

DALIBOR TUREČEK

MORFOLOGICKÉ RYSY NERUDOVY FEJETONISTIKY ŠEDESÁTÝCH LET

Minula již doba, kdy literární věda hleděla na Nerudovu fejetonistiku jako na nutné zlo, zabezpečující existenci básníkovi, ale zároveň mu bránící v umělecké tvorbě. Zejména Polákova a Vodičková obrana Nerudovy prózy přinesla současně i rehabilitaci fejetonu¹ a kritické vydání úplného Nerudova díla v Knihovně klasiků vytvořilo podmínky pro další bádání. Přesto se však již od padesátých let badatelská pozornost soustřeďuje především na Nerudovy práce novelistické, zatímco stav poznání jeho žurnalistiky zůstává v podstatě na úrovni předválečné. Často — a mnohdy ostentativně — je citován Fučíkův výrok o žurnalistice jako základu Nerudovy tvorby umělecké, a přesto zatím nejobsáhlejší a materiálově nejfundovanější prací o Nerudově fejetonu je studie Alberta Pražáka z roku 1907.² Pro detailnější zkoumání nebyly zatím vytvořeny ani předpoklady metodologické, spočívající v objasnění nikoli jednoduchých otázek žánrového charakteru. Metoda práce se za této situace často omezuje na zkoumání fejetonu jako pramenu poznání kulturní a politické historie nebo na sledování autorových postojů k jednotlivým významným dobovým událostem. Stranou pozornosti zůstává v tomto případě tvárná stránka textu a zúžení zájmu na ideově tematický základ vlastně protirečící tvrzením o uměleckém charakteru Nerudovy fejetonistiky.

Zkoumání způsobu podání je přitom podstatné právě u fejetonu, žánru, jehož téma a idea jsou závislé na vnější, mimoliterární skutečnosti ve srovnání s beletristickou prózou bezprostředně a zcela obligatorně. Postižení individuálního autorského stylu je pak podstatné i pro poznání specifičnosti Nerudy fejetonisty. Budeme-li totiž sledovat českou fejetonistiku druhé poloviny minulého století, vidíme, že tematika, autorský postoj i hodnotící kritéria fejetonistů mladočeských listů se v podstatě neliší a to, co z Nerudy činí předního fejetonistu doby, je zejména otázka způsobu podání — tedy formy. Přitom postupy vypracované Nerudou v šedesá-

¹ Polák, K.: *O umění Jana Nerudy*. Praha 1942. Vodička, F.: *Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla)*. SaS, 7, 1941, s. 113.

² Pražák, A.: *Feuilleton, jeho rozřídění a myšlenkový význam*. In: *Literatura česká devatenáctého století*, Praha, J. Laichter 1907, s. 560—592.

tých letech přejímají s jistým zpožděním i autoři další.³ Budeme-li šedesátá léta hodnotit jako etapu, v níž se konstituoval český fejeton jako žánr, musíme konstatovat, že právě Neruda svou tvůrčí praxí vytvořil příznačné formální postupy, které se staly na dlouhou dobu — ne-li trvale — závaznými normami a přispěly ke specifikaci žánrového povědomí.⁴

Na počátku šedesátých let se Nerudova fejetonistika neliší od běžné dobové produkce. Stejně jako například v tvorbě Hálkové i dalších autorů převládá v jeho fejetonu monotematicnost nad polytematicností, autor je stylizován jako mimo text stojící objektivní vypravěč, který téma často komponuje do uzavřených syžetů. Jazyk vychází syntakticky i výběrem lexika ze spisovného úzu doby, autor se nevyhýbá poměrně rozsáhlým souvětím s častou slovoslednou inverzí. Pojmenování tihne k poetismům, hojná je personifikace, stejně jako užití řečnických figur, zejména řetězení řečnických otázek. Je tu tedy užito na jedné straně prostředků beletrie, na straně druhé se objevuje řada styčných bodů se stylem soudobé žurnalistiky „nad čarou“, reprezentované politickými úvodníky.

Pro Hálda znamená využití uvedených prostředků základnu, ze které bude ve fejetonní tvorbě vycházet trvale. I u něho lze jistě sledovat vývoj, spočívající však spíše v posílení beletristického charakteru stylu než v jeho kvalitativních změnách.

Neruda více než ostatní pochopil v šedesátých letech nutnost individuální diferenciacie fejetonního stylu. V relativní mnohosti dobové žurnalistické produkce může totiž být originalnost fejetonu jedním z faktorů získávajících předplatitele. Navíc právě Neruda a Hálek volí fejetonistiku jako své povolání, přitom však předstupují před čtenáře jako známí autoři uměleckých děl. Již proto musí usilovat o osobitost a kvalitu textů spjatých s jejich jménem. Neruda však nevolí cestu precizování stávajících postupů, jak to činí Hálek. Svou individuální diferenciaci žánru rozvíjí v polemice s nimi.

Již od roku 1862 začíná zcela jednoznačně preferovat polytematicnost. Tím se začíná text odlišovat od povídky nebo úvodníku již po kompoziční stránce. Polytematicnost je vynucena potřebou reagovat na mnohost aktuálního dění, zároveň však umožňuje různorodou realitu lépe obsáhnout. Mnohost témat však také vyžaduje jiný typ čtení — či řečeno z opačného úhlu pohledu — otevírá text i čtenáři, který není zvyklý konzumovat jako základní četbu beletrii vysokého stylu, na níž zakládá svou individualizaci žánru Hálek. Nerudův fejeton si tak již v počátku šedesátých let hledá čtenáře náležejícího do nižších společenských vrstev.

³ Patrné je to zejména při sledování regionální žurnalistiky. Například fejetonisté mladočesky orientovaného Ohlasu od Nežárky doslova kopírují v sedmdesátých letech Nerudův styl z fejetonů předcházejícího desetiletí. Stejně činí i přispěvatelé konzervativního Budiwoje. Zároveň je patrné, jak Neruda jako redaktor fejetonní rubriky Národních listů jasnou koncepcí přispěl k proměně fejetonu z rubriky v žánr. Oba zmíněné regionální listy totiž až na skrovné pokusy nepřesahují nežánrové pojetí fejetonu jako „místa v listu“.

⁴ Fejetonistika přednerudovská, zejména Tylova a Havlíčkova, nemohla fejeton jako žánr konstituovat již pro nedostatečnou frekvenci textů, která je nutným předpokladem vzniku žánrového povědomí.

Polytematičnost přitom prochází podstatnou proměnou. Zhruba do roku 1863—1864 je jednotčím prvkem polytematického textu jedna ústřední myšlenka, která je konkretizována na několika tématech vedlejších. Tak například ve Stranickém fejetonu⁵ se základní teze stranickosti života v Čechách dokládá řadou příkladů z politiky, umění, ale i módy a gurmánství. Míšením rovin „vysokého“ a „nízkého“ se dosahuje překvapivosti, a tím i účinnosti podání. Jindy je většina prostoru věnována jednomu tématu, které je pro ilustraci v závěru doplněno několika drobnějšími postřehy. Pro prvou fázi se Neruda nevyhýbá ani prostému připojení několika glos, které s hlavním tématem souvisí pouze společnou dobou dění a doplňují tak obraz aktuální reality.

To je již počátek aditivní kompozice, která postupně střídá snahu o kompozici tektonickou. Témata pak již nejsou pouhou variací hlavní myšlenky, ale představují různorodý výběr navzájem rovnocenných faktů, sjednocených často pouze autorským výběrem, nikoli však souvislostí v mimoliterárním kontextu. To Nerudovi umožňuje, aby s motivy zacházel volněji, kombinoval je do kontrastních spojení a prohluboval tak účinnost textu. Postupně se do poloviny šedesátých let zvyšuje počet témat a spíše než na jejich jednotlivé rozpracování se dbá na jejich vzájemný poměr. Lze tedy říci, že skutečně polytematickým se stává Nerudův fejeton až v letech 1864—1865.

Polytematická aditivnost zasáhla hlouběji do organizace textu. Hlavním formálně organizačním principem kompozice již nemohla být kauzální souvislost a temporální souvztažnost jako v syžetových žánrech beletrie, logická návaznost úvahy nebo prostorová souvislost popisu. Do popředí vystupují vztahy jevů, založené na asociaci. Tím se mění i role autora jako organizátora textu. Témata jsou k sobě řazena na základě jeho výběru s naprostou volností. Neruda postupně rezignuje i na někdy poměrně pracné hledání stylistického přechodu, budícího iluzi plynulosti. Disparátností motivů se opět posiluje překvapivost, a tím se text stává účinnějším.

Proces tvorby se pro autora usnadňuje, ale zároveň se stává jedním z frekventovaných témat. Má navazovat kontakt se čtenářem a plní tak funkci beletristických a žurnalistických kontaktních klíšé, na něž Neruda rezignoval a musí za ně hledat náhradu. Proto se soustředění na tvorbu fejetonu objevuje nejprve a nejmódněji zejména v absolutním počátku textu, kde je potřeba takové náhrady největší: „Z pouhé opozice naproti ostatnímu světu, který se všestranně na procházku ubírá, zasedám a začínám psát [. . .] a je mně volno, jako bych v teplé lázni s otevřenými žilami seděl, což prý má být velmi příjemné.“⁶ Stejný postup často slouží i k ukončení textu, tedy v dalším z neurastenických míst kompozice: „Právě když jsem poslední větu napsal, spadl mně na papír odněkud se stropu mrtvý pavouk, snad v témže okamžiku dokonál — pokoj popeli jeho!“⁷

Zároveň se ovšem mění stylizace autora, který již není neosobním, mimo text stojícím, byt i jmenovitě známým spisovatelem. Prezentuje se čte-

⁵ *Drobné klepy I*, s. 69. Vycházím z vydání Nerudova díla v Knihovně klasiků.

⁶ Tamtéž, s. 352.

⁷ Tamtéž, s. 62.

náři v autostylizaci „tvůrce textu“ přímo v díle. Tento postup shledáváme sporadicky již na počátku šedesátých let: „Ano, nekolegiální jsme k německým časopisům, co jsme jim dali jen kvůli buršenshaftům práce! — Ne, nebojte se, nebudu o nich znovu mluvit,“ píše Neruda již v roce 1861.⁸ Oproti textům z pozdějších let je tu však základem protiněmecké sjednocení čtenáře a autora do „wir-formy“, patrně i ze slovesného tvaru a vyplývající z ideové orientace textu.

Neruda se však neomezuje na jeden autostylizační schematismus. Často rozvíjí autostylizaci „fejtonisty bez námětu a nápadu“. Tento sebeironický obraz slouží k prohloubení zábavnosti, ale i k hodnocení neuspokojivé reality: „Bylo mně včera jako vyprahlému poli, jako rybě na suchu, jako čepčářce bez milence, jako Vaterlandu bez skandálu, jako vám, když nemáte důležitějších politických událostí, a českému herci, když se mu sufletér rozstůně, — neměl jsem látky pro fejton a stíral jsem sobě pot z čela, bylo mně ouzko a parno.“⁹

Postupem času se Nerudova autostylizace prohlubuje o rysy sebeironie, pozornost se soustředí na fiktivní osobu autora více než na proces tvorby textu. Jen zřídka ovšem, a to až v druhé polovině desetiletí, je tento postup rozveden až do nadsázky, blížíci se ironickému obrazu starých mláďenců v Arabeskách či postavám Loukoty a Krumlovského z Povídek malostranských: „Cítím v sobě cosi napoleonovského a velmi rád bych řekl: Vážené čtenářstvo, zdalipak víš, že konečně jsem se rozhodl korunovati fejtonistickou svou vládu činem skvělým, totiž slohem co nejzajímavějším a způsobem psaní co nejrozhodnějším. Činím to dle Napoleona III., vynálezce francouzské svobody, a beru tobě právo podávati mně adresy uznávací, dávaje ti navzájem plné právo interpelovati mne otázkou, kdy a jak mne smíš neobmezeně obdivovati. Ani bys neuvěřilo, milé čtenářstvo, kdybychom ti řekli, já a Napoleon, jak panování je vlastně těžké.“¹⁰ V uvedeném citátu můžeme sledovat zárodek autostylizace, která bude pro Nerudovy fejtony příznačná v sedmdesátých a zejména osmdesátých letech. Stylizace autora jako tvůrce fejtonu, v dobové žurnalistice ne zcela ojedinělá, získává obrazem fejtonisty bez námětu či naopak sebeironickým přečeňováním možností a postavení žurnalisty na mimořádné intenzitě.

Zhruba v polovině šedesátých let se Nerudův fejton výrazně individualizuje využitím žánrů folklórní prózy. Neruda přitom sahá k žánrům, které plní v ústní lidové slovesnosti tytéž funkce jako fejton v žurnalistice — tj. funkci informativní, formativní a zábavnou. Jde o vzpomínkové vyprávění — memorát, humorku a anekdotu.¹¹ Využitím prvků ústní lidové slovesnosti je akcentována pozice fejtonu na pomezí „vysoké“ a „nízké“ literatury, zároveň se však do kontextu beletrie dostává prostředek schopný přispět k vytvoření nových prozaických postupů.¹² Vy-

⁸ Tamtéž, s. 28.

⁹ Tamtéž, s. 29.

¹⁰ *Česká společnost II*, s. 199.

¹¹ Při klasifikaci folklórní prózy se opírám především o práci B. Beneše *Úvod do studia folkloristiky* (skriptum FF UJEP). Brno 1980, a o publikaci M. Leščáka a O. Sirovátky *Folklór a folkloristika*, Bratislava 1982.

¹² Jedním z prvních využití stylizovaného memorátu je Babička B. Němcové, i když zde nejde o prostředek základního významu. Zásadnější obrat znamená až tvorba

užití anekdoty a humorky znamená zvýšení účinnosti textu prostřednictvím humoru. Neruda je uvádí zejména v závěru textu nebo jako prostředek zakončení tématu, kde fungují jako pointa. Není přitom bez významu, že šlo o typ humoru blízký nejširším lidovým vrstvám, tedy potencionální obci předplatitelů novin. Právě uvedené žánry slovesného folklóru jsou přitom — a to již v době Nerudově — jedinými žánry folklórní prózy produktivními i v městském prostředí. Jejich užitím se tedy zvyšuje komunikativnost textu, ale zároveň se fejeton ještě výrazněji přibližuje lidovému publiku.

Využití memorátu ovlivnilo strukturu fejetonu hlouběji. Nebylo pouze rozvinutím již existujících rysů textu — jako v případě anekdoty a humorky. Přineslo i novou stylizaci autora jako účastníka besedy a vyprávěče ve folklórní komunikaci. Jedním z formálních prostředků signalizujících tuto změnu je proměna charakteru dialogu. Ten již není vyhrazen pro jednající postavy, které ostatně zcela mění svůj charakter a jsou zachyceny převážně autorskou řečí; dialog je nyní veden mezi autorem a fiktivním čtenářem. Často je tak navazován kontakt v počátku textu: „Váš uctivý služebník, vážení čtenářové a laskavé čtenářky, jakpak se ráčíte? — Nemusíte mně odpovídat, tážu se jen tak, abych měl začátek.“¹³ Kromě patrné autostylizace „tvůrce fejetonu“ v druhé části úryvku, oddělené pomlkou, parafrázuje Neruda počátek komunikace ve folklóru s cílem navázat kontakt a vytvořit atmosféru. Stejně tak obrat „Je parno, co?“, umístěný na počátek textu,¹⁴ má kontaktovou funkci, vlastní hovorům o počasí při náhodném setkání. Jindy je do textu zakomponována předpokládaná reakce čtenáře, jako by vyprávěč v ústní komunikaci respektivoval nutnost stálé korekce vyprávěného podle zpětné vazby, poskytované posluchači: „Vždyť víte, že vzdor svobodě tisku, — jak? povídali jste něco? tedy mne nevytrhujte!“¹⁵ Aposiopese jako prostředek hovornosti tu podtrhuje význam zamlčeného sdělení. Podobným postupem je čtenářská reakce nejen předjímana, ale zároveň i účinně sugerována, a to bez nebezpečí rétorizující didaxe: „Cím hloub totiž vězí Egyptan v bahně, tím více se mu naměřuje ročně daní. U nás ——— nedělejte špatné vtípy, já to vím také, že daně naše se alespoň neumenšují.“¹⁶

Postupům folklórního vyprávění se začíná podřizovat i kompozice, ve které ještě více sílí tendence k asociativní aditivnosti. Témata mohou být spojena s akcentem na vyprávěče a jeho roli v textu přechodem („ Ad vo-

Nerudova a poté dílo Sv. Čecha *Ve stínu lípy* a některé pasáže jeho broučkůád. Jiný způsob využití představuje postava Šaška z *Mezihoří* jako hlavního hrdiny a zároveň vyprávěče vzpomínek v Jiráskově knize *Z Čech až na konec světa*. Zde se memorát stává jedním ze základních vyprávěcích postupů a posun od autentického zpravodajství středověkého cestopisu k stylizaci vzpomínkové besedy umožňuje události začlenit do širších historických souvislostí, a kromě toho poskytuje prostor pro zdůraznění roviny národně výchovné. Častější využití memorátu sledáváme však až ve dvacátém století, kde jeho nejvýraznějšími představiteli jsou Hašek a Hrabal. Způsobem využití vzpomínkového vyprávění se Nerudově fejetonistice blíží nejvíce Hašek.

¹³ *Ceská společnost II*, s. 383.

¹⁴ *Drobné klepy II*, s. 308.

¹⁵ *Ceská společnost I*, s. 177.

¹⁶ *Drobné klepy II*, s. 441.

cem ošumělost, napadá mne tu také jedna kurze Geschichte“),¹⁷ či ještě blíže lidovému vypravěči („Počkejte, napadá mi jedna historická událost. Stalo se jednou [...]“).¹⁸ Zde je nejprve navázán kontakt oslovením, vypravěč jako by se ujímal v první větě promluvy a vyděloval se z množiny vypravěčů potencionálních jako mluvčí s aktuální platností. Nadosobní a atemporální začátek druhé věty, blížíci se pohádce, má pak dodat následující historce obecnou platnost. Jindy stylizuje Neruda psaný projev jako ústní komunikaci co do nevratnosti: „Tyto dny stala se taková jedna zábavná historka. Nejsem sice velkým přítelem vypravování historek, možno, že se také v zajímavosti této mylím a že na vrub události kladu, co patří jen na vrub osobnosti, avšak když jsem již začal!“¹⁹ Podobný postup je v souladu s hrou vypravěče a posluchačů, spočívající v odmítání vyprávět a v opětovném přesvědčování, jak tomu může být na počátku folklórní besedy. V uvedené pasáži je ovšem autostylizací a kompozicí kontrastní výběr lexika, vycházející ze spisovného úzu doby.

Také počátek textu může vytvářet iluzi pokračování v dialogu, repliky na tvrzení spolubesedníka: „Teď se smějeme, teď děláme špatné vtipy.“²⁰ Autor jako by tu předpokládal znalost kontextu, který je však čtenáři objasněn až v následujícím výkladu. Dialogickou návaznost absolutního začátku často sugeruje i pořádek slov či pouze implicitní vyjádření podmínětu tvarem slovesa: „Například, že prý jsme rozmrzelí, uondaní, k smrti unavení, povídají.“²¹ Slovosled tu rozrušuje syntaktickou plynulost, zpomaluje tempo čtení a vytváří tak iluzi postupného rozvíjení repliky v mluveném projevu. Se stejným záměrem Neruda odděluje jednotlivé části vět pomlčkou, dvěma pomlčkami či jiným diakritickým znaménkem. V citované pasáži pak chybí pouze deiktické „to“ před slovesem, aby iluze hovornosti byla úplná.

I deikce se ovšem stává součástí Nerudova fejetonního stylu. Takto je například zobrazena část sněmovního jednání: „[...] ta nová éra, ta je nejspíš tamhle mezi stenografy ten jednoručák v uniformě.“²² Již redundantní zájmena „ta“ jsou pro hovornost typická. Zájmeno „ten“ a příslovce „tamhle“ pak odkazují k prostorovému kontextu, který však čtenáři není znám. Stejný postup používá Neruda i v Povídkách malostranských a mimo jiné i tak dosahuje plastičnosti a důvěrnosti líčení prostředí.

Všechny prostředky přibližující Nerudův fejeton ústní komunikaci a folklórní besedě bývají užity současně, takže promluva se stává iluzí písemného záznamu hovoru: „To by byl jux, až by tam takhle stál Barák — Barák by tam jistě přišel—, to bych chodil pořád pyšně sem a tam a on by mně musel pořád prosit a já pořád jakoby nic, až by měl už notnou žizeň, a já taky.“²³ Nerudův fejeton se tak stává stylově osobitým a v kontextu dobové žurnalistiky ojedinělým. V textu jsou i nadále zachovány dosavadní stylistické postupy, zejména časté parodování stylu úředních

¹⁷ *Česká společnost I*, s. 279.

¹⁸ *Česká společnost II*, s. 355.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 278.

²⁰ *Drobné klepy II*, s. 311.

²¹ *Tamtéž*, s. 317.

²² *Česká společnost II*, s. 537.

²³ *Drobné klepy II*, s. 121.

zpráv či naopak využití stylu, lexika a někdy i celých pasáží bible, či posměšné napodobení beletristických klišé. Využití postupů folklórní prózy se však stává základním prvkem a v průběhu druhé poloviny šedesátých let se stupňuje natolik, že ovlivňuje i způsob realizace textu, vyžaduje od čtenáře jiný způsob čtení.

Fejeton se stává mozaikou autorských stylizací, způsobů vyprávění i jazykových prostředků. Čtenář musí konfrontovat několik navzájem odlišných rovin, a tak dospět k žádoucímu stanovisku. Vzhledem k předpokládanému charakteru čtenáře i k nutnosti jednoznačné a jednorázové účinnosti publicistického textu nejde o konfrontaci náročnou, vyžadující enormní čtenářské úsilí, nadbytek času či opakované čtení. Přesto jde o strategii účinnou, sugerující žádoucí stanoviska bez nebezpečí autorské didaktičnosti a nutící čtenáře k větší aktivitě při četbě. Využití prvků slovesného folklóru tak postupně přerůstá charakter formální pomůcky a ovlivňuje celou strukturu textu i způsob jeho realizace. Zároveň však Neruda ve fejetonistice vypracovává formální prostředky, které později s úspěchem použije v intencionálně umělecké tvorbě.

Nejprve — a také nejvýrazněji — byla fejetonistkou šedesátých let ovlivněna Nerudova novelistika. Zejména Povídky malostranské všechny postupy osvědčené fejetonní praxí druhé poloviny desetiletí kondenzují a na vyšší úrovni je začleňují do jiného literárního kontextu. Zjevná je souvislost zejména s *Figurkami* i s *Týdnem v tichém domě*, u nichž již Nerudovi současníci konstatovali rezignaci na dějovost a příklon k novému — v dobovém kontextu kladně hodnocenému — způsobu rozvíjení konfliktu.²⁴ I v ostatních povídkách cyklu se však poznávací proces, shledaný již *Vodičkou*,²⁵ realizuje konfrontací několika rovin, odlišujících se navzájem právě stylizací vypravěče, času, dějiště i rozdílným tempem děje. Významnou roli ve všech textech, kromě úvodní a závěrečné povídky, hraje vzpomínka autora na dětství, tedy memorát. Jeho užití umožňuje Nerudovi v první části povídky, prezentované obvykle jako vzpomínka na dětství, nazírat postavu zvnějška a vytvořit tak fikci, která je pak negována v části druhé, prezentované jako aktuální děj. V ní se ve shodě se změněnou stylizací vypravěče v člověka dospělého mění hodnotící kritéria a čtenář je veden k poznání vnitřní kvality postav a jejich vztahů. Obě části jsou ostře oddělené stylizací času, poukaz na změnu času je také často úvodní větou druhé části textu. Takový charakter mají povídky *Hastrman*, *Doktor Kazisvět*, *Přivedla žebráka na mizinu*, *Psáno o letošních Dušičkách*, *O měkkém srdci paní Rusky* i *Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku*. Přitom již ve fejetonistice šedesátých let byl tento postup do nejjemnějších detailů rozpracován ve *Fejetonu vzpomínek*,²⁶ a to tak, že je možno hovořit o naprosté kompoziční totožnosti. Zajímavé přitom je, že Neruda nevyužil vytvořeného schématu ihned v beletrii, ale nejprve jej v žurnalistice negoval odklonem od beletričnosti, a teprve po ocenění folklórní prózy jej znovu uchopil, spojil s hovorovostí v oblasti jazykové a přetavil do vyšší, umělecké kvality. Memorát je však základem i dalších

²⁴ Viz např. nepodepsanou recenzi v *Lumíru*, 5, 1877, s. 479.

²⁵ *Vodička*, F.: *Poznávací proces v Povídkách malostranských*. SaS, 13, 1951, s. 26.

²⁶ *Drobné klepy I*, s. 149.

malostranských próz — Jak to přišlo [. . .], Svatováclavské mše a i v povídce U tří lilí - umožňuje kontrast vzpomínky a aktuálního prožívání konfrontaci hodnotových kritérií.

Na morfologickou souvislost Nerudovy žurnalistiky a Povídek malostranských upozornil svého času již Arne Novák, který ovšem ze své interpretační pozice míšení formálních prostředků beletrie a publicistiky příkře odsoudil.²⁷ Provedeme-li funkční rozbor jednotlivých tvárných prostředků, můžeme konstatovat, že posun od Arabesek k Povídkám malostranským, který je pocíťován především v oblasti formální,²⁸ a to jako prohloubení Nerudova prozaického umění, má svůj zdroj právě ve fejetonistice, v níž se užitím slovesného folklóru objevuje prvek schopný rozrušení stávajících literárních konvencí.

Souvislost s formou fejetonů však jeví i Nerudova poezie. Zejména Písně kosmické a Balady a romance se liší od ostatních Nerudových sbírek, ale i od jiných soudobých básnických děl komponovaností od uzavřeného celku, v jehož rámci dochází ke změnám v hodnocení reality, ale i k posunu v postoji hodnotícího subjektu. Autostylizace v těchto sbírkách kolísá od bezprostředního zachycení poměru autora ke skutečnosti až ke stylizaci záměrně zavádějící čtenáře a tvořící tak prostředek obdobný fikci o postavě v Povídkách malostranských.

Tak v Písních kosmických Neruda v úvodní básni vyjadřuje a v několika básních dalších rozvíjí postoj naivní nadřazenosti člověka vesmíru, formálně zpracovaný za pomoci prvků lidové poezie. Postupně toto stanovisko neguje až k tragickému zjištění determinace člověka zanikajícím kosmem, které je vyjádřeno v textech hymnického charakteru. V závěrečné části pak vyslovuje optimistický názor, který je jádrem sdělení. Čtenář tu tedy poznává vývoj autorových názorů, či lépe řečeno, sám prochází poznávacím procesem podobným odhalování podstaty postav a jevů v Povídkách malostranských i ve fejetonistice. Současně se podstatným způsobem proměňuje i výběr a užití jazykových prostředků i typ verše a strofy, takže sbírka se člení na několik rovin, předložených čtenáři k myšlenkové i estetické a emocionální konfrontaci.²⁹

Obdobu fejetonní hry se stylizací času a autorského subjektu lze nalézt i v Baladách a romancích. Není zde tak průhledná, jako tomu bylo u Písní kosmických, protože většina básní je psána se stejným autorským postojem a stylizací i stejným stylem. Výjimku tvoří báseň Romance o Černém

²⁷ Novák tvrdí, že „od Arabesek k Povídkám malostranským se odehrává zápas mezi epikem a fejetonistou, v němž fejetonista namnoze vítězí. Velká výpravná linie je chvíli od chvíle borcena causeristickou odbočkou, postavy jsou náhle přelomeny vtipným nápadem, dějový tok vážne vždy znovu na mělčinách žurnalistického apercu a anekdotickým rozmaru.“ (*Jan Neruda*. Praha 1920, s. 27—28.) Ideál žánrové čistoty, petrifikující dosažený stav, byl Novákem postaven proti realitě dynamického vývoje a směřování literárních druhů a žánrů. Novákovo stanovisko bylo korigováno nejen odbornou literaturou (Polák, Haman), ale především tvůrčí praxí.

²⁸ Haman, A.: *Neruda prozaik*. Praha 1967.

²⁹ Otázkou kompozice a stylizačních postupů v Písních kosmických se zabýval V. Jiráček ve stati *Architektonika Nerudových Písní kosmických* (O smyslu formy. Praha, 1946, s. 91—106). Jeho teorii mnohdy polemicky rozvinul O. Králík v publikaci *Křžovatky Nerudovy poezie*. Praha 1966.

jezeře, která se na prvý pohled liší od ostatních hymničnosti. Podstatnější je však odlišná stylizace času a autorského subjektu. Zatímco v ostatních básních se autor prezentuje jako objektivní epik, zachycující mimo něj ležící minulý děj, zde je podán bezprostřední, aktuální poměr básníka ke skutečnosti. Jde o posun od epiky k reflexivní lyrice, od objektivní k subjektivitě a zároveň od minulosti k současnosti. Přitom dochází i k posunu hodnotovému. Časově vzdálený svět objektivní epiky je nositelem kladných, i když — stejně jako v Písních kosmických či Povídkách malostranských — nikoli bezproblémově dosahovaných hodnot. Typické jsou pro tento typ básní náměty biblické. Neruda je nevybírá pouze proto, aby využil momentu jejich zlidovění, a tak se přiblížil čtenáři. Svět bible je především světem jediného čtenáři blíže známého a v kulturním kontextu doby aktivně fungujícího mýtu. Do popředí pak vystupuje vlastnost mýtu jako žánru — časově hodnotová distance.³⁰ Časově vzdálený a hodnotově nadřazený svět epické minulosti je pak konfrontován s lyrickým prožíváním přítomnosti v Romanci o Černém jezeře. V ní je nedostatečnost současnosti prožívána autorem jako pramen skepse, směřující až k sebevraždě.

Velmi podstatnou roli pak ve sbírce hrají texty odrážející události roku 1848. Stojí na pomezí časově hodnotové hranice, představují mezník mezi gnómičkou atemporalitou a konkrétní současností a zároveň naznačují bod, který je pro Nerudu z hlediska hodnotového neurastenický. Tuto hypotézu podporuje i zjištění, že obdobnou roli hraje obraz roku 1848 i v Povídkách malostranských, kde jej představuje nejen povídka Jak to přišlo [...], ale i úvodní memorátové fikce o postavách, situované — jak jsme již zdůraznili výše — do doby vypravěčova dětství, tedy před rok 1848. Stejnou roli hraje revoluční rok i v Arabeskách (Josef revolvenista), ale i v již zmíněném Fejetonu vzpomínek, v němž je neúspěch revolučního hnutí roku 1848 prezentován jako příčina ztráty ideálů, za něž postavy aktivně bojovaly. Ztrátu vědomí cíle a smyslu společenského vývoje platí pak hrdinové smrtí, v nejpodstatnějších epizodách fejetonu dobrovolnou. V žurnalistice se tak v šedesátých letech objevuje látka i autorský postoj Romance o Černém jezeře, kde ji jen Neruda přiblížil autorskému subjektu.

Přijmeme-li tedy jako čtenáři Balad a romanci hru s časem a autostylizací, vidíme, že Neruda ve sbírce nepodal pouze optimistický pohled na lidové jádro národa, ale zároveň poukázal na nedostatečnost soudobé společnosti. Současně postavil do protikladu víru v objektivní pokrok, jeho hybné síly a subjektivní skepsi. Právě poslední ideovou rovinu ještě podtrhuje jinak slabě motivované zařazení Balady o svatbě v Kanaán na závěr celého textu. Balady a romance se tak obohacují o podstatnou myšlenkovou rovinu, takřka důsledně opomíjenou při dosavadních pokusech o interpretaci.³¹

³⁰ K tomu viz Steblin-Kamenskij, M. I.: *Mýtus a jeho svět*. Praha 1984.

³¹ Z tohoto hlediska je příznačné, jaké problémy při interpretaci činila právě Romance o Černém jezeře. Jako prvý na ni upozornil bezprostředně po vydání sbírky E. Miřiovský v Lumíru. Generační druh Vrchlického ocenil zejména hymnický styl básně a z celé sbírky vyzdvihl právě ji, jelikož „ona podává více než zřejmé svědectví, jak dokonalého vítězství dobyla si u nás forma i ve verších

V rámci našeho příspěvku jsme mohli sledovat vývoj formy Nerudovy fejetonistiky šedesátých let jen v nejzákladnějších obrysech. Přesto jsme mohli dospět ke zjištění, že Neruda od počáteční snahy o individualizaci (autorského stylu) dospívá k využití prostředků oslovujících co možná neúčinněji pokud možno nejširší obec potencionálních čtenářů. Tím přispívá k demokratickému charakteru listu, a není tedy nepodstatné, že nejzásadnější změny nastávají v polovině desetiletí, tedy s Nerudovým příchodem do Národních listů. Také zjištění, že fejeton přináší Nerudovo vyrovnání se slovesným folklórem dříve než beletrie, a to v podstatě ještě v momentu, kdy v programových článcích Neruda folklór pro beletrii odmítá, není nepodstatné. Zároveň se ukázala i přínosnost morfologického zkoumání Nerudova fejetonu pro poznání jeho tvorby intencionálně umělecké. Podstatnější závěry lze jistě vyslovit až po zhodnocení celé Nerudovy fejetonistiky. Již nyní však můžeme ocenit Nerudovu snahu o maximální komunikativnost a zároveň uměleckou kvalitu a vyváženost fejetonu, stejně jako konstatovat, že právě fejeton byl místem, kde se nejen po stránce tematické, ale také — a možná především — po stránce tvárné postupně třibily prostředky oceňované jako součást Nerudovy umělecké tvorby mnoha generacemi literárních historiků.

MORPHOLOGISCHE ZÜGE DES FEUILLETONISTISCHEN SCHAFFENS JAN NERUDAS IN DEN SECHZIGEN JAHREN

Im Verlauf der 60er Jahre des 19. Jh. macht das feuilletonistische Schaffen Jan Nerudas eine bedeutende Veränderung durch von einem Stil, der sich den Konventionen der Belletristik und den Stereotypen der politischen Leitartikel nähert, entwickelt sich die Form des Textes zum Polythematischen hin, und der Autor wird zu einem Bestandteil des Textes in der Autostylisierung des „Verfassers des Feuilletons“. In der Mitte der untersuchten Jahrzehnts wird sein Feuilleton durch das Akzeptieren von Verfahrensweisen der folklorischen Prosa bereichert, und zwar besonders der Anekdote, des Schwanks und der Widergabe von Lebenserinnerungen. Der Autor stilisiert sich als Erzähler in der folkloristischen Kommunikation, und der

básníka, který náleží době poměrně starší.“ (Lumír, 11, 1883, s. 80.) Již F. V. Krejčí se však v roce 1902 při prvním pokusu o systematický výklad sbírky dostává do potíží, když sice konstatuje lyrickou sílu básně, avšak je mu příliš rušivým kontrastem k textům ostatním. Konfrontací obou časových a hodnotových rovin pak chápe jako „propůjčování se k vlastenecké sentimentalitě.“ (*Jan Neruda. Studie jeho vývoje a díla*. Praha 1902, s. 130.) V pozdějších výkladech registruje básně již jen *Katechismus dějin české literatury* (Váša, P. — Gregor, A. Brno 1925), ale tu jde vskutku o pouhou registraci. Poté se básně z interpretací zcela vytrácí, jako by ve sbírce ani nebyla, a současně se stupňuje akcent na národně výchovný a optimistický tón sbírky. Romanci letmo zmiňuje pouze K. Polák v publikaci *O umění Jana Nerudy* (Praha 1942, s. 47). Básně se stala okrajovým, protože zdánlivě netypickým jevem, čímž se ovšem autoři vyhýbali povinnosti interpretace. — Balady a romance vůbec stojí ve stínu ostatních Nerudových sbírek. Jejich výklad od Poláka o studii z padesátých let (*Nerudova básnická tvorba z let sedmdesátých a osmdesátých*. Česká literatura, 7, 1959, s. 128) nepřináší podstatnější posun. Pouze D. Jeřábek nově upozornil v rámci omezených možností, daných charakterem příručky, na souvislost sbírky nejen s baladou, ale i s mýtem (*Průvodce po dějinách české literatury*. Praha 1984, s. 232).

Text nähert sich der umgangssprachlichen Ebene sowohl auf dem Gebiet der Komposition als auch in der Auswahl und Verwendungsweise der Lexik. Die additive Komposition verbindet die Themen auf der Grundlage von Assoziationen des Autors und hilft so, die verschiedenartige Realität zu erfassen, über die das Feuilleton etwas aussagt. Umgangssprachliche und auch die Autostilisierung dienen zur Anknüpfung eines unmittelbaren Kontaktes mit dem Leser; damit wird auch Raum gegeben für die Anwendung eines dem Rezipienten nahen Humors.

Neruda individualisiert so seinen Autorenstil, und gerade durch diese Form der Darbietung wird er zum führenden Feuilletonisten seiner Zeit. Zugleich erarbeitet er stylistische Methoden, die er später mit Erfolg in seinen Erzählungen und Gedichtsammlungen verwenden wird.