 413). Jak daleko jsme od formule Turgeněvovy! A jak intenzivně je přítom „atmosféra“ — stejně jako v *Petru a Janovi* — určována a vytvářena vývojem obsesivní psychologické skutečnosti!

Do postav stárnoucích protagonistů, a to jak do Oliviera Bertina, tak do hraběnky Any, promítl Maupassant leccos z osobních obav ze stáří a u Ber-

tina nadto také z obav nad ubýváním uměleckých tvůrčích sil s blížícím se stářím. V románě *Silná jako smrt* nenajdeme brutálnějších postav, vztahů nebo žádostivosti. Bertin o sobě může říci, že „nikdy k dívce (Annettě) nepocítil nejmenší zmatek žádosti“. A Annetta, které našli snoubence, nejen netuší, jakým vztahem k ní je Bertin raněn, nýbrž se o jeho lásce ani nedovídá. Jde ve skutečnosti jen o vnitřní drama Bertinovo.

Jak zde Maupassant tlumil sklon k realistické konkrétnosti aspoň v motivech drastičtějších, je patrné z korektury závěrečné věty románu. První z pěti versí skutečně malovala poslední chvíle umírajícího Bertina; vzpomene si na realistické zevrubné vyličení z *Miláčka* (vedle tolika jiných umírání, s nimiž se v Maupassantově díle setkáváme). „Otevřel ústa, jako by chtěl ještě promluvit, zamžikal víčky, zašklebil se, zachvěl se, trochu si zavzdychl, pak zůstal nehybný s tváří náhle uklidněnou Věčným ukonejšením.“ Pátá a definitivní verze tento výjev převedla do roviny charakteristiky abstraktní, působící jednak méně názorně, jednak spíše rozjímavě: „Byl uvolněný, bez citu, lhostejný k veškeré strasti a náhle ukonejšen Věčným Zapomenutím.“ Poslední výraz — Zapomenutí — nadto vnašel do kontextu pointově ještě silněji odlesk Maupassantovy filosofie desiluse. Právě opačným způsobem postupoval kdysi Maupassantův učitel Gustave Flaubert, když od verše k versí zachycoval na příklad scénu posledního pomazání umírající Emmy Bovaryové: byla to cesta za co největší konkrétností.

V malíři mondénních žen, Olivieru Bertinovi, předvedl Maupassant umělce, jež jako jeho samého „od počátečního triumfu uvádělo ve zmatek přání líbit se, a jež, aniž si to uvědomoval, tajně měnilo jeho život a oslabovalo jeho přesvědčení“, umělce, u něhož mondénní žena „zesilovala jeho sklon k umění vybranému a bojovala proti jeho návratům k prosté realitě“. Proto na jednom místě Maupassant vložil Bertinovi do úst kritiku mělkosti lidí mondénní společnosti, toho, jak žijí stranou vědy a kultury a jak se u nich všechno mění ve zdání, i smích, na rozdíl od návštěvníků lidových divadel, od měšťáků nebo od vojáků na ubikacích, u nichž ten smích je opravdový. A když mu někdo ironicky namítne, že sám přece nepohrdá tím mondénním světem, jemuž se tak dobře umí vysmívat, Olivier Bertin přiznává: „Pohrdám trochu sám sebou jako míšencem pochybného rodu.“

Tato rozdvojenost u Maupassantova protagonisty obráží v jisté míře i rozdvojenost spisovatelovu. Víme to dobře z jeho korespondence, kde se vyjadřoval daleko jasněji. V březnu roku 1886 psal paní Lecomtové de Nouy z Antibes o svých dojmech ze všech těch Výsostí, kterými se to hemžilo na Riviéře v Cannes: „... s úžasem člověk pozoruje, že kdyby to nevěděl předem, bylo by nemožné, aby rozpoznal královskou vznešenost od měšťanské obyčejnosti; je Vám to báječná, báječná... báječná komedie... s nekonečnou

rozkoší — rozumíte, *nekonečnou* — bych o tom vyprávěl, kdybych neměl přátele, velmi okouzující přátele mezi věrnými těch směšných figurek. A pak vévoda . . . sám je ke mně tak milý, že opravdu nemohu: ale svádí mě to, svrbí mě to, hryže mě to . . . V každém případě mi to bylo dobré k tomu, abych si formuloval následující zásadu, která je pravdivější, buďte o tom ujištěna, než existence Boha:

Každý šťastlivec, který si chce zachovat neporušenost svého myšlení, nezávislost svého úsudku a vidět život, lidstvo a svět jako svobodný pozorovatel, povznesený nad každý předsudek, nad každou předpojatou víru a nad každé náboženství, musí se absolutně vyhýbat tomu, čemu se říká společenské styky, neboť všeobecná hloupost je tak nakažlivá, že se nebude moci stýkat se svými bližními, vidět je a poslouchat je, aniž proti své vůli nebude stržen jejich přesvědčením, jejich myšlenkami a jejich morálkou hlupců.

Učte tomu svého syna místo katechismu . . .“

A podle dopisu, jež uvádí Pol Neveux, napsal Maupassant o těch „panácích“: „Ach, co já vidím hlav, typů, srdcí a duší! Jaká to klinika pro pisatele knížek! Hnus, kterým mě naplňují tihle lidé, způsobuje, že ještě více lituji, že jsem se nemohl stát tím, čím jsem chtěl být především: zničujícím satirikem, ironikem píšícím komedie, nějakým Aristofanem nebo Rabelaišem!“

Jenže ve skutečnosti Maupassant neměl sílu, aby se sám přidržel zásady, kterou sdělil paní Lecomtové du Nouy. Svědčí o tom i jeho poslední román.

★

Byl to román *Naše srdce*. Vycházel v květnu a v červnu roku 1890 v La Revue des Deux Mondes a hned nato vyšel knižně. Už to, že jej do časopisecké bašty konservativních vrstev přijal Ferdinand Brunetière a že tam Maupassant román zadal, je samo o sobě důkazem, že tento Maupassant již nebyl Maupassantem, který prý jednou své původní přesvědčení vyjádřil slovy: „Trojí věc zneuctívá spisovatele: La Revue des Deux Mondes, vyznamenání Čestné legie a Francouzská akademie.“⁴⁸ Je třeba přiznat, že jenom v případě časopisu Maupassant ztratil svůj odpor. Oficiálním poctám řádu Čestné legie a přijetí mezi „čtyřicet nesmrtelných“ odolal.

V květnu roku 1890, když již v La Revue des Deux Mondes začínal vycházet román *Naše srdce*, psal Maupassant matce, že „udivuje novostí druhu a že (M.) očekává dobré výsledky“, mysle tím na úspěch knižní. V červenci téhož roku uvažoval (zase v dopise matce) nad výhodami a nevýhodami toho, že román byl nejdříve publikován v tom časopise, a vyvodil závěr: „V základě

⁴⁸ Podle A. Lumbrosa, *Souvenirs sur Maupassant* (Roma 1906), cit. Neubertem (*Die literarische Kritik Guy de Maupassants*, s. 7).

vzato bylo uveřejnění *Našeho srdce* v La Revue pro mne znamenitou věcí. Speciální čtenářstvo tohoto periodika mě zná a bude mě kupovat. Získávám tím čtenáře.“ V dopisech matce Maupassant ostatně nejraději uvažoval strážlivě o obchodní stránce své tvorby.

Jako v románě *Silná jako smrt* je i zde ústřední téma tématem milostným. Na rozdíl od milostných vztahů jak v tomto románě (alespoň pokud jde o vztah Bertinův k hraběnce Any), tak v románě *Mont-Oriol* nejde však o manželský trojúhelník, nýbrž o vztah lidí žádnými zákonnými svazky nepoutanými. I po této stránce zůstávalo morální cítění redakce a odběratelstva La Revue des Deux Mondes ušetřeno rozpaků.

Jde o milostný vztah navázaný mezi Andrém Mariollem, sedmatřicetiletým bohatým soukromníkem žijícím diletantsky všem uměním, a osmadvacetiletou vdovou Michèle de Burne, „moderní ženou“ z bohaté společnosti, bystrou, samostatnou, koketní, mající svůj salón, podmaňující si muže, ale nedávající se podmanit jimi, částečně po zkušenosti s brutálním manželem. Michèle de Burne patří do třetího, nejnovějšího typu žen, jak je podle Maupassanta přinesl vývoj 19. století: „Po snivých ženách vášnivých a romaneskních z doby Restaurace přišly veselé ženy doby císařství, přesvědčené o realitě rozkoše; a pak se objevila nová přeměna toho věčně ženského, bytost zjemnělá, s neurčitou citovostí, s neklidnou duší, zmítaná, nerozhodná, která, jak se zdálo, měla za sebou již všechna narkotika, jimiž se uklidňují a vzrušují nervy, chloroform, který ubíjí, ether a morfium, které vybičovávají sen, otupují smysly a uspávají hnutí mysli.“ Avšak v románě samém si hrdinka nepočíná valně v duchu této typisace, zvláště neprojevuje žádné sklony k „umělým rájům“.

Dějová linie románu vede od seznámení obou ústředních postav přes navázání milostných vztahů a jeho krizi až ke kompromisnímu vyústění. Michèle de Burne, do které se André Mariolle zamiluje tak, že si ho tento vztah úplně podrobí, stává se jeho milenkou a má jej ráda svým způsobem. Nedává se však a nemíní se dát celá, to je nemíní se vzdát potřeby mondénních zájmů, známostí a koketnosti, aniž se stane Mariollovi nevěrnou. Není schopna lásky jako bezvýhradné vášně, zmocňující se celé bytosti. Tato její „nepotřeba lásky“, zvláště lásky fyzické, Andréa Mariolla trýzní. Pokusí se setrást zotročující pouto tím, že odchází z Michèliny blízkosti a z pařížské společnosti do přírodní samoty. Utěšuje se tam s přirozenější, nikoli neinteligentní dívčinou, z počátku jeho služebnou, která se mu oddá právě tou hledanou, zbožňující ho a bezvýhradnou láskou. Avšak Mariolle nemůže zapomenout na tu moderní ženu, dráždící svou větší „složitostí“. Poznává, že ji miluje nevyлéčitelně. Vrací se tedy k ní, aby z její lásky bral alespoň to, co mu je ochotna poskytovat. A ta dívka, kterou je milován „živočišně a šíleně“? Bere ji taky s sebou do Paříže, aby mu tam zůstala tím, čím mu byla ve venkovské samotě, „potůčkem

v poušti“, bez které se neobejde. Zůstává fatálně připoután k té moderní Siréně, ale bude se osvěžovat z vyprahlé polovičatosti její lásky v náruči přírodnější dívky z lidu, která sama však by jej svou „živočišností“ ukojit nedovedla.

Opět zde máme před sebou velmi úzkou problematiku milostných vztahů, jenže na rozdíl od románu *Silná jako smrt* vyústění není tragické. Opět je zde hrdina, který má spíše ženskou citlivost, rozlítostňující jej (jako Oliviera Bertina) často k slzám. Je beznadějně zotročen vztahem ke své mondénní partnerce, rafinované „moderní ženě“, jež své střízlivé smysly i city ovládá a potřebuje žít své marnivosti. A opět je zde východiskem okruh osobních zkušeností. Jako v předcházejícím románě je i zde děj položen především do psychologie postav, do jejich psychologických stavů a pochodů. Autor se vyhýbá čemukoli realisticky drsnějšímu, nepokrytějšímu v milostných vztazích a situacích, zůstává krajně zdrženlivý a diskrétní. Nepředvádí tyto výjevy v jejich životní bezprostřednosti. Necharakterisuje již tak rád povahy v kontextu událostí, počínáním, řečí atd., poněvadž jednak je zde událostí málo (výlet na Mont Saint-Michel v Bretagni, kde se André Mariolle definitivně sblíží s Michèlou, je jedna z nejplastičtější podaných), jednak jde o postavy, jež Maupassant zamýšlel psychologicky odstíněnější, jednak jako by Maupassant v mondénním prostředí neuměl tak realisticky vidět jako na příklad v Normandii. Nezna-mená to, že by si tohoto prostředí nevšiml; André Vial upozornil správně na to, jak Maupassant i v románě *Silná jako smrt* i v *Našem srdci* jeví zájem o soudobé tendence akademického malířství i sochařství (na hudbu, o které jsme se zmínili, zapomněl) a jak ve svých postavách obráží transponované i některé soudobé umělce (sochař Prédolé z románu *Naše srdce* prý po stránce fyzického zjevu velmi připomíná Rodina atd.). Ovšem Maupassant nyní často říkal, místo aby ukazoval, maloval. A přece ještě před dvěma lety ve studii o románu předeslané *Petru a Janovi* po svém formuloval a přijímal za své zásadu Flaubertovu, že „psychologie má být v knize skryta, jako je ve skutečnosti skryta za fakty, událostmi“, a že „malíř, který maluje náš portrét, neukazuje naši kostru“.

Také slohový výraz se zbavuje konkrétně charakterisujících přímých pojmenování, stává se abstraktnější, povšechnější, vágnější. Narážíme často na příliš široká přídavná jména, po případě na typ „nepředstavitelný“, „neporovnatelný“, „nevysslovitelný“. Vzrůstají kumulace výrazů a větných členů, rozsáhlé větné celky, těžkopádnější, nepřehlednější a složitější, stávají se u něho čím dál běžnější. André Vial uvádí případy zarážející. Jadrnost a bezostyšnost jazykových a slohových prostředků, které charakterisovaly hlavně jeho povídky, avšak také první romány, ustupují kulaté mondénní vybranosti. Gelzer správně říká, že se Maupassantův sloh stává „parfumovanější“.⁴⁰ A různá

⁴⁰ Heinrich Gelzer, *Guy de Maupassant* (Sammlung romanischer Elementarbücher. II. Reihe: Literaturgeschichte 4). Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1926, s. 134.

maupassantovská cliché nepříjemně převládají nad snahou po umělecky pravdivém výrazu.

Kompozice románu *Naše srdce* již nesvědčí o autorovu valném zájmu o pečlivou, záměrnou přípravu toho, co vypráví, ani o snaze po uceleném příčinném prokomponování celku ve smyslu „běžné logiky faktů“, jak to Maupassant praktikoval mistrně jindy a požadoval výslovně ještě ve stati o románu (1888). Tři veliké části, z nichž je román *Naše srdce* doslova „složen“, jsou k sobě přiřazeny pouze mechanicky. Umění přechodů, jehož nedbání vytýkal v sedmdesátých letech Zolově *Naně*, Maupassantovi nyní již tak na srdci neleželo. Bylo vidět, že jeho mistr Flaubert byl již deset let mrtev, že Maupassant se v praxi značně emancipoval z estetických zásad, kterým se u něho přiučoval, a že teorie, kterou formulovala studie o románu z roku 1888, do jisté míry hleděla spíše do minulosti. Všechno to však konec konců bylo zcela zákonité u autora, jehož nadání bylo původní a jehož poslání nebylo posláním uměleckého epigona. André Vial mohl velmi zevrubně ukázat, v čem je originalita románové techniky Maupassantovy, jakých prostředků umělecké „iluze“ skutečnosti a tak zvané „pravděpodobnosti“, jakých „struktur“ a prostředků hospodárného organisování Maupassant ve svých románech užíval a jaký byl v tomto směru jeho vývoj, až po projev chabnoucích sil v *Našem srdci*.⁵⁰

Pol Neveux vyslovil politování nad tím, že u Maupassanta nakonec „spisovatel nenásledoval člověka v jeho očišťování. Ztrácje svou neúčastnost (impassibilité) ztrácel svého genia: zůstává již jen strhující virtuosita velkého

Jazykem a slohem Maupassantovým se zabýval Albert Schinz, *Notes sur le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée* (Rev. des langues romanes, t. II, 5e série, t. II, 1909), Anna Pietrowski, *Bemerkungen zur Syntax Maupassants* (Berlin, E. Eberling 1913), M. Schöne, *La langue et le style de Maupassant* (Le Français moderne, t. IX, 1941) atd. a nejnověji jim věnoval André Vial v doktorské thésí *Guy de Maupassant et l'art du roman* kapitolu nadepsanou „Styles et style“. Snaží se v ní mimo jiné ukázat, že Maupassantovy vlohy spolu s „literárním momentem“ jej předurčovaly k tomu, aby se stal „smiřovatelem zděděného klasicismu a artistního soudobého impresionismu“ (s. 570). Vial si takřka všimá jen impresionistických prvků u Maupassanta, zapomínaje ukázat výslednici se zřetelem k prvkům neimpresionistickým. Maupassant prý „zprvu podléhá působení artistního způsobu psaní. Je to patrné hned v jeho prvním románě. Tento vliv se oslabuje v době *Petra* a *Jana* a mstitských vět ze studie o „Románu“. Znovu zesiluje v posledních dokončených románech . . . Tím se potvrzuje, že se Maupassantův hněv neobracel proti mistrům impresionismu, Goncourtům, nýbrž spíše proti nemírným žákům, proti krajnostem neofytů, proti aplikaci mechanické a esoterické . . . Z artistního způsobu psaní převzal Maupassant všechny postupy, které se mu nabízely jako poslové, a to jedině jako poslové platní, jeho smyslových vjemů. Jeho výběr se řídí záměrem hospodárnosti a pružnosti, jenž se dovršoval v přání „všechno říkat prostým mechanismem podstatného jména a slovesa“. Rozumí se, dokud Maupassant — ostatně pro svůj zrakový neduh nakonec již neschopný provádět přesně a správně korektury, a to jak u románu *Silná jako smrt*, tak zvláště *Naše srdce* — „netroskotá v nejplytčeji romantické frazeologii, v rétorickém lyrismu“ atd. (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 589—590, 609).

⁵⁰ André Vial svou zřejmě bergsonovsly inspirovanou teorii o Maupassantově románě jako pokusu o realizaci nepřetržité vize vyložil jednak v třetí kapitole druhého oddílu své doktorské these (Conte, nouvelle et roman. Définitions et rapports successifs), jednak v oddíle třetím, zvláště v kapitole první (Structures et éonomies romanesques) a druhé (*L'effacement du romancier et les procédés de présentation directe*).

stylu. Proč jen“, ptá se Pol Neveux závěrem, „tomu tak musí být, že to období jeho talentu, které je zároveň nejinteligentnějším obdobím jeho vnitřního života, zůstává z hlediska literárního nejméně přitažlivým?“⁶¹

Především si musíme říci, že to s literární přitažlivostí posledních děl Maupassantových není tak zlé. Najdou se v nich partie nikoli pouze virtuosní, nýbrž mistrné. Je však otázka, zda poslední období představuje v Maupassantově (hlavně románové) tvorbě tak příkrý protiklad mezi člověkem a spisovatelem, mezi obsahem a formou jeho děl. Lze říci, že tematika vnitřní nachořelosti a zcitlivělosti nemohla zůstat bez vlivu na povahu jeho mistrovství. Maupassantova síla byla v jeho realistickém pozorování *extrospektivním*, dokud nebyl víc a víc zaujímán a podrobován vlastní svou vnitřní problematikou. Ta se začala klást mezi něho a vnější svět; přitom mondénní vlivy mu vnucovaly prostředky — kromě prostředků, které si vynucovala psychologičtější problematika vůbec a v jejichž objevení a uplatňování Maupassant měl málo zkušeností —, jež jeho umění zbavovaly jeho přirozeně realistické robustnosti a přibližovaly k zploštělému, idealisujícímu umění autora lepších vrstev Octava Feuilleta a jeho plytkých pokračovatelů. Vnitřní problematika, tak jak ji promítal do svých mondénních románů a novel, i když svědčila o Maupassantově větší citlivosti a jemnosti, o zbystrěném smyslu pro lidské utrpení a o snaze zaměřovat se tematicky na ně, nesvědčila na druhé straně o tom, že by její úroveň vynikala příliš nad požadavky té mondénní společnosti, do níž ke sklonku života zapadl a o jejíž přízeň se nakonec výhradně ucházel. Co tuto problematiku aspoň zčásti zachraňovalo, byla nekonvenční, nepopíratelná upřímnost odrazu bolestných lidských prožitků, transponovaných prožitků autora samého. Neboť i v oblasti psychologické a mondénní tematiky psal Maupassant po svém zákonu jako autor především zkušenostní, který se se svými zkušenostmi vyvíjel.

Zároveň však tato tematika, o níž víme, že byla velmi spjata s Maupassantovým citovým vývojem a jeho osobními zkušenostmi, takže se stával „románopiscem sebe samého“, výmluvně dokládá, že zkušenost a upřímnost autorova nestačí ještě k tomu, aby vytvořily právě umělecké dílo. Baudelaire se hlásil k estetické zásadě, že „volba námětů, toť člověk“. Maupassant dospěl k poznání, jak podstatně důležité je umět najít náměty ve shodě s naším nadáním. „Pochopil jsem . . .“, napsal v předmluvě k románu *Petr a Jan*, „že neznámější spisovatelé nezanechali po sobě nikdy víc než jeden svazek a že především je třeba mít štěstí, abychom našli a rozpoznali uprostřed množství látek, které se nám nabízejí k výběru, tu, jež zabere všechny naše schopnosti, veškerou

⁶¹ V citované studii pro Conardovo vydání, s. LXXXIII.

naši hodnotu a veškerou naši uměleckou sílu“. A to o tematice jeho posledních děl nebylo lze tvrdit.

Maupassant zanechal zlomky ještě dvou dalších románů, a to opět z prostředí vyšších vrstev. V prvním z nich *Cizí duše* (*L'âme étrangère*) vystupuje znovu postava Andréa Mariolla z románu *Naše srdce*, a to ve společenském prostředí francouzských lázní. Druhý román *Klekáni* (*L'Angélu*) byl dějem umístěn na jeden normandský zámek za prusko-francouzské války z roku 1870 až 1871. Zdá se, že jeho hlavní myšlenkou byla nesmyslnost lidské existence a Boha, který si pohrává s lidmi a dává trpět nevinným a dobrým. Nepaginovaný lístek, poslední ze zlomku rukopisu, mění úvahy, které v románě *Miláček* básník Norbert de Varenne rozvíjel před Jiřím Duroyem o tom, že žít znamená ustavičně umírat, v obžalobnou invektivu proti Bohu, který je toho původcem: „Věčný vrah, který, jak se zdá, má z plození potěšení jenom proto, že může nenasytně vychutnávat svou zuřivou vášeň znovu zabíjet, znovu začínat své vyhlazování tou měrou, jak bytosti tvoří. Věčný strůjce mrtvol a dodavatel hřbitovů, který se pak baví tím, že rozsévá semena a rozhazuje zárodky, aby ustavičně ukojoval svou nenasytnou potřebu ničení. Vrah, který hladoví po smrti a je na číhané v Prostoru, aby tvořil bytosti a ničil je, mrzačil je, ukládal na ně všechno utrpení, stíhal je všemi nemocemi jako neúnavný ničitel, který ustavičně pokračuje ve své hrůzné práci. Vynašel cholera, mor, tyfus, všechny mikroby, které hlodají na těle, dravce, kteří požírají zvířata slabá. Avšak jedině zvířata nevědí o této ukrutnosti, poněvadž nevědí o tomto zákonu smrti, který je ohrožuje dříve než nás . . .“⁵²

★

Pro filosofické názory posledních let Guy de Maupassanta je příznačná jeho druhá cestopisná kniha *Na vodě* (1888). Líčí Maupassantovu plavbu po vodách Středozevního moře na jeho jachtě „Bel-Ami“. Obsahuje mimo řadu míst převzatých z Maupassantových článků z let 1882—1883 nejsoustřednější formulaci jeho pesimismu a nihilismu. Avšak je zde také vyznání, které ukazuje, do jaké míry se Maupassant i za svého mondénního období cítil nejživelněji spjat s pantheisticky vnímanou přírodou, vyznání, které je ve skutečnosti hymnem na život prožívaný s naturalistickou pudovostí: „Jestliže se můj neklidný duch, trýzněný a zbytnělý prací, vzpíná k nadějím, které nejsou nadějami našeho rodu, a pak znovu upadá do pohrdání vším, když zjistil nicotnost všeho, tu se mé tělo živočicha opájí všemi rozkošemi života. Miluji nebe jako pták, hvězdy jako potulující se vlk, skály jako kamzík, hlubokou trávu, že bych se v ní vyválel, že bych v ní pobíhal jako kůň, a průzračnou

⁵² V Conardově vydání v *Oeuvres posthumes*, II, s. 210.

vodu, že bych v ní plaval jako ryba: cítím, jak se ve mně zachvívá něco ze všech druhů zvířat, ze všech pudů, ze všech neujasnělých žádostí nižších tvorů. Miluji zemi jako oni, a nikoli jako vy, lidé, miluji ji, aniž se jí obdivuji, aniž ji poetisuji, aniž se jí vzrušuji. Miluji láskou zvířecí a hlubokou, opovrženíhodnou a posvátnou všechno, co žije, všechno, co roste, všechno, co vidíme, neboť všechno to, nechávajíc mého ducha klidným, uvádí ve zmatek mé oči a mé srdce, všechno: dny, noci, řeky, moře, bouře, lesy, východy slunce, pohled a tělo žen. Laskání vody na písku břehu nebo na žule skal mě dojíká a rozněžňuje, a radost, která se mne zmocňuje, když se cítím hnán větrem a nesen vlnou, vzniká z toho, že se vydávám drsným a přirozeným silám světa, že se navracím k životu primitivnímu. Když je tak krásně jako dnes, mám v žilách krev starých lascivních a potulných faunů, nejsem již bratrem lidí, nýbrž bratrem všech bytostí a všech věcí!“

Třetí a poslední cestopisná kniha *Bludný život (La Vie errante, 1890)* líčí Maupassantovy cesty do severní Afriky, na italskou Riviéru a na Sicílii. Obráží tentokrát i jeho zájem o umění minulosti. Prozrazuje přímo impresionisticky zjemnělý smysl pro barevné dojmy a pro jejich odstíny. V jedné kapitole se Maupassant rozepisuje o mnohotvárnosti umělecké sensibility a mluví o barevném slyšení, dokládaje se Baudelairem a Rimbaudem. O symbolistech se Maupassant vyjádřil uznale již v předmluvě k románu *Petr a Jan*, klada důraz na to, že „u nich je zvláště zajímavé, že vědí, že umění je krajně nesebné, a že to vyhláší“. V knize *Bludný život* líčil vlastní synestetický zážitek na moři a navázal na něj úvahy o povaze a cíli synestetických tendencí nové básnické školy. Vycházel z toho, že jde o otázku náležející spíše do oblasti umělecké patologie než do estetiky samé. Ukazoval však pochopení pro autory, kteří svou vnímavost záměrným cvikem přivádějí k rozjitření, že každý smyslový vjem u nich rozehraje koncert všech percepčních schopností.

„Což nevyjadřuje právě to jejich bizarní poesie zvuků, která, jakkoli vypadá nesrozumitelná, snaží se vyzpívat celou stupnici smyslových vjemů a zachycovat spíše sousedstvím slov než jejich rozumovou shodou a jejich známým smyslem významy netlumočitelné, které jsou pro nás nejasné, pro ně však jasné?“

Neboť umělci jsou u konce se svými zdroji, nedostává se jim něčeho, co tu ještě nebylo, neznáma, vzrušení, obrazů, všeho. Od dob antiky byly utrženy všechny květy jejich niv. A tu ve své nemohoucnosti nejasně cítí, že by pro člověka mohlo snad být nějaké rozšíření duše a smyslového vjemu. Jenže inteligence má pět pootevřených a visacím zámkem uzamčených bariér, kterým se říká pět smyslů, a právě těmito bariérami lomcují dnes ti, kdo jsou zaujati novým uměním.“ Maupassant se tedy snažil vyložit si tuto tendenci z posic tainovského sensualismu, k němuž se nepřestal hlásit.

Skvělé úspěchy a výdělky v jiných oblastech literární činnosti daly Maupassantovi v osmdesátých letech zpočátku zapomenout na jeho ambice divadelní. Avšak v listopadu roku 1887 psal matce mimo jiné: „Musím pomýšlet na to, abych si vydělával na živobytí (byl to dopis, v němž nepočítal s tím, že *Petr a Jan* půjde dobře na odbyt, O. N.), aniž se budu příliš spoléhat na knihkupecký trh, a zkusím to s divadlem, které pokládám za řemeslo, abych mohl své knihy psát naprosto po svém způsobu, aniž se budu co nejméně starat o to, jak to s nimi dopadne. Jestliže budu moci mít úspěch na divadle, budu klidně spát, aniž ostatně tohoto pseudoliterárního obchodu budu zneužívat.“ Připomněl matce v další části dopisu, jak hrozba nové války s Německem ohrožuje prodej knih, a pokračoval: „Jenom divadla jsou v plné oblibě a mnoho vydělávají, protože někde člověk své večery strávit musí. Teď tam chodím, abych se trochu dověděl, jak to vypadá, a pozoruji, že se musím úplně převychovat.“

Zjistil snad, jak mezitím začal vanout jiný vítr na francouzskou scénu, na kterou se draly hry s odvážnější problematikou a které právě začínal otevírat nové možnosti zaměstnanec pařížské Plynárenské společnosti André Antoine svým Théâtre libre (1887—1896), jenž vedle domácích naturalistů hrál i autory slovanské, německé a severské?

Nic nenasvědčuje tomu, že by Maupassant — jehož první hry nevynikaly průbojností — byl nyní pomýšlel na obrození své dramatické činnosti v tomto širším rámci. Měřítkem pro jeho vkus může být to, že se obdivoval Alexandru Dumasovi mladšímu jako divadelní veličině prvního řádu. Hlavně však důvěřoval svým vlastním schopnostem a možnostem. Podle Jacquesa Normanda, který s ním spolupracoval na jeho hře *Musotte*, byl na sklonku svého života přesvědčen, že mu bude hračkou, aby ze své tvorby vypravěče vybral dramatické náměty: „Hry? Ale těch já napíši, kolik budu chtít . . . Uvažte jen, že kromě svých románů *Jeden život*, *Silná jako smrt*, *Naše srdce* a ostatních, které všechny, všechny obsahují v zárodku nějakou hru, uveřejnil jsem více než dvě stě novel, které všechny nebo skoro všechny poskytují nějaký dramatický námět, buď v ladění tragickém, nebo v ladění veselém . . .“ (V *Le Figaro*, 1903.)

V této důvěře, svůdné a klamně, nelišil se Maupassant od Balzaců, Flaubertů, Goncourtů, Zolů, Daudetů, Franceů a jiných mistrů umění vypravěčského, kteří se také domnívali, že z dramatických partií snadno upraví úspěšné divadelní hry. A také on vytvořil pouze hry, které nepřesahovaly průměr (pokud ho dosahovaly) a úroveň značně pokulhávaly za výpravnými originály. Je to patrné z jeho posledních dvou divadelních pokusů.

Jacques Normand upravil z Maupassantovy novely *Dítě (L'Enfant)* hru, která se Maupassantovi nelíbila. Přerpracoval s Normandem roku 1890 hru tak, že první a třetí jednání bylo z jeho pera a pouze druhé z pera Normandova.

Rukopisný název *Svatební večer* (*Un Soir de Noces*) byl nakonec přeměněn na název *Musotte* a hra měla premiéru 4. března 1891 v divadle Gymnase. Autoři ji věnovali Alexandru Dumasovi mladšímu. Námět novely — novomanžel je ve svatební večer odvolán k bývalé milence, kterou již opustil; porodila mu právě dítě a umírá. Když se s dítětem vrací k novomanželce, zjistí, že ta s ním bez hořkosti míní dítě společně vychovávat — je se zřetelem k původně jako překvapujícím závěru pointovanému rozřešení situace v jeho neprospěch rozmělněn a rozpracován do jímavosti, aniž se Maupassantovi podařilo pojmout postavy lidsky hlouběji.

Stejně málo dramaticky je vybudována hra z roku 1888 *Mír v domácnosti* (*La Paix du Ménage*), hraná 6. března 1893, kdy Maupassant byl již stížen progresivní paralysou a uzavřen do léčebného ústavu. Autor tentokrát stmelil náměty dvou povídek, *Na okraji postele* (*Au Bord du Lit*) a *Kolportér* (*Le Colporteur*). Prostředí je mondénní, postavy šlechtické. Mír v domácnosti je ohrožen tím, že manžel, opuštěný milenkou, chce znovu navázat vztahy se svou manželkou. Ta jej přinutí, aby s ní uzavřel smlouvu jako s tou milenkou: za jeden měsíc jí má platit 5000 franků. Manžel souhlasí, ale manželka mu hází papír do obličeje. Hlavně však jeho úmysly ohrožují její vlastní poměr k milenci, s nímž se proto rozhodne uprchnout. Na štěstí si manžel obratem nachází nějakou zpěvačku, dá své ženě hned pokoj a ta nemusí prchat se svým milencem. Mír v domácnosti je opět nastolen. — Maupassant se chystal zdramatisovat svou povídku *Yvetta*, kterou i novelisticky zpracoval dvakrát, ale k tomu se již nedostal.

O dramatické činnosti Maupassantově se toho nedá říci mnoho kladného, i když ji není možno přecházet zcela mlčením. Na druhé straně je spravedlivě poznamenat na její okraj, že mimo jiné spadá do doby, kdy se Maupassant jako autor teprve hledal, jednak do doby, kdy se již dostával do poslední fáze, v níž cítil, že nad ním visí Damoklův meč hrozícího konce a kdy i jeho tvorba vypravěče procházela vývojem, který jak po stránce volby témat, tak po stránce zpracování nebyl již ve znamení jeho vrcholného umění.

*

Guy de Maupassantovi byla životem vymezena krátká doba literární činnosti, které za to plně využil. Jeho tvorba prošla i za to jediné desetiletí patrným vývojem. Ukázal se v tom, jak se Maupassantův zájem, ať již na tom měly podíl jakékoli vlivy, přesouval zčásti nebo zcela na některé tematické oblasti a v souvislosti s tím z formy povídky spíše na formu románu; jak se dále měnil nebo stával zjevnějším jeho vlastní postoj k tomu, co ve svých dílech tlumočil; a konečně jak se — s jeho vzrůstajícím odstupem od Flaubertovy řehole, s nebrzděným již uplatňováním jeho sklonů ke kompozičním nebo

slohovým větším „snadnostem“ a s jeho přizpůsobováním k nerealistickému vkusu mondénních vrstev — proměňovala i jeho umělecká metoda a celkově měnil charakter jeho uměleckého mistrovství. Neboť na rozdíl od Gustava Flauberta a v souhlase s většinou literárních veličin tehdejšího francouzského kulturního „jarmarku“ měl přední zájem na tom — v korespondenci to říkal naplno —, aby mu jeho knihy vynášely. A je třeba konstatovat, že uměl s dobou jít a že se v tom vyznal.

Tím nemá být řečeno, že Maupassantova díla skutečně měla také cenu pouze toho, co mu za ně bylo na knižním trhu vypláceno. Křivdili bychom mu, kdybychom brali příliš doslova leckteré jeho cynické formulace nihilisty, které byly pouze krajnostmi a jež nemá smysl opakovat po jiných. Spíše je dobře připomenout si to, co řekl v článku „George Sand d'après ses lettres“ (v *Le Gaulois* z 13. května 1882) a co lze, jak se domnívám, vztahovat i na něho: „Ve chvílích produkce nemyslí (umělec, O. N.) ani na zlato, ani na slávu, nýbrž na znamenitost svého díla. Zachvěje se při objevech, na které přichází, rozohňuje se, je jakoby bez sebe, poněvadž se stal jakýmsi strojem na výrobu toho, co je krásné, a má své dílo rád jedině z toho důvodu, protože věří, že je dobré.“ Ostatně nejspolehlivěji koriguje Maupassantovy cynicky komercialistické výroky jeho tvorba sama, poněvadž je koriguje neobjektivněji.

Tato tvorba přišla do doby sociálního a kulturního přechodu, která byla také dobou krise světového názoru. Tyto skutečnosti se obrazily ve francouzské literatuře především krisí jejich realistických a naturalistických tendencí, jež takřka úplně podlehly scientistickým ambicím, vytvářely si na základě thesís pozitivistické biologie a fyziologie velmi zjednodušené představy o lidské přirozenosti a o společenském vývoji a zavedly francouzský realismus do slepé uličky.

Také Guy de Maupassant byl naturalistou, ale naturalistou spíše živelným, který se pudově „vydával přirozeným a drsným silám světa, navraceje se k životu primitivnímu“, a který i dominující dobovou thesís o mechanistickém determinismu a neodvratné příčinnosti všeho prožíval, poznamenanán hlodající chorobou, jako fatalistický, pesimistický životní pocit. Odtud sugestivní síla jeho naturalismu a pesimismu, daná jeho bezprostředností, nikoli pouhou teoretičností. A proto také Maupassant místo na pseudovědecké teorie a postupy většiny ostatních naturalistů spoléhal nejvíce na svůj zrakový smysl, doškolovaný Gustavem Flaubertem.

V době krise literárních tendencí realistických bylo ve Francii kladem a vykročením kupředu vracet se ke zdrojům, které jsou literatuře vlastní, nikoli převážně vypůjčované z oblasti mimomusické, ze soudobé pozitivní vědy. Bylo to zároveň již v době, kdy nově objevovaný nepřirodovědecký, lidštější realismus, realismus „hluboký“, jak jej nazýval student Romain Rol-

land — realismus autorů ruských a anglosaských — mladé generaci francouzských spisovatelů ukazoval, mluvě jim z duše, v jaké míře domácí realismus a naturalismus druhé poloviny 19. století, redukcující skutečnost z největší části na její stránky sensualisticko-racionalistické, neodvratně zaostával.

Přesto však Guý de Maupassant tím, že uprostřed soudobého literárního pokusnictví navazoval, dík svému vyhraněnému uměleckému temperamentu, na veliké domácí tradice, na tradici lidovou svým přirozeným nadáním a stykem s normanským lidem a na tradici klasickou prostřednictvím učení Flaubertova; že se tolik přidržíval prosté pravdivosti a nejčastěji ji tlumočil s konkrétní názorností a s rozumovou jasností; že se postupně od objektivistické necitelnosti, neúčastnosti a že své dílo otevíral jak tematicke společenské kritiky a satiry, tak zvláště nelíčenému soucitu; a že se konečně v posledních letech pokoušel pronikat hlouběji i do duševního a citového života svých postav - tím vším se v osmdesátých letech minulého století Guy de Maupassant legitimoval nikoliv jako realista starého „přírodovědeckého“ typu, nýbrž jako realista lidštější, a to lidštější nejen než naturalisté, nýbrž, jak to řekl Paul Hazard,⁵³ i než sám jeho učitel Gustave Flaubert.

Maupassantův realismus byl lidštější, poněvadž byl, ne-li realismem „hlubokým“, tedy alespoň realismem hlubším. Bezvýhradně přijímaná gno-seologie pozitivistického sensualismu Maupassantovi ukázala meze spisovatelovy poznávající inteligence, vázané možnostmi jeho smyslů. Nevedla jej však k tomu, aby v praxi podléhal představě o nevyhnutelném subjektivismu našeho poznání a aby se s ní jen tak smířoval jako autor. „Ukazujeme vždy jenom sebe,“ napsal v předmluvě k románu *Petr a Jan*, „v těle krále, vraha, zloděje nebo poctivého člověka, kurtizány, jeptišky, dívky nebo trhovkyně, neboť jsme nuceni postavit si problém takto: ‚Kdybych já byl králem, vrahem, zlodějem, kurtizánou, jeptiškou, dívkou nebo trhovkyní, co bych já dělal, jak bych já myslil, jak bych já jednal?‘ Rozrůžňujeme tedy své postavy pouze tím, že měníme věk, pohlaví, sociální postavení a všechny životní okolnosti svého já, které příroda obklopila nepřekročitelnou bariérou orgánů.“ Maupassant ale dodal: „Dovednost je v tom, že nedáváme čtenáři toto já rozpoznat pod všemi různými maskami, které nám slouží k tomu, abychom je zakryli.“

Obraťme sami tento problém a formulujme jej pozitivně — nikoli negativně jako snahu maskovat skutečnost, že spisovatel uvádí na scénu jenom své já —, tak jak si jej stavěl obrozující se realismus „hluboký“, realismus *vžtvající* se. Budiž Maupassantovi vzdána chvála, že se snažil, aby se co nejlépe dovedl — v rámci rejstříku svého lidského temperamentu a spisovatelského

⁵³ V odpovědi na anketu Artinianovu 28. srpna 1938 (*Maupassant Criticism in France*, s. 154).

nadání — do různých postav vžívat. A proto pravdivost Maupassantova realismu znamenala také v tak vysoké míře autorovu spravedlnost k jeho postavám. Na samém sklonku života, roku 1891, jak čteme v nedávno vydané *Correspondance inédite*, napsal Maupassant mladé Rusce L. Bogdanovové: „... jsem především člověkem, který se dívá (je suis avant tout un regardeur, s. 304)“. V těch oblastech, na něž svůj zrak nejraději zaměřoval, to dovedl být balzakovský „druhý zrak“.

Aby viděl co nejpravdivěji, aby se vžíval co nejbezprostředněji a aby svého čtenáře strhoval co největší věrohodností svého umění — neboť jak prý „člověk může být stržen, když nemůže věřit?“ — uplatňoval Maupassant od začátku až do konce své kariéry estetiku námětů ze společenské skutečnosti a z okruhu vlastních přímých zkušeností. Jak to řekl nad tematikou Huysmansova románu *Po proudu*: „Aby mě kniha vzrušila, musím v ní najít krvácející lidství; postavy musí být mými sousedy, musí mi být rovny, procházet radostmi a utrpením, které znám, mít trochu ze mne, způsobovat, abych při četbě stále nějak srovnával, tím, že se mé srdce rozechvěje intimními vzpomínkami, a probouzet při každé řádce ozvěny mého každodenního života“ (G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, s. 177).

Jak ukazuje i nejnovější — velmi nesoustavná a mezerovitá — přehlídka soudů o tvorbě a umění Guy de Maupassanta z pera A. Artiniana, velmi se tyto soudy různily a dodnes různí, jejich těžiště se přesouvalo. Za života Maupassantova se zhruba řečeno nakonec nejvýše hodnotily jeho romány (už proto, že se romány hodnotily výše než povídky), velmi brzy po jeho smrti začala se takřka všeobecně dávat přednost jeho povídkám a novelám. Což neznámá, že jeho romány byly nebo jsou přezírány: *Jeden život* a *Miláček* na příklad jsou v anketách poslední doby i mimo ně považovány za mistrovská díla francouzského romanopisectví a počítány mezi největší romány minulého století.

Ze snahy rehabilitovat nedoceňovanou prý tvorbu Maupassanta romanopisce vznikla rozsáhlá práce André Viala z roku 1954. Na jejích úvodních stránkách se nám tvrdí, že Maupassantovou „nejstálejší a nejdražší ctižádostí bylo dobýt věhlasu jako romanopisec“. Autor k tomu dodává: „Jeden romanopisec, René Boylesve, již v roce 1908 byl práv romanopisci *Jednoho života*, *Miláčka*, *Petra a Jana* a *Silné jako smrti*: „Největší a nejpůvodnější jméno, které umění románu přineslo po Flaubertovi s nějakou vyhlídkou na trvání, je Maupassant.“ Chtěli jsme ospravedlnit soud René Boylesva“ (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, s. 12—13). René Boylesve nebyl příliš velikou autoritou, a nevím, zda se literárnímu historikovi André Vialovi podařilo prokázat oprávněnost jeho příliš superlativního soudu. Nemáme ještě podobně zevrubné práce o Maupassantovi povídkáři a novelistovi. Což když si někdo předsevzme „ospravedlnit“ výrok takového Thomase Manna, který Artinu

Artinianovi napsal: „Váš dotaz po tom, jaký je můj poměr k Maupassantovi, chci ve vsí nelíčenosti zodpovědět tak, že dílo tohoto Francouze považuji v pravém slova smyslu za nesmrtelné a že jsem přesvědčen, že po staletí bude pokládán za jednoho z největších mistrů novely, kteří se stkví v literární tvorbě lidstva“⁵⁴

Základní problematika Maupassantova není a nemůže být dána sporem o Maupassanta romanopisce nebo novelistu. Jde při ní o to, abychom byli právi Maupassantově tvorbě jako celku. To znamená, že musíme být právi všem aspektům jeho uměleckého mistrovství, jejich povaze, podmíněnosti, vzájemné souvislosti a vývoji. Studie z posledních let vnesly do této problematiky ostřejší světlo. Přesto čeká maupassantisty, jak se ukazuje právě v posledních letech, ještě mnoho práce.

⁵⁴ *Maupassant Criticism in France*, s. 163.

Tato studie vznikla jako monografické uvedení pro vydání Maupassantových spisů (Knihovna klasiků) v SNKLHU v Praze. Vyšla v prvním svazku: Guy de Maupassant, *Petr a Jan*. Studie, črty a korespondence (1957) s názvem „Život a dílo Guy de Maupassanta (s 7. až 111). V předkládaném textu jsou zde provedeny značné změny a hlavně doplněn poznámkový aparát, přihlížející k nejnovějším maupassantovským publikacím.

Abych tuto studii zase příliš nepřetížil odkazovým aparátem, jak jsem byl stejně nucen učinit, a abych jí alespoň zčásti ponechal charakter daný jejím původním určením, neuvádím u každé citace z Maupassantovy tvorby nebo korespondence stránky Conardova vydání. Platí to i o studii Pola Neveuxa, která je Conardovu vydání předeslána. Radu publikací z poslední doby jsem měl k dispozici teprve později. Abych nemusil přebudovávat a přečíslovávat celý odkazový aparát, odkazuji na ně přímo v textu (název, stránka). Tím se vysvětlí nejednotnost postupu při odkazování.

