

studie

Obrazy ze života mezi ironií a snem

Máchova *Marinka* a kontury protorealismu v polovině 30. let 19. století

Kateřina Piorecká

KLÍČOVÁ SLOVA:

Obrazy ze života, obrat ke skutečnosti, protorealismus, česká literatura 19. století.

KEY WORDS:

Pictures from life, turn to reality, early realism, Czech literature of the 19th century.

ABSTRACT:

„Pictures from Life“ between irony and dream (Mácha's *Marinka* and contours of the Protorealism in the half of the 1830s)

In the half of the 1830s the communication principles in the Czech language literary space underwent changes, as this space widened and differentiated in the competition of the parallel discourses – namely, fading away Classicism, strong entrance of the Romanticism and first realistic tendencies. It is just the genre of the „picture from life“ that enables us to distinctly perceive this dynamics: from its transfer to the Czech culture, i. e. the process of establishing and forming distinct variants in the frame of the mentioned discourses. Originally a journalistic genre, the „picture from life“ became popular belletristic form, substitute, in some measure, for the prestigious prosaic genres the story and the novel. It usually covered a short time period, was set in a clearly defined space determined by topographical motifs and it used first person narration by the autobiographical or the personal narrator.

Mácha in his unfinished cycle *Pictures from My Life* led a dialogue with this trend, with his „Marinka“ standing in the middle of the literary field of the texts published in magazines in 1834–1835, which thematically and in language structure fulfill and modify the literary conventions of the „picture from life“ and reader expectations. At the same time, *Marinka* is its ironic „contrafactura“, which brought about one of the first controversies traditionally interpreted as the crystallization of the Romantic discourse. However, the controversy itself is rather an illustration of the parallel

coexistence of several discourses and their mutual interaction, and thus an evidence of the possibility of penetrating literary methods, specific for different discourses, in one and the same literary work of art.

„Obrazy! Toť je heslo, ježto za dob našich z kněhoskladu do kněhoskladu zaznívá,“ psal 17. července 1834 redaktor *Květů českých* v prvním běhu svého časopisu. Nadšený, ale i poněkud ironický výkřik zazněl v krátké předmluvě pojmenované „Rozmluva při natahování plátna“ v próze „Obrázky ze života prazského“. Žánr obrazu Tyl nazval „módou“, která „panuje nad celým světem“ (TYL 1834c: 235). Z Tylova gesta bychom mohli usuzovat, že české časopisy a ročenky netiskly téměř nic jiného než obrazy, resp. črty.¹ Mojmír Otruba (OTRUBA 1981: 812–813) připomíná, že výskyt bezsyžetových próz, jež můžeme řadit k žánru črty, stoupá od 20. let 19. století. Souhlasí s ním také Lenka Kusáková v zásadní studii „Obraz (črta) v českém periodickém tisku první poloviny 19. století (příspěvek k poznání historické podoby žánru)“ (KUSÁKOVÁ 2009), v níž žánr črty nově definovala a pojmenovala i jeho jednotlivé typy. Připomíná, že před rokem 1820 lze črty nalézt v českých periodikách jen poskrovnu (v *Prvotínách pěkných umění* roku 1813, v *Rozmanitostech* 1816–1822 a ve větší míře v přílohách *Pražských novin*, jejichž redaktorem byl v letech 1820–1833 Josef Linda). „Hlavní boom žánru nastal v českém časopiseckém prostředí ale až v letech třicátých a čtyřicátých,“ zdůrazňuje Lenka Kusáková, „a to zřejmě jako reakce na rozšíření črty v západoevropském periodickém tisku“ (KUSÁKOVÁ 2009: 5).

Ideální metodou by bylo statistické vyčíslení výskytu žánru v českých časopisech sledovaného období. Při pokusu vytěžit z *Květů českých* a *České včely* texty, jež by bylo možné definovat jako črtu, se vyjevil zásadní problém: články, publikované v časopisech, nebyly zcela žánrově vyhraněny a kolísaly mezi pojednáním, reportáží či cestopisem, ač některé z nich byly v titulu označeny jako „obrazy“ nebo „výminky z cest“. „Vlastenecký a literární ruch byl probuzen, – ne však umělecký,“ připomínal při analýze literárního prostoru třicátých let Karel Sabina. „Téměř veškerá původní novelistika česká z let třicátých jest pouhou improvizací“ (SABINA 1953: 242).

Krátké prózy označované jako „obrazy ze života“ je třeba chápat spíše jako subžánr (ŠIDÁK 2013: 225) ve vývoji žánru povídky v českém prostředí, subžánr, který teprve hledal svou svébytnost. Signály, jež jej měly odlišit od jiných textů (a to jak publicistických, tak beletristických), byly prozatím proměnlivé; soubor znaků, jež definují žánr, se teprve vytvářel. Hranice, pomocí které vyčleňujeme

1) K vyhranění žánru srov. (MOCNÁ – PETERKA 2004: 89–95), autorem hesla je Věra Brožová; k vývoji žánru v české publicistice viz DOLANSKÁ – KALINA 1984: 32–69.

konvolut textů ze současné literárněhistorické pozice, chápaných jako obraz/črta, je tedy přinejmenším sporná. Od kvantifikačních metod jsem proto – alespoň co se týče materiálu 30. let 19. století – musela ustoupit. A položila jsem si otázku novou: Jakým způsobem se vyhraňovala črta ve 30. letech 19. století jako žánr? Jak – řečeno s Pavlem Šidákem (ŠIDÁK 2013: 98–99) – vznikla její „žánrová krajina“, jak narůstalo její rozpětí a jak se rýsovaly její horizonty?

Tato studie může být pouhým vstupem do problematiky. Záměrně volím sondu do uzlového bodu v polovině 30. let 19. století, kdy se proměňovaly komunikační principy v jazykově českém literárním prostoru, který se rozšiřoval a diferencoval v konkurenci paralelních diskurzů – doznívajícího klasicismu, razantně nastupujícího romantismu a prvních realistických tendencí. Na žánru obrazu ze života můžeme tuto dynamiku zřetelně pozorovat od jeho transferu do českého prostředí, procesu etablování a vytvoření specifických variant v rámci výše zmíněných diskurzů. Mácha svým nedokončeným cyklem *Obrazů ze života mého* vedl s tímto trendem dialog, přičemž jeho *Marinka* stojí uprostřed literárního pole textů publikovaných časopisecky v letech 1834–1835, jež tematicky i svou jazykovou výstavbou naplňují a modifikují literární konvence žánru obrazu ze života i čtenářská očekávání. Současně je jeho ironickou kontrafakturou, jež vyvolala jednu z prvních polemik tradičně interpretovanou jako vyhraňování romantického diskurzu. Sama polemika je však spíše dokladem paralelní koexistence několika diskurzů a jejich vzájemné interakce, a tedy i možnosti prolínání literárních postupů charakteristických pro různé diskurzy v jednom literárním díle. Samostatnou studií by si zasloužilo sledování tohoto jazykově českého jevu ve středoevropském kontextu, zvláště v česko-německém jazykovém prostředí.

1. „Nemalířské obrazy“

První indicie může odhalit diskurzivní analýza Tylových *Obrázků ze života pražského*. Tylovu nedokončenou sérii „pražských obrázků“ a zvláště její úvodní část by bylo možné považovat za doklad toho, že žánr obrazu/črty byl už v polovině 30. let v českém prostředí etablován. Ve shodě s Lenkou Kusákovou ji považují především za promyšlený impuls české literární kultury (KUSÁKOVÁ 2009: 6).

1. Tylův článek má povahu performativní.

Heslo „obrazy“ vyhlašuje sám Tyl. Doposud obrazy byly „drahým kořením“, jak jej Tyl přímo nazývá v úvodním souvětí („totož je to drahé koření, ježto se z krajín do krajín převáží“). Žánr črty tedy autor považuje v české literatuře za vzácný a současně vysoce ceněný. Tímto aktem vyhlašuje novou módu. Mírně zavádějící je jeho připomínka dvou textů, které již *Květy české* otiskly a jež v titulu užívají pojem „obraz“. Jeho exklamace měla do časopisu přitáhnout další přispěvatele a ty stávající podnítit k tvorbě malých beletristických žánrů, což dokládá i zvolání „dejž tedy nebe, aby se i mezi námi více módoých malířů vyskytlo“.

2. Etablování žánru obrazu/črty souviselo v české literatuře s jeho transferem z německojazyčné literární kultury, jejíž součástí ovšem do jisté míry stále byla.

Již metaforou, že žánr obrazu je kořením, které se „z krajín do krajín převáží“, Tyl odhalil zdroj své inspirace. Dále připomněl: „Tuž se vyskytují v literatuře zahraničné Bilder aus Wien, Berlin; Reisebilder, Lebensbilder, Genrebilder a kdožví jaké ještě ‚Bilder‘ (Tamtéž.). Tylova formulace svádí k přiřazení tohoto aktu k procesu kulturního transferu, v němž se nejen přejímají určité kulturní znaky, ale především se stýkají a vzájemně obohacují dvě či více kultur. Tak tomu bylo i v případě vernakularizované, jazykově české kultury uprostřed rakouské monarchie, a tedy jazykově německé literární kultury. Jaké konkrétní texty a vzory mohl mít Tyl na mysli? Zmínka o *Reisebilder* může být s největší pravděpodobností aluzí na velmi populární *Obrazy z cest* Heinricha Heina (HEINE 1826–1831), k nimž se později vztahuje i Karel Sabina v novele *Poutník* (SABINA 1835c: 137). *Obrazy z Vidně a Berlína* mohl Tyl myslet knižně vydané črty Augusta Ellricha (*Genre-Bilder aus Oestereich und den verwandten Ländern*, 1833) či Johanna Jacobyho (*Bilder und Zustände aus Berlin*, 1833), na něž navázala řada dalších autorů.

Přejímání literárních žánrů nebylo ve 30. letech 19. století nic neobvyklého, podobně se v českém kulturním prostoru etabloval např. původně polský krakovák či ruská kalamajka (BECHYŇOVÁ 1975). Lenka Kusáková zdůrazňuje, že rozšíření črty v českém prostředí bylo reakcí na její expanzi v západoevropském tisku (KUSÁKOVÁ 2009: 5); ve studii věnované Karlu Sabinovi pak upozorňuje na význam Sabinova sblížení s mladoněmeckým hnutím sdruženým kolem časopisu *Ost und West* (vycházel však až od roku 1837), jež „postupně formulovalo obdobný – raně realistický – umělecký program jako západní Evropa, ale zároveň vyzvedlo propojenost umění s veřejným životem“ a obrátilo pozornost k próze (KUSÁKOVÁ 2013: XXXVI). Mojmír Otruba v souboru Tylovy publicistiky ze 30. let 19. století připomněl, že inspirací k Tylovým vlasteneckým povídkám a lokálním

črtám včetně těch, jeř byly psány formou dramatických scén a dialogů, je publicistika Mladého Německa (OTRUBA 1981: 805). Také Karel Krejčí zdůraznil, že ve třicátých letech neexistoval kanál, který by zprostředkoval přímou komunikaci mezi aktuálními literárními proudy ve Francii, a první črty (v pražském prostředí jmenovitě z pera Josefa Kajetána Tyla a Františka Jaromíra Rubeše) pravděpodobně nejsou závislé na vzorech francouzského či ruského realismu (KREJČÍ 1979: 68), který začal v Čechách působit až v průběhu dekády následující. O nízké či nulové recepci těchto kulturních okruhů ve třicátých letech vypovídají i minimální překlady daných řánřů v českých časopisech (*Květy české* v roce 1834 otiskly v překladu črty převzaté z anglického *Pozorovatele*, tedy *Observeru*; první ukázky próz světového realismu v českém překladu vycházely až v druhé polovině 30. let a v průběhu 40. let 19. století; srov. první překlady např. DUMAS 1837; GOGOL 1839; BALZAC 1843; DICKENS 1843). Naopak významné jsou kontakty českých spisovatelů s literárním prostorem v saském Lipsku, a to zvláště zásluhou Karla Herlořsohna-Herloře, jenž řídil lipský literární časopis *Der Komet* (srov. URVÁLKOVÁ 2009: 17–25), který najdeme i ve čtenářském deníku Karla Hynka Máchy (1834). K přesnějšimu pojmenování komunikačních kanálů by patrně bylo možné dojít při analýze čtenářství daného recepčního okruhu, resp. zpracováním čtenářského profilu jednotlivých aktérů literárního řivota.² Je třeba brát v potaz skutečnost, že v tomto období čeští intelektuálové přirozeně četli i komunikovali v němčině a kontakty české literatury s německou byly těsnější, nežli vlastenecká ideologie připouřtěla.

3. Důraz je v literární výpovědi polořen na vizuální vnímání a popis.

Tyl řánř črty pojmenoval „nemalířské obrazy“ a svou vlastní realizaci nazval deminutivem „obrázky“. Nicméně i v řadě dalších národních literatur byl řánř črty označován jako *tableau*, *picture* či *kartina*, přičemž se vyskytují i synonymní výrazy, jeř naznačují vztah slovesného řánřu k výtvarnému umění, tj. *tahy*, *výjev*, *nástin*, jeř mají své protějšky v cizojazyčné terminologii (KUSÁKOVÁ 2009: 4). Řánřové označení má metaforickou povahu. Důraz na deskripci vizuálních vjemů přinesl významný posun v poetice české prózy. Obrazové reprodukce v časopisech stejně jako ilustrace v kniřních publikacích byly z technických i finančních důvodů poměrně vzácné. V sezóně 1834/1835 se literáti pokusili vydávat podle německého vzoru vzdělávací a osvětový ilustrovaný časopis *Světovozor*,

2) Analýzu deníkových záznamů Karla Hynka Máchy z hlediska jeho čtenářství v souvislosti s textologickou analýzou jeho děl provedl Oldřich Králík v kapitole *Z Máchovy četby knihy Pouť krkonořská. Máchovy texty a máchovské apokryfy* (KRÁLÍK 1957: 25–63). S Králíkovými tezemi se polemicky vyrovnali editoři Máchových ego-dokumentů, Karel Dvořák a Rudolf Skřeček, v rozsáhlém komentáři k vydávaným textům (MÁCHA 1972: 345–555).

kteřý redigoval Pavel Josef Šafařík. V tomto časopise, ač posílil složku výtvarnou, byly tištěny články spíše odborné a popularizační. Z polobeletristických žánrů lze jmenovat cestopisy; i u nich byla spíše potlačena estetická funkce a zdůrazněno gesto informační. Populárně vzdělávací a zábavný měsíčník *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten* přinesl do české kotliny od roku 1833 díky litoměřickému tiskaři a nakladateli Karlu Vilému Medauovi novou kvalitu obrazových příloh, přesto jak v beletristických příspěvcích, tak v grafice stále převládalo poučné zaměření. Obrazové přílohy nabízely především vyobrazení historických měst, chrámů, hradů a dalších místopisných zajímavostí (VONDRÁČEK 1998: 27). Anekdotické či žánrové výjevy jsou v časopiseckém oběhu a v grafice, kterou nabízel trh s uměním, řídké, o čemž svědčí i to, že první vystavené žánrové scény byly v Praze vystaveny roku 1832 díky aktivitám Aloise Klaara (ve Vídni byly první žánrové obrazy vystaveny o čtyři roky dříve), nikoli oficiálních spolků. Výstava byla tedy jakousi alternativou či protiproudem soudobého výtvarného dění.³ Žánrové scény, zachycující každodennost a festivitativitu, byly na přelomu dvacátých a třicátých let běžné ve francouzském výtvarném umění; do Střední Evropy pronikaly pozvolna a v rámci soudobé nabídky byly spíše výjimečné (BEČKOVÁ 1996).

Časopisy zaměřené na českou beletrii ilustrace netiskly, trend „obrázkových časopisů“ se začal prosazovat o deset let později (např. měsíčník *Poutník*, 1846–1848, redigovaný K. V. Zapem a J. B. Malým, nebo první český humoristický časopis *Paleček*, 1841–1847). Německojazyčný ilustrovaný časopis, vydávaný v Praze v Landauově nakladatelství, se k trendu, jenž se naplno prosadil až ve čtyřicátých letech, přihlásil už titulem *Bild und Leben* (1844–1849). V Tylově exklamaci z roku 1834 se proto jedná především o obrat k vizualitě literární výpovědi, důraz na zachycení „okamžiku“ vypravěčem-pozorovatelem, tj. potlačení dějové složky a posílení popisu prostoru (se zaměřením na detail a důrazem na „couleur locale“) a charakteristiky postavy („při obrazech netřeba rozvláchného roz- a převažování předmětů, za- a vyplétání dějů, stejného rejsování charakterů“; TYL 1834c: 235).

4. Tylův text je výzvou k beletrizaci publicistických žánrů, a tedy k jejich přesunu z okraje literárního pole do jeho středu.

Tyl apeluje na autory a vyjmenovává výhody žánru, jež sám vymezuje: připomíná jeho čtenářskou oblibu a s ní spojenou ochotu nakladatelů a redaktorů tento žánr tisknout, ale především jeho uměleckou svěbytnost a současně

3) Za upozornění děkuji Radimu Vondráčkovi.

tvůrčí nenáročnost („dobrá hodinka – jedna – dvě – tři! – obraz je zhotoven a v časopise i s povděkem umístěn“). Ve vlastní realizaci pak zdůrazňuje pozici autora, který tímto žánrem může jasně vyjádřit svůj postoj k zobrazovanému jevu. Obraz, doposud chápaný jako žánr publicistický s převládající persvazivní a kognitivní funkcí, nabízí podle Tyla dostatek prostoru pro ironii, již ostatně sám využil už ve stylu své *Rozmluvy při natahování plátna*, ale i pro satiru a humor. Autorské gesto může být mentorské, idylické, lyrické, fantastické atd. Tyl takto vyzval k beletrizaci tohoto prozatím převážně publicistického žánru, tedy k posílení role vypravěče a ruku v ruce s tím k otevření prostoru pro autorskou subjektivizaci. Vypravěč v žánru obrazu/črty ve 30. letech 19. století byl obvykle personální (ich-forma) a měl funkci organizační i významovou (Jaroslava Janáčková mluví o „sjednocující energii“ vypravěče; JANÁČKOVÁ 2007: 161).⁴

Sám Tyl, když publikoval nedokončený cyklus *Z nočních potůlek po městách pražských* (Zastaveníčko u Černé braňky, Půldvanáctá na Vyšehradě, Knihař vlastenec; TYL 1833, 1834b, 1834c) v *Jindy a nyní* a *Květech* v letech 1833 a 1834, označil prózy tohoto cyklu za ukázky z připravované knihy. Spisovatel nechával čtenáře nahlédnout – s nádechem grotesky a ironické distance – do každodennosti velkoměsta a poprvé jej zaváděl na jeho periferii – mezi prostitutky, alkoholiky či falešné hráče, doposud z estetické a sociální perspektivy soudobé české společnosti vnímané jako šokující nepatřičnost. Časopisecká publikace měla ověřit, nakolik nový žánr v českém literárním poli rezonuje, což (pomineme-li, že se může jednat o vědomou mystifikaci) lze po vzoru Mojžíra Otruby považovat za akt, v němž Tyl „vysouvá črty z časopisu směrem ke knižně publikované literatuře, čímž je povyšuje nad ostatní obdobné příspěvky, a současně chce, aby byly přijímány *cum grano salis*, jen jako experiment“ (OTRUBA 1981: 806). Potvrdil tak záměr beletrizovat žánr doposud vnímaný jako publicistický.

5. S etablováním žánru obrazu/črty souvisí pronikání technologických prvků realismu do prozaického psaní.

Transfer žánru přejímaného přes německé prostředí i z dalších světových literatur vnesl do českého prostředí imanentně i rozměr koncepční: v Lipsku se o realismu na teoretické rovině diskutovalo už od poloviny 30. let, nicméně na českou reflexi tohoto pojmu bylo ještě třeba si velmi dlouho počkat: „Technologické prvky realismu se tu utvářejí a manifestují v rámci jiných dominantních diskurzů (romantismu a biedermeieru). Časový záběr je možno vymezit dobou několika desetiletí, s nejasným, rozostřeným počátkem v prvních dvou

4) Proces beletrizace souvisel s vyhraňováním fejetonistického stylu (srov. TUREČEK 2007: 69–73 a 76–86), obdobný trend byl nastolen i v případě žánru cestopisu (srov. FAKTOROVÁ 2012).

desetiletích 19. století a s vrcholem v první polovině 50. let“ (TUREČEK 2012: 267). Žánr obrazu/črty v polovině 30. let 19. století přinesl do české prózy inovativní způsob psaní, pro nějž byla charakteristická deskriptivní narace, jasná časoprostorová situovanost a převážně personální vyprávěč, zaujímající k popisovanému prostoru či ději subjektivně zabarvené stanovisko. Tyto základní markery můžeme vztáhnout k proudu, který se plně prosadil až v dalších desetiletích – k realismu.

2. Protorealismus: evropský realismus a obrat ke „skutečnosti“

„Do českého prostředí pronikaly raně realistické tendence nejprve prostřednictvím časopiseckých informativních článků,“ připomíná Lenka Kusáková, „později přistoupily také překlady črt, povídek a ojediněle ukázek z románů (Honoré de Balzac, Edward Bulwer-Lyton, Charles Dickens, Alexandre Dumas st. Nikolaj Vasiljevič Gogol, Jules Janin, George Sandová, Vladimír Alexandrovič Sollogub, Orest Michajlovič Somov, Eugène Sue ad.)“ (KUSÁKOVÁ 2013: XXXVI). Toto tvrzení však můžeme vztáhnout až k samému sklonku třicátých let a k letům čtyřicátým, kdy se na stránkách *Květů*, *České včely* i dalších časopisů začaly systematictěji objevovat informační články o literárním dění v zahraničí a časopisy začaly častěji tisknout překlady děl moderních světových autorů.

V prvních ročnících *Květů* se na překladovou literaturu zaměřil především Jakub Malý; šlo zvláště o překlady z anglických zábavných časopisů. *Česká včela* přinesla roku 1836 ukázky z esejí Edwarda George Bulwera-Lyttona v překladu Jana Nepomuka Štěpánka (BULWER 1836). V roce 1837 pak do českého prostředí pronikly první zprávy o díle Gogolově (srov. TÁBORSKÁ 1958: 86n). V časopise *Květy* se začaly v rámci zpravodajství i jako samostatné rubriky prozrazovat informace o dění v zahraničních literaturách (mezi prvními např. FILÍPEK 1837), přičemž postupně začal informační charakter zprávy⁵ nahrazovat kritický, hodnotící přístup: „Od toho času, co Puškin a Marlinský na věčnost se odebrali, zvláště Gogol mezi spisovateli ruskými vyniká. Jeho novely a romány

5) Srov. kompletní znění první zprávy o díle Nikolaje Vasiljeviče Gogola: „V Petrohradě se nyní obzvláště líbí nová ruská veselohra v pěti jednáních, nazvaná Revidente, od Gogola, a ačkoli že každý týden skoro třikrát se dává, nicméně bývá Alexandrovské divadlo pokaždé až přeplněno“ (ANONYM 1837).

jsou mistrné, poněvadž povahy ruského života v plné pravdě vyznačují“ (W. D-a [tj. pravděpodobně Václav Dunda] 1837). První českou ukázkou z díla Nikolaje Vasiljeviče Gogola byl překlad *Tarase Bulby* Karla Vladislava Zapa, který vycházel na pokračování v *Květech* v roce 1839 (GOGOL 1839), přičemž knižně vyšel až roku 1846 (GOGOL 1846). Do počátku čtyřicátých let pak spadá první recepce děl Charlese Dickense nebo Honoré de Balzaka (BALZAC 1843; DICKENS 1840).

V kratičké zprávě hodnotící význam díla N. V. Gogola v Rusku je pojmenován možný důvod stoupajícího zájmu: Gogolovy „novely a romány jsou mistrné, poněvadž povahy ruského života v plné pravdě vyznačují“ (ANONYM 1837). Zdůrazněny jsou tedy dva aspekty, totiž aktuální život společnosti a jeho zachycení „v plné pravdě“, přičemž příznak „pravdivosti“ je později chápán jako jasný požadavek realismu. Hledáme-li zárodky realismu v polopublicistických žánrech v soudobých časopisech, musíme brát v potaz skutečnost, že „působení uměleckého díla v cizím kulturním prostředí není jevem statickým, který by bylo možno zjistit prostým součtem překladů a jejich ohlasů; je to složitý dynamický proces přisvojování, primárně určený domácím vývojem literárním i společenským, který dává vlastní zorný úhel pro hodnocení uměleckých i společenských hodnot“ (TÁBORSKÁ 1958: 82).

Žánr obrazu/črty vnesl do české literatury popisný výklad a subjektivizaci jako dva inovativní protorealistické prvky, jimiž byla nově uchopována skutečnost, přičemž nezúčastněný popis a ryze subjektivní pohled nezastírající emoce mohou navzájem být jak v souladu, tak i ve významotvorném napětí. Zrod realistického psaní v českém literárním prostoru byl komplikovaným procesem, v němž kontakt s evropskou literaturou byl jen jedním z impulsů. Nejprve došlo k transferu samotného žánru obrazu/črty jako autorského gesta, tedy bez předchozí fáze kritických a teoretických reflexí a překladů. Léta kolem poloviny 30. let 19. století jsou tedy obdobím hledání svěbytného tvaru žánru obrazu/črty. V těchto v rozvolněných prozaických útvarech se začaly objevovat prvky nového, přímějšího způsobu vztahování fikce ke skutečnosti, jež můžeme nazvat protorealismem.

3. „Obrazy ze života“ v polovině 30. let 19. století

Tyl ve své Rozmluvě o natahování plátna zmínil dvě české prózy, které vyšly v roce 1834 v časopise *Květy* a označení „obrazy“ uváděly ještě před Tylovým článkem ve svém titulu – *Několik obrazů mnohých osob* a *Obrazy ze života mého*. První z nich Tyl otiskoval v *Květech českých* od 27. 2. 1834. Předdeslal ji mottem „Je to satyra? – Ano.“ Toto tvrzení podepsal šifrou „– Já. –“ (TYL 1834b). V první části v sedmi podkapitolách podrobil sžíravé kritice sedm různých „horlivých českých vlastenců“. Vedle své fyziologické črty, satiricky ztvárňující lidské typy, Tyl postavil fragment zamýšleného cyklu *Obrazy ze života mého* Karla Hynka Máchy – *Večer na Bezdězu* (MÁCHA 1834a) a *Marinka* (MÁCHA 1834b). Obě prózy vyšly v navazujících číslech *Květvů* v květnu a červnu pod společným titulem a podtituly byly očíslovány, avšak i tento cyklus zůstal nedokončen.

Oba příklady, které Tyl ve své Rozmluvě o natahování plátna zvolil, spojuje pojem „obrazy“, subjektivismus vypravěče a výpověď o aktuální současnosti. Výrazný prostor věnují popisu a důraz je kladen na detail. Všechny tyto prvky, jak bylo řečeno výše, lze označit za příznaky protorealismu. Spojnice můžeme nalézt také v tom, že objektivizující žánr obrazu/črty oba autoři využili ke značné distanci od zobrazované skutečnosti. Jejich přístup je ovšem odlišný. V případě prvním se autorský subjekt přiznává ke společenské satíře, soustřeďuje se přímo na charakteristiku osob zostřeným „obrazem“ zakřivených zrcadel („Jednookému psíčku své matky přezdělá Žižka, a špaček smí křičeti: Špačiček pán, N** šelma.“; TYL 1834b: 66). Případě druhém je naopak posílána subjektivita výpovědi: „Blíže a blíže pak večer přichází k noci; hvězda za hvězdou vystoupá na obzoru blankytného nebe, jako sen za snem, žádost po žádosti v duchu jinocha. Zponenáhla ztratí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zahalí, jako ji temná víc a více by kryla noc. On je vzhůru, vzhůru touží ke snům svým, k nesčíslným hvězdám obraznosti své. Výborně věk tento nazval jazyk náš jinoštvím; mládenec ve věku tomto jest cizincem, jest jinochem zemi naší, on v jiných bloudí říších, vzhůru se vzpíná letem myšlenek svých, stojí sám, nevidí nic než přeludy vlastních obrazů svých“ (*Večer na Bezdězu*; MÁCHA 2008: 83–84). Titul „obrazy ze života“ v tomto případě upozorňuje na výrazné autobiografické a stylizační gesto. *Večer na Bezdězu* se stává ironickou kontrafakturou cestopisné črty, stejně jako *Marinka* jejího fyziologického typu.⁶

6) René Bourgeois ve studii věnované způsobům a prostředkům romantické ironie ve Francii 19. století (BOURGOIS 1988: 103) připomněl, že hra s tituly a podtituly je typickým prostředkem romantické ironie.

V jazykově českém prostředí *Marinka* překračovala žánr obrazu ze života už svou formou vycházející ze struktury hudebního dramatu a mísící verše s realistickými popisy a subjektivní výpovědi personalizovaného autorského subjektu. Cestopisně-zábavné novely kombinované s poezií však v německém literárním prostoru nebyly ničím výjimečným už ve dvacátých letech, jak dokládají *Bilder aus den Alpen der Steyermark* Augusta Schumachera (SCHUMACHER 1822). Kompoziční postup, který Mácha v *Marince* zvolil, nebyl v soudobém kontextu překvapivý. Autobiografické motivy, charakteristické pro Máchovu *Marinku*, nalezneme také v *Bilder aus der Lombardei; gesammelt in den Jahren 1834 u. 1835* Philippa Körbera (KÖRBER 1836). Máchova *Marinka* tak ve středoevropském kontextu představuje jednu z produktivních variant sledovaného žánru.

Ač iniciační roli při rozvoji žánru obrazu/črty můžeme přičíst Josefu Kajetánu Tylovi jako autorovi i redaktorovi, výjimečné postavení v rámci tohoto textového pole zaujala právě Máchova *Marinka*. Mezi současníky vyvolala „patrný neklid“ a potřebu se konfrontovat (CHARYPAR 2010a: 33). Vyvolala totiž bouřlivou polemiku, jež je tradičně pojímána jako zásadní uzlový bod, který potvrdil generační rozvrstvení literárního prostoru a současně přinesl přelom ve vývoji obrozenské ideologie (srov. OTRUBA – KAČER 1961: 85–93). Záminkou polemiky, do níž vstoupil František Ladislav Čelakovský jako redaktor *České včely* na jedné straně a Josef Kajetán Tyl a spolupracovníci jím řízených *Květů českých* Václav Filípek, Karel Jaromír Erben a Karel Hynek Mácha (PIORECKÁ 2011) na straně druhé, byla tisková chyba Máchovy veršované „Ouvertury“ prózy *Marinka*. Meritem sporu se stal poměr obou stran k překladům a otázkám jazyka. Jungmannovský koncept národní literatury orientovaný na jazyk se tak dostal do sporu s estetikou evropského romantismu kladoucí důraz na umělecký akt, v němž je skutečnost ztvárněna jedinečným a neopakovatelným subjektem (MACURA 1995: 78). V souvislosti s touto polemikou pak Josef Jaroslav Langer odmítl Čelakovského princip ohlasové lyriky (LANGER 1834) a o rok později Karel Sabina obhajoval estetické názory romantiků v recenzi *Básní Vojtěcha Nejedlého* (SABINA 1835a).

Ač literární věda viděla v polemice především spor o romantický koncept básnické autonomie, doposud zůstávala stranou skutečnost, že na počátku tohoto sporu stála nikoli Máchova samostatná báseň, nýbrž prozaický text. Polemika navíc pokračovala jak v publicistických textech, tak v rámci beletrie (srov. CHARYPAR 2010a). Záměrně volím konvolut textů z let 1834–1835, aby bylo možné zachytit jak komunikační situaci výše zmíněné polemiky, vyvolané publikováním *Marinky* na stránkách *Květů*, tak akt konstituce svébytného beletristického

subžánru, v němž mnohohlasí těchto textů hrálo významnou roli. Dialog s Máchovou *Marinkou* navázal F. J. Rubeš *Obrazy ze spaní mého* (RUBEŠ 1835), Václav Filípek v *Podivném snu* (FILÍPEK 1835b) a Jan Pravoslav Přibík v *Žertíku z mého života* (PŘIBÍK 1835). Žánr črty využil k ironizaci Františka Ladislava Čelakovského Karel Jaromír Erben v *Dobrodružství cestujících* (ERBEN 1835) i sám Mácha v nevydané krátké próze *Dudák* (srov. PIORECKÁ 2011). Žánr obrazu/črty tedy i touto polemikou získával na významu.

4. Máchova *Marinka*: problém autenticity a vztahu k realitě

Interpretace *Marinky* jako realistické a do jisté míry autobiografické črty (např. VOBORNÍK 1907) podněcovaly čtenářské konkretizace Máchova díla. Reálie zmíněné v textu se stávaly cílem výletníků okouzlených četbou Máchovy *Marinky*. Počítal se mezi ně i Alois Jirásek (srov. JANÁČKOVÁ 1988/89: 114). Na sklonku 19. století z mapy reálné Prahy zmizela Kanálská zahrada, Wimmerovy sady a celá pražská „pátá čtvrť“, jejíž části se podle kláštera milosrdných bratří říkalo Na Františku, během asanace města ztratila svou někdejší tvář. „Reálnou topografií“ Máchovy prózy můžeme stopovat nanejvýš pomocí Langweilova modelu Prahy, který vznikl v letech 1826–1837, a může nás tedy orientovat v dobovém prostoru.

Proživatelský subjekt *Marinky* se pohybuje soudobou Prahou, míjí Staroměstskou radnici, prochází čtvrtí Na Františku. Pohyb vypravěče *Marinky* můžeme sledovat jen díky několika jasně pojmenovaným bodům, jež sám v textu udal. Kudy přesně procházel a kam došel, není zcela jisté. V žádném případě nejde o topografický popis cesty – narozdíl od zřetelně udané trajektorie opilého vypravěče Tylova *Zastaveníčka u Černé braňky*, který z hostince U Červeného orla v Celetné ulici „dorejdl“ k Prašné bráně zacházkou přes Ovocný trh a Příkopy (TYL 1981: 27). O prostoru, ať už se jedná o Kanálskou zahradu, cestu ze Staroměstského náměstí na František, uličku za Anežským klášterem či interiér Marinciny světničky, totiž Mácha poskytuje pouze povšechné informace či spíše indicie, díky nimž můžeme konstruovat obecně sdílenou představu o prostoru městské promenády, chudinské čtvrti, bytu žebrákovy dcery; nepopisuje konkrétní prostor, ale jeho typ. Indicií reálného pohybu městem je přesná lokace

i datace výchozího místa: „Bylo osm hodin na Staroměstské rádnici dne 10. srpna 1833, kdy jsem, přecházeje Staroměstské náměstí, k Františku se blížil“ (MÁCHA 2008: 92). Kterými ulicemi vede vypravěčova cesta, zůstává skryto. Informace – „byl byl na Františku za klásterem svatě Anežky, nízký domek v ouzke uličce, druhý od rohu“ (MÁCHA 2008: 91) – prakticky udává adresu. Popisu odpovídající dům na Langweilově modelu Prahy opravdu můžeme sice hledat, takový postup ale zůstane spekulací.⁷ Jak připomíná Alice Jedličková, „literární krajina může být neúplná, stačí, když bude vyvolávat dojem celistvosti. [...] selektivita literárního zobrazení umožňuje, aby krajinná dominanta byla „stanovena““ (JEDLIČKOVÁ 2012: 155).⁸ Máchova Praha je literární krajinou, a tedy součástí umělecké konstrukce.

Literárnost prostoru Máchovy *Marinky* uzávorkoval Oldřich Králík (KRÁLÍK 1957), když se v rámci svých textologických analýz pokusil přesně popsat průběh vzniku textu. Nespokojil se jako editor Máchova díla, Karel Janský, s konstatací, autobiografické údaje uváděné v *Marince* jsou zavádějící (JANSKÝ: 197; KRÁLÍK 1957: 8). Na základě korespondence Králík dokládá, že ačkoli vypravěč *Marinky* 10. srpna 1833 večer říká: „Vycházející slunce mne musí viděti daleko za Prahou“ a „Třetí den byl jsem na horách“ (MÁCHA 2008: 101), byl Karel Hynek Mácha 12. srpna 1833 prokazatelně v Praze. Do Krkonoš se vydal až o týden později, 20. srpna 1833, přičemž 25. srpna byl s Eduardem Hindlem na radimské pouti (KRÁLÍK 1957: 8). Autobiografičnost prózy je záměrně porušena. Biografické indicie, jež poskytuje čtenáři vypravěč jsou prostředkem konstrukce autenticity prostoru Máchovy *Marinky* a ironickou hrou s očekáváním čtenáře vnímajícím žánr „obrazu ze života“ jako autentickou biografickou výpověď.

Ve *Znamení zrodu* Vladimír Macura sleduje proces, kterým se ve 30. a 40. letech 19. století v české literatuře, příznačně především v publicistice a v próze ze současnosti, rodí obraz Prahy (MACURA 1995: 178–188). Podle Macury je tento proces analogický k tomu, jak se utvářel obraz městského života v prestižních

7) „Kolem někdejšího kláštera svatě Anežky přišel jsem brzy na místo naznačené. / Byl to malý, nízký domek v ouzke, zadržím přepažené uličce, v kterou po malém kopečku vyšlapaná cestička vedla. Hluboká, široká strouha táhla se uličkou před tím domkem a jednotlivé prkno sloužilo, jako zdvihací most v pevný hrad, za přechod v nízká dvírka jeho. Přesprich uličky od toho domku k jinému, jemu podobnému na protější straně, byl provaz natažen a parné slunce hrálo po rozvěšeném na něm prádle, které však již velmi sešle bylo“ (MÁCHA 2008: 93).

8) „Jestliže se Máchovu vypravěči ve Večeru na Bezdězu noří jestřebský skalní hrad z mlh co loď mořská, pak nebudeme žehrat na to, že vypravěč opomněl jen o nějaké dva kilometry dále situovaný čedičový útvar Lysá skála, neměně příznačný pro morfologii této krajiny. Nejde totiž jen o to, že se – pokud si vypravěče zkusmo situujeme jako pozorovatele do skutečné krajiny – v jeho zorném poli se ocitá pás Jestřebské slatiny mezi Starými splavy a Novozámeckým rybníkem, z něž opravdu může jestřebský hrad zajímavě vystupovat, nýbrž o to, že výstižné přirovnání krajinné dominanty k loď má zároveň symbolický význam a konotuje ojedinělý element v nekonečnosti mořských plání“ (JEDLIČKOVÁ 2012: 155).

literaturách té doby: Máchova či Tylova Praha je tak podle Macury konstruována paralelně s Dickensovým Londýnem, Sueovou Paříží či Gogolovým Petrohradem: „Rodí se současně povědomí o estetice města, které už nestojí v protikladu ke krajině, ale jeví se jako její součást“ (MACURA 1995: 178). Obraz Prahy založený doposud na několika emblémech (personifikace Prahy, Praha matka měst, stříbropěnná Vltava atd.) se rozšířil o vrstvu dobových reálií. Především žánr obrazu/črty v rámci prózy a lokální fraška dramatu otevřela prostor pro reflexi každodennosti metropole. Na jedné straně představily střediska soudobého společenského života (zvl. Kanálská zahrada, Barvířský ostrov, Hvězda), na straně druhé zavedly poprvé čtenáře na sociální periferii (Na Františku, Uhelný trh, Vyšehrad aj.). Vedle žánrových výjevů příznačných situací a festivit (nedělní promenáda, masopust, fidlovačka) se otevírají sociálně problematické otázky a zobrazovány jsou postavy z okraje společnosti (vedle dělníků, řemeslníků a trhovkyň falešní hráči, alkoholici nebo prostitutky).



Pohled do dvora domu s pavlačí v Cikánské ulici, čp. 182, v Josefově před asanací;
fotoatelier Eckert, Archiv hlavního města Prahy, sign. VI 52/1.

Růžena Grebeníčková ve své kritice Macurovy interpretace zobrazování Prahy v literatuře primárně jako problému ideologie připomněla soudobý dvojitý smysl pojmu: vedle „malířského vidění“, které Tyl přímo uzávorkoval v názvu *Nemalířské obrazy*, „výjev mravů, jeho aspekt moralistní a podlehnutí malebnosti, *ut pictura poesis*, aspekt estetický, být sveden půvabem nabízejícím se pohledu“ (GREBENÍČKOVÁ 1985: 202). Ve studii *Popis čtyř cest v Marince* (GREBENÍČKOVÁ 1966/2010) také ustoupila od hledání vazby textu k reáliím a biografii autora a obrátila pozornost k samotnému textu a realistické *techné* – důrazu na deskripci vizuálních vjemů a s ním spojené techniky popisu prostoru a charakteristiky postav. Růžena Grebeníčková analýzou *Marinky* dokládá, že „popisy čtyř cest na František, proslulé jako sytá kresba prostředí a jako první záběry ze života deklasovaných městských vrstev v české literatuře, nebo dokonce jako záběry proletářské bídy, záběry takřka naturalistické, tyto popisy se vymykají určení z hlediska skutečné deskripce milieu“ (GREBENÍČKOVÁ 2010: 69). Ani popis Marinčiny světničky neumožňuje vytvořit si ucelenou představu o prostoru, jenž se stává jevištěm rozhovoru dvou ústředních postav, a zdůraznit nepatřičnost Marinčina zjevu uprostřed zmaru (GREBENÍČKOVÁ 2010: 70). Další nepatřičnou rekvizitou je klavírní křídlo,⁹ nástroj citlivé komunikace mezi oběma hlavními postavami. Nesoulad mezi ubohým zařízením se stopami pomíjivosti a fortepianem podle Daniely Hodrové poukazuje na romantický charakter prózy: „Tento předmět však zároveň odkazuje k jinému světu a času – pokoj je totiž v Máchově povídce místem reflexe bytí“; a prostor pokoje se stává prostorem duchovním (HODROVÁ 1997: 223).

Představa chudého domku a jeho interiéru je konstruována pouze několika detaily (strouha, nízké dveře, ztřeštělý nábytek), jež můžeme označit za žánrové. Jsou totiž obecně sdílenými atributy daného prostředí, které navíc nejsou pevněji uváděny do prostorových vztahů. Ač máme dochovaných několik grafik zachycujících výjevy z Kanálské zahrady (datované před rokem 1820), literární obrazy Kanálské zahrady, čtvrti Na Františku, Olšanských hřbitovů nejsou věrnými popisy reálného prostředí a nemohou být ani ekfrázemi jejich výtvarných reprezentací (ať už uměleckých či reportážních). Topografické názvy jsou

9) „Teď teprva ohlídnu se po sednici. Smutně to zde vyhlíželo, a dlouho jsem nemohl bídne vůkol s postavou, pohledem a oblekem jejím srovnati. Roztlučené okno bylo papírem zalepeno a nad rozlámaným stolkem rozestřel malý pavouček jemné síť své po zčernalé mokré stěně. V koutě stála třínohá židlička mimo stolice bez lenochu, u polozbořených kamen jedině prázdné sedadlo. Vzadu stálo zpukřelé, bídne lůžko rozestláno a několik hliněných bílých talířů, zeleně a temně přibarvených, na malé polici nade dveřmi bylo ostatní nářadí, naproti kterému velké, nákladné fortepiano, blíž okna postavené, mě u velikou pochybnost postavilo, zdaž dívku tuto za chudou považovati, čili dle obleku jejího posuzovati mám“ (MÁCHA 2008: 95).

pouhými indiciemi a stejně jako detaily, jež jsou k nim přiřazovány, nekonstruují prostor jako takový, vytvářejí dojem kýženého *milieu* tak, aby jiné detaily k nim vytvářely nečekaný protějšek. Soustředěním na detail umístěný v jinak jen fragmentárně definovaném prostoru Mácha vytváří pro své postavy téměř divadelní scénu.

5. Vizualita Máchovy *Marinky*

Spolu s žánrem obrazu/črty do české literatury vstupuje typ vypravěče ve francouzské tradici zvané *flâneur*, nezúčastněného pozorovatele procházejícího městem, jenž vnímá přítomný okamžik a jehož hlavním recepčním orgánem je oko.

Sabina ve svém *Úvodu povahopisném* vzpomíná, že „jakýsi obraz, ideální podobizna Mignonina veřejně vystavena byla v jednom skladu uměleckém v Praze“. Mácha, „ledva o ni zvěděv“, spěchal si obraz prohlédnout. Před obrazem tmavovlasé dívky v bílé říze s andělskými křídly hrající na loutnu trávil každodenně nejméně půl hodiny ještě po několik týdnů (SABINA 1845: XIV). Jednalo se pravděpodobně o černobílou litografii Charlotte Speck von Sternburg (MÁCHA 1961: 341; MÁCHA 2008: 412),¹⁰ ikonické vizuální interpretace Goethovy Mignon Friedricha Wilhelma von Schadow z roku 1828 (srov. obr. 2 na s. 25).¹¹

„Na měkkém sedadle, s hlavou v ruku opřenou, seděla ona. Ano, to byla ona! – to byla Marinka! – Kdo viděl Goethovu Mignonu od Schadowa malovanou? – Tak to byla Marinka, rovně tak!“ (MÁCHA 2008: 94) „Obraz“ Marinky-Mignon, vytržený z jiného díla, Mácha vkládá doprostřed nevlidného pokoje kdesi Na Františku. Postava Marinky je tak přiznanou výpůjčkou¹² potvrzující

10) Charlotte Speck von Sternburg: Mignon (nach Wilhelm von Schadow), Litographie, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Je poměrně věrnou kopií Schadowova obrazu, co se kompozice, výrazu tváře i barev týče. Zásadní změnou je, že litografie je stranově obrácená, Mignon se tedy na rozdíl od originálu dívá vpravo a na loutnu hraje levou rukou.

11) <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/schadow/wilhelm/mignon.html>. Druhou autorskou variantu obrazu ze stejného roku (olej na plátně) vlastní Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

12) Daniela Hodrová ve studii *Symbolika Máchovy Marinky* (HODROVÁ 1977) vychází ze srovnání *Marinky* s pozdějším *Májem*. Obě Máchova díla vykazují shodné rysy v popisu cesty a prostředí: „Básník opouští umírající Marinku, Vilém život. Se západem slunce a východem měsíce končí mučení Vilémova těla a končí i sen o Marince“ (HODROVÁ 1977: 272). V obou dílech není podle Hodrové děj, resp. příběh tím hlavním. Fabule obou děl (stejně jako dalších námětů Máchových próz) můžeme chápat jako výpůjčky z jiných žánrů, především triviální literatury – příběh lásky k umírající žebrákové dceři je vystřižen z dobové truchlohry, hrůzostrašná historie otcovraha by obstála jako kramářská píseň. Celou prózu uvozuje další výpůjčka – makarónská jarmareční píseň „Vale láska ošemetná“ (poprvé



Friedrich Wilhelm von Schadow: Mignon, 1828

<http://commons.wikimedia.org/>

význam vizuálního vjemu pro konstrukci prózy. Mácha navíc zdvojuje intertextuální odkaz – Marinka je pro něj nejen postavou Goethova díla („jména Marinka i Mignon hrála v neurčitých pyskách mojich, kterým bych ji z jmen těchto měl pojmenovati“; tamtéž), ale i její reprezentace ve výtvarném díle. Literární odkaz vypravěč průběžně zdůrazňuje: „Marinka – Mignon – Marinka seděla jako ráno

otištěná roku 1786; MÁCHA 2008: 413), jež pak zazní i na konci. Stává se nejen mottem prózy, ale i protějskem Maričiny písně, v níž dívka vyjadřuje svou lásku k vypravěči.

při fortepianu“ (MÁCHA 2008: 99), současně podtrhává její reálnou existenci. Jan Mukařovský připomíná, že „postava Marinky nabývá tak zvláštní významové dvojitosti: je zároveň i sama sebou i někým jiným; je současně i přejatou literární postavou i bezprostřední skutečností. Je to významový efekt podobný, jakého dosahuje film, nechává-li se prolínat dva zjevy podobné obrysem“ (MUKAŘOVSKÝ 1938: 41).

Popis Marinky je popisem Schadowovy Mignon usazené „na měkkém sedadle“, popis výrazu její tváře, postavy a šatu se neliší až na detail barvy opasku a vlasové ozdoby: exkluzivní zlatou barvu (na černobílé reprodukci nezřetelnou) Mácha nahrazuje černou: „Černé, prosté vlasy padaly v těžkých kadeřích kolem bledého, vyzáblého obličejce, který znak veliké krásy nesl, na bílý čistý šat, jenž nahore až ke krku zapjat, dole až k malé lehounké nožce dosahoval, vysokou, štíhlou jevě postavu. Černý opasek svíral outlé tělo a černá sponka přepínala krásné, vysoké bílé čelo.“ Přejal i duševní stav Schadowova ideálního portrétu: „ten výraz smutku a touhy žádné péro nenaznačí“ (MÁCHA 2008: 94).

Marinčina postava je konstruována jako ekfráze, je citací výtvarného díla, jeho verbální reprezentací (srov. JEDLIČKOVÁ – FEDROVÁ 2008: 120). Mácha však potlačil Schadowovu náboženskou interpretaci Goethovy postavy: Schadowově Mignon odňal symbolická andělská křídla i panenský atribut – bílou lilii. Podobně utlumil i očekávatelné mariánské aluze v textu.¹³ Mácha navíc Mignon s vědomím veškerých konotací, které vzbuzuje, „vystřihuje“ z původního obrazu a vkládá ji do obrazu jiného, zběžně načrtnuté nevlídné světlice. Čistá bílá říza Marinčina kontrastuje s plísni zšedlými stěnami pokoje, s pavučinami a rozbitým oknem provizorně vyspraveným papírem; upravený vzhled Marinky nekoresponduje s nepořádkem v pokoji a rozestlanou postelí.¹⁴ V soudobé idylické povídce by takový nesoulad nebyl myslitelný – dům by sice mohl být chudý, ale čistý a uklizený (HODROVÁ 1994: 76). Polstrované sedadlo, které Mácha Marince-Mignon ponechal, je jediným funkčním nábytkem mezi starým mobiliářem (stolice bez lenochu, polozbořená kamna, zpukřelé lůžko), kterým Mácha ne zcela jasně rozvržený prostor zaplnil.

Je-li postava Marinky dvojí citací Mignon, Goetheho literární postavy a její Schadowovy vizuální reprezentace, postava jejího otce je konstruována jiným způsobem. Jeho postava je definována několika atributy: třírohým kloboukem,

13) Daniela Hodrová upozorňuje na další aluze k mariánské ikonografii: Básník jí klade hlavu do klína jako bájný jednorozec, k mariánské neposkvrněnosti poukazuje i motiv měsíce – umírající Marinka mizí jako luna (HODROVÁ 1994: 28)

14) „Marince jako by byl tento prostor pouze ‚propůjčen‘, neboť ona ve skutečnosti patří jinam (posléze ostatně ‚vymění‘ tento nepravý přibytěk za jiný, ještě stísněnější – za rakev a hrob)“ (HODROVÁ 1994: 75).

slaměnou mošnou a houslemi; je tedy konstruována metonymicky. Vnější charakteristika Marinčina otce se v próze objevuje čtyřikrát v téměř neměnné podobě jako refrén. Vynořování této postavy, konstruované pomocí minimálně variovaneho vnějšího popisu, není motivováno ani psychologicky, ani dějem. Postava Marinčina otce postrádá vnitřní charakteristiku, není zařaditelná místně ani časově, nemění se, není proživatelská (srov. GRYGAR 2010: 72). Mácha s touto postavou pracuje jako s divadelní jednotkou, tedy nikoli pouze jako autor, ale jako inscenátor (GREBENÍČKOVÁ 2010: 43). Postava, jejíž obličej zůstane čtenáři skryt i ve chvíli její smrti, je loutkou, jež se opakovaně objevuje na scéně a komunikuje pouze prostřednictvím hudby. Neměnná vnější charakteristika postavy Marinčina otce nabývá jiného významu až v kontextu děje, do kterého vstupuje – od grotesky při prvním setkání po bezvýhodnou tragedii v závěru textu.

6. Žánrová drobnokresba: osamělý v/proti davu

„Jaké to hemžení lidstva rozličného!“ Dvakrát opakované zvolání, uvozuje vždy odstavec věnovaný popisu „scény“, tedy – jak bylo řečeno výše – spíše kulis nežli prostoru. „Dějství první“ se odehrává v Kanálské zahradě, ve které části ovšem není zřejmé. I v tomto případě čtenář může prostor rekonstruovat jen z detailů – vedle topografického názvu mu vypravěč dává pouze dvě prostorové indicie: lokalizaci procházejících se Pražanů do volného a velmi živého prostoru u kavárny a v kontrastu k tomu situování vypravěče do „sklepení stromoví“, odkud hektické dění pozoruje.

„Uprostřed rozlehlého místa před kafírnou“ jsou všechny stoly zaplněné a celý den zde hraje hudba. Jasně osvětlený prostor je určen davu. Distance je příznačně ironicky vyjádřena parafrází Libušina proroctví o slávě Prahy: „Kanálská zahrado, tvá sláva znovu se zdvívá obživlými stromy“ (MÁCHA 2008: 88). Zahrada, místo obvykle vnímané jako idylické, se stává „labyrintem světa“, místem veskrze antiidylickým (HODROVÁ 1994: 32–33) plným „cituprázdných měšťáků“ (MÁCHA 2008: 90). „Krásotinky pražské“ nenesou žádné osobnostní rysy stejně jako mládenci, se kterými se v zahradě schází. Popis jejich svátečního oblečení je prostředkem jak představit netečný dav v jeho barvitém pohybu: „Strakatý ženský šat míhá se temným oblekem mužským. – Vpravo vlevo pozdravování a poklony“ (MÁCHA 2008: 88). Příslušnice a příslušníci tohoto pohybu, charakterizovaní pouze svým

oděvem, se stávají typy, příznačnými pro dané prostředí, což můžeme považovat za příznak protorealismu. Před zraky vypravěče se míhají dámy, děvečky, městské dcerky, řezniční tovaryši, studenti i vojáci. Barvitost výjevu doplňuje jasný večer, v němž se růžové červánky klenou „nad zelenými zahrady stíny“.

Mácha popisem svátečního odpoledne vypovídá o realitě soudobého pražského života podobně jako Tyl v črtě *Večer na ostrůvku barvířském* (TYL 1834e). Líčení scény je shodné natolik, že bychom mohli považovat Tylův ve stejném roce publikovaný text za parafrázi Máchova popisu „hemžení davu“ v prvním dějství *Marinky*: „Zato však jaké to strakaté, oku lahodné hemžení se lidstva pod osekanými kaštany? Tyto naduté ženské rukávy a tato opičí, tváře a bradu lemující muzská vousiska!“ (TYL 1981: 45) Tyl je ve svém popisu konkrétnější – hemžení lidstva umisťuje pod osekané kaštany a popis oblečení je pro něj metonymií lidských povah, využívá tak postupů pro žánr obrazu/črty (a zvláště jejího fyziologického typu) charakteristických. Pro Máchu zůstává „dáma v opéřeném klobouku po boku štíhlého jonáka, zakrucujícího si mladá, krátká vousiska a řinkajícího dlouhýma ostruhama“ (MÁCHA 2008: 88) součástí netečného davu zaplňujícího prosvětlený prostor v kontrastu k vypravěči, který se necítí být jeho součástí. Distanci vůči davu vypravěč v *Marince* explicitně vyjadřuje: „Ruka mne bolí od smekání klobouku; poodejdu stranou ze sklepení stromoví toho pod modré klenutí večerního nebe. – Jsem sám“ (MÁCHA 2008: 88). Realistický detail, jakými jsou nesmyslné ostruhy na pěši vycházce, jimiž kavalír nanejvýš potrhá sváteční šaty svého doprovodu („uvečer po návratu odsud mnohá ženština proklínati bude, svlíkající se z jediného svého svátečního šatu“; MÁCHA 2008: 88), či popis záměrné tlačence, aby se studenti mohli dotknout dívek, ironizuje povrchnost soudobé společnosti, úzkostlivě dbající na konvence, které obchází a porušuje. Detail, který je pro Tyla prostředkem žánrové drobnokresby, se pro Máchu stává symbolem.

Citlivým pozorovatelem „žánrového obrázku“, zastaveného času, v němž se odehrává situace příznačná pro dané místo, se vypravěč stává také při příchodu na František. Realistický popis, jak se několik chlapců snaží dostat míč ze špinavé strouhy, má reportážní charakter, nicméně i tato scéna přesahuje své žánrové zakotvení. Chlapec, který kvůli míči spadne do splašků, a jeho rozlícená matka jsou poté představeni jako Marinčin bratr a dívčina macecha. Jejich výstup jako z divadelní frašky má význam symbolický („stříkající z něho bláto vyvěšené prádlo jí nečistě vybililo“; MÁCHA 2008: 93).

Podobně má také „sbor bab“ před Marinčím domem dvojí funkci: jejich charakteristika, opět založená na barvitěm popisu oblečení, má zprostředkovat situaci příznačnou pro dané místo. Špinavé a neupravené žebračky si vyprávějí, „dobro-

dince své přetřepávají“. Pro procházejícího vypravěče se útržek jejich hovoru stává symbolem: „Zajisté! zajisté pravím vám, že jí neuhlídáte více!“ (MÁCHA 2008: 98) Chudá žebračka,¹⁵ která v záři zapadajícího slunce pronese osudnou větu, se díky nepatřičnému detailu – turbanu, jímž si zavinula šedé vlasy, jeví jako mytická věštkyně. V kontrastu k tomuto obrazu Marinčina matka s ostatními ženami si ovšem na Marinčinu smrt začnou sázet jako v loterii a vize je opět symbolicky vyválena v blátě.

Shluk bab, matek a uličníků se nakonec staví proti vypravěči, kterého všichni po-
ciřují ve svém prostředí jako vetřelce. Když vypravěč ve zmatku prchá z Marinčina
pokoje, odehrává se vizuálně bohatá groteskní scéna: „Jako omámený vyběhnu
po ouzské lávce, podrazím nohu lavice a rokující baby valí se v hromadu jednu;
vrávoraje překotím opodál stojící hrnky hlíněnými naplněnou nůši a ta se kácí
za babou, která jí právě z lodě vynesla, sypajíc střepiny, a valí se s kopce nazpět dolů
k řece; já pak pustiv peníz za náhradu určený běžím odtud. / ‚Prokletý flamendr! –
Ztřeštěnec čertový!‘ – a mnohem horší přezdívký nesou se zároveň se sborem při
matkách dříve usedlých a zdřímajecích uličníků; jeden z nich hodil po mně mičem,
za nímž brzo množství bláta a kamení následovalo.“ Scéna parafrázuje situaci, v níž
vypravěč přicházel na František. Tentokrát je zostuzen a zašpiněn samotný vypra-
věč. Netečnost anonymního hloučku, který umí být krutý bez toho, aby se pokusil
pochopit motivaci jednotlivce, je v této scéně vygradována. Ukončena je lakonickým
sdělením: „– Třetí den byl jsem na horách –“ (MÁCHA 2008: 101).

Scény, ve kterých vypravěč pozoruje dav či je s ním přímo konfrontován, přesa-
hují svým symbolickým vyzněním čtenářská očekávání i konvence žánru obrazu/
črty tak, jak se v polovině 30. let 19. století vyskytoval v česky tištěných časo-
pisech. Popis detailu byl prostředkem charakteristiky postav a jejich ironizace,
jak tomu bylo i v připomínaných Tylových textech. Tyto prvky můžeme pova-
řovat za protorealistické. Žánr obrazu/črty měl převážně reportážní či satiric-
kou povahu, Mácha k nim přidává tóny tragické. Máchova *Marinka* obohacuje
společensko-kritický typ obrazu/črty vedle typických prvků protorealistického
popisu o prvky vlastní evropskému romantismu, mezi něž vedle subjektivismu
vypravěče můžeme přiřadit způsob konstrukce postav i princip kontrastu jako
základní konstitutivní prvek.

15) „Byla to vysoká postava, stářím trošku nakřivená a shrbená; jednou rukou malou berličku podepřená stála na malém kopečku něco výše nade druhými; ostatně byla bosa, rozhalená, jedinou, roztrhanou, velikými květy potisknutou sukni přioděná, – s hlavy, velikým šátkem jako turbanem obvinuté, padaly šedivé vlasy kolem vyzáblé, vráskovité, vousaté tváře. Tak tam stála v záři zapadajícího slunce. – Právě když jsem okolo přicházel, vztýčila se rovně vzhůru a třesoucím se, ale silným hlasem slyšel jsem ji následující slova pronésti: „Zajisté! zajisté pravím vám, že jí neuhlídáte více!“ (MÁCHA 2008: 98)

7. Kontrast jako princip výstavby textu

Vytržení ideálního obrazu Marinky-Mignon z dosavadní literární i vizuální tradice a jeho zasazení do „reálné“ chudinské čtvrti pojal Mácha jako kontrast. Mojmír Grygar připomíná, že celý Marinčin portrét „je sestaven z jemné sítě antinomických prvků, které zahrnují různé kvality barev, pozic, rozměrů, tíhy a dynamiky“ (černá x bílá; tíha x lehkost; vertikála x horizontála; pohyb x nehybnost; GRYGAR 2010: 55). Kontrast se stává klíčovým principem výstavby textu, což můžeme doložit i analýzou klíčových slov Máchovy prózy. Tabulka prvních 52 nejfrekventovanějších slov vznikla lemmatizací klíčových slov,¹⁶ jejichž výskyt byl v určitém tvaru vyšší než 3:

FREKVENČNÍ SLOVNÍK MÁCHOVY MARINKY

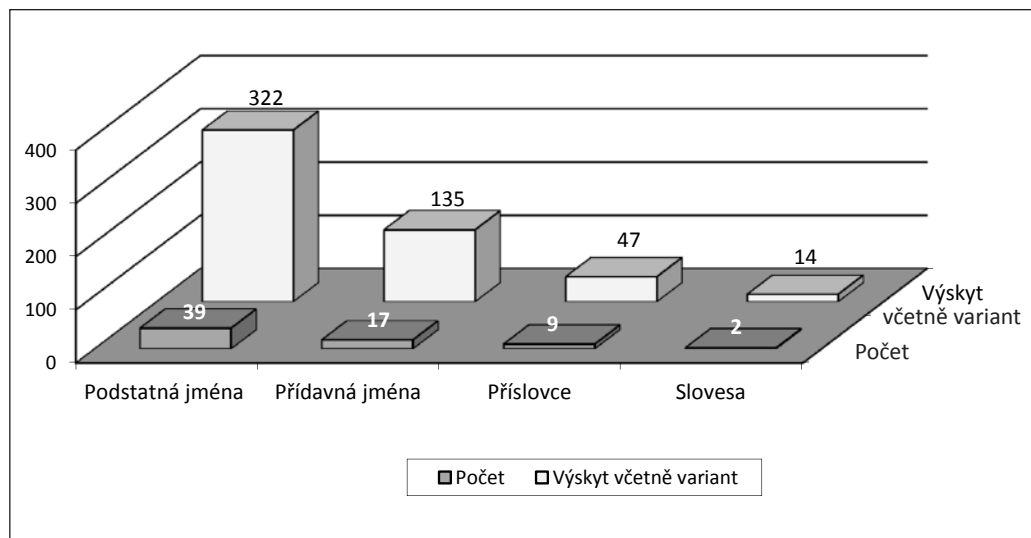
Výraz	Dominantní tvar	Varianty	Počet výskytů
1. Marinka	Marinka	Marinky, Marinko	29
2. Slunce	Slunce	Sluncem, slunci	22
3. Noc	Noc	Noci	16
4. Veliký	Veliké	Velikém, velikou, velikých, velikým, veliký	15
5. Hlava	Hlavu	Hlavou, hlavě, hlavinku	14
6. Malý	Malé	Malý, malých, malá, malou, malinkou, maličká	14
7. Píseň	Píseň	Písně, písni, písni	13
8. Černý	Černou	Černé, černý, černých, zčernalé, černými	13
9. Zvuk	Zvuky	Zvuků, zvuky, líbozvuk	12
10. Ruka	Ruka	Ruku, rukou	12
11. Oko	Oko	Oči, očí, očích	11
12. Fortepiano	Fortepiano	Fortepiana, fortepianu	11
13. Květ	Květ	Květoucí, květin, květinou, zakvětlá, květy	11
14. Smutně	Smutně	–	10
15. Velmi	Velmi	–	10
16. Housle	Housle	Houslích, houslí	10
17. Hrob	Hrobu	Hrob, hrobě, hroby	10
18. Dlouhý	Dlouhý	Dlouhé	10

16) Při analýze jsem vyšla z aplikace KWords (<https://kwords.korpus.cz/>), jež identifikuje klíčová slova (keywords) v analyzovaném textu, vyskytující se signifikantně s vyšší frekvencí než v referenčním korpusu české beletrie. V češtině ovšem automaticky pracuje se slovními tvary, slova podléhající flexi se tedy v takto vygenerovaném soupisu klíčových slov objevují vícekrát, resp. některá slova jsou vinou flexe (a tedy své tvarové rozrůzněnosti) odsunuta na zadní místo tabulky. Za upozornění na možnosti využití této aplikace a cenné konzultace děkuji Petru Plecháčovi.

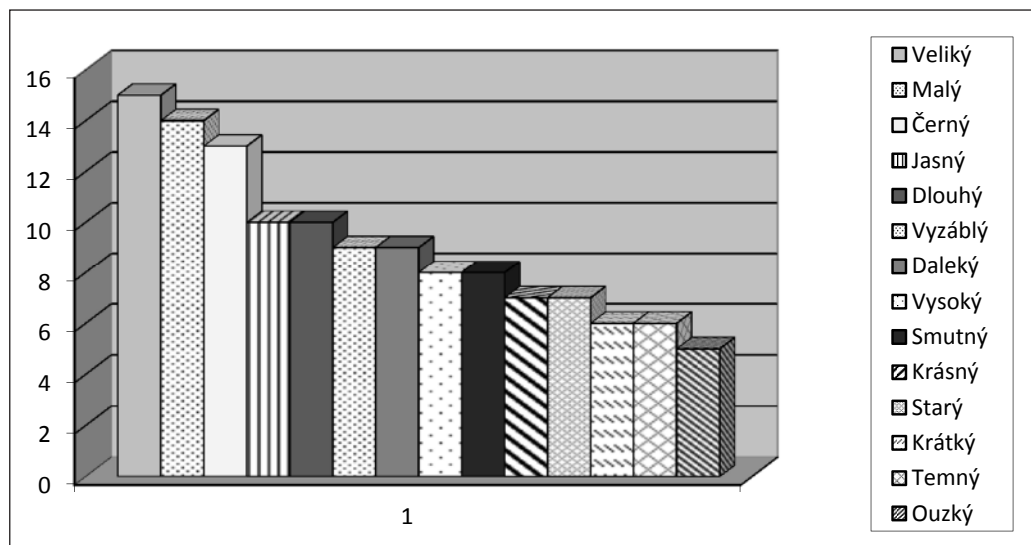
Výraz	Dominantní tvar	Varianty	Počet výskytů
19. Jasný	Jasná	Jasný, jasné	10
20. Tvář	Tvář	Tváře	9
21. List	List	Lístek, listem, listu	9
22. Jasný	Jasné	Jasný, jasná	9
23. Vyzáblý	Vyzáblý	Vyzáblá, vyzáblého, vyzáblé	9
24. Postava	Postava	Postavě, postavu, postavou	9
25. Daleký	Dalekou	Dalekých, daleko	9
26. Hrát	Hrálo	Hrál-li, hrála, hráli	9
27. Vlasy	Vlasy	–	8
28. Vysoký	Vysoké	Vysokou, vysoká	8
29. Smutný	Smutný	Smuté, zasmuntělý, smutnou	8
30. Hory	Hor	Hory, horou, horách	8
31. Prsa	Prsa	–	7
32. Rakev	Rakev	Rakve	7
33. Strana	Straně	Stranou	7
34. Zas	Zas	Zase	7
35. Čelo	Čelo	Čela, čelách	7
36. Krásný	Krásný	Krásné, krásnou, krásných, krásná	7
37. Starý	Starého	Stará, starém	7
38. Baba	Baby	Bab, babou, babice	7
39. Hvězdy	Hvězdy	–	6
40. Šat	Šat	Šatu	6
41. Říše	Říši	Říše	6
42. Máj	Máji	Májový	6
43. Krátký	Krátké	Krátkém, krátká	6
44. Temný	Temná	Temný, temné, temnou,	6
45. Ouzký	Ouzké	–	5
46. Ó	Ó	–	5
47. Kolena	Kolena	–	5
48. Šátek	Šátku	Šátkem	5
49. Brzo	Brzo	Brzy	5
50. Ležet	Ležel	Ležela	5
51. Klobouk	Klobouk	Klobouku	5
52. Láska	Lásko	Lásky	5

Z uvedené tabulky je zřejmé, že ve srovnání s korpusem české beletrie je v Máchově *Marince* vyšší frekvence podstatných a přídavných jmen a příslovcí, přičemž výrazně převažují podstatná jména (viz graf níže). Výskyt opakujících se přídavných jmen je téměř o polovinu nižší. Distribuce sloves vykazuje nízkou frekvenci opakujících se výrazů a jako taková se do tabulky klíčových slov dostala pouze ve dvou případech (hrát, ležet).

Slova s vysokou frekvencí výskytu podle slovních druhů:



Není překvapivým zjištěním, že klíčovým slovem s nejvyšším procentem výskytu je jméno titulní postavy: Marinka. Sémantické analýze je třeba podrobit výskyt po něm následujících podstatných jmen. Lze je rozdělit do tří skupin: ihned po nejfrekventovanějším výrazu následují slova upomínající k času (slunce, noc; s menší frekvencí: hvězdy, máj); poté se v próze masivně vyskytují pojmenování částí těla (hlava, ruka, oko, tvář, vlasy, prsa, čelo, kolena, ramena)



a jména související s hudbou (píseň, zvuk, fortepiano, housle, struny). Za těmito dvěma skupinami následují pojmenování jednotlivých součástí oděvu (šat, šátek, klobouk, spodky, kabát, boty). Dominance dvou skupin podstatných jmen pojmenovávajících části těla a oděvu svědčí o výrazné roli vnější charakteristiky postav v textu (na rozdíl od popisu prostoru).

Mezi podstatnými jmény se na nejvyšších příčkách vyskytují dva výrazy sémanticky kontrastní: slunce x noc. Také v případě přídavných jmen se ve frekvenci výskytů na stejné úrovni vyskytují opozita: veliký x malý; černý, temný x jasný, nicméně hned za tato opozita se řadí přídavná jména se spíše negativními konotacemi (vzábblý, daleký, smutný, starý, temný, ouzký).

Princip kontrastu propustuje všechny roviny textu, od distribuce opozit v jazykovém plánu, přes pásmo postav až po disonance jednotlivých dialogických scén. Princip kontrastu je stupňován i variacemi opakujících se dějů. Kontrastují spolu scény netečného davu a vymykající se postavy vypravěčovy, Marinčiny i jejího otce. Postava vypravěče přináší dynamičnost a otevřenost prostoru, hlavní ženská postava je limitována prostorem uzavřeným (pokoj, hrob, rakev), který ovšem v symbolické rovině přesahuje. Ústřední postava vypravěče provokuje autobiografickými signály, jež jsou v zápětí znejistěné. Titulní postava *Marinky*, zasazená do kulis soudobé Prahy, je přiznanou výpůjčkou vizuální reprezentace Goethovy Mignon: „[...] tak byla se mi zjevila ve snách mých, tak žila v duchu mém; tak jsem uvykl ji milovati v obraze Mignony“ (MÁCHA 2008: 94). Máchova *Marinka* je konstruována na kontrastu žité reality, vlastní protorealistickým tendencím v žánru obrazů ze života, a snu, motivem spjatým s evropským romantismem.

8. Obrazy snů

Žánr obrazu/črty se v polovině třicátých let v české literatuře etabloval překvapivě rychle. Přestože se rozpínal mezi publicistikou a beletrií a zahrnoval celou řadu variant, „obraz ze života“ se záhy vyhranil. Zpravidla zasahoval krátký časový úsek, odehrával se v jasně definovaném prostoru identifikovaném topografickými motivy a byl vyprávěn v ich-formě autobiografizovaným vypravěčem. Takto vymezený žánr znamenal zřetelný posun v poetice české prózy: umožňoval uplatnit inovativní prvky, zvláště důraz na deskripci vizuálních

vjemů a subjektivizaci, jež můžeme chápat jako příznaky realistického psaní. Přestože J. K. Tyl, K. H. Mách a další autoři podnikli kroky k beletrizaci původně čistě publicistického žánru, v polovině třicátých let si „obraz ze života“ stále zachovával rys aktuálnosti a stal se produktivním i v polemických přestřelkách.

V posledním čísle *Květů* roku 1834 v článku nazvaném *Obrazy povah a vlastností člověčích* se Tylův spoluredaktor Václav Filípek ohlížel za uzavírajícím se prvním ročníkem časopisu. Své autory pak vybídl: „Vy pak, p[áni] spisovatelové, Vy Květů pěstitelové, Vy snad víte, co osud na Vás uvalil, co na Vás žádá vlast, Květy a jejich laskavé čtenářstvo: Chopte se tedy péra, pište, napište a sepište třeba, co se Vám bylo ve snách zdálo, neb jest někdy blaze, přeblyze, kochati se ve snách“ (FILÍPEK 1834: 436). Filípek tak ironicky reagoval na probíhající polemiku mezi J. K. Tylem a F. L. Čelakovským. Meritem generační diskuse, již vedli mezi sebou redaktoři dvou konkurenčních literárních časopisů, *České včely* a *Květů českých*, se stala původnost literární tvorby a autonomie autorského gesta. Čelakovský *Květům* vyčítal: „[...] co vy z Františku, ze Třeště a z bláznivé Chejny dostáváte, to nazvati neumím při vši původnosti, kterou nemáte příčiny tímto rokem hodnotiti se. Snadnoť vám takto býti původním, an sedna ráno za stolek, napíšete, co se vám přes noc ve snách na mozku urodilo, ale běda a třikrát běda čtenářům!“ (ČELAKOVSKÝ 1834a: 376)

Hozenou rukavici jako první zvedl František Jaroslav Rubeš. V pátém čísle druhého ročníku *Květů* otiskl prózu *Obrazy ze spaní mého* (RUBEŠ 1835). Filípkovu výzvu vetkl rovnou pod titul (při souborném vydání Rubešových próz motto ovšem zmizelo; RUBEŠ 1862: 350).¹⁷ *Obrazy ze spaní mého* se odehrávají přímo na přelomu roku, Rubeš tak plní další Filípkovo přání: „Nový rok pomohl již mnohému k penězům, k lásce, ke kabátu atd., snad pomůže také nám k obrazu“ (FILÍPEK 1834: 434). Vypravěčem je lehkomyšlný mladík, který píše novoroční přání svému bohatému strýci. Spisovatel František je zaujat sám sebou – „Jedenáctá již odbila, a moje ubohé já potilo se ještě u psacího stolku, ačkoli naň ze všech čtyř úhlů světničky mojí zima své ledové drápy natahovala.“ (RUBEŠ 1835: 42) – a brání se konvencím, jejichž kvintesencí je pokorný dopis dobrodinci, který musí napsat. Útěk od povinnosti mu nabízí sen, byť hlas jeho svědomí mu hlasitě opakuje Tylovy verše, jimiž o rok dříve zahajoval první číslo prvního ročníku *Květů českých* (2. 1. 1834): „Nechte cizích, zahraničních letů, / Doma máte roli bohatou –“ (RUBEŠ 1835: 42). Snová krajina¹⁸ se stává prosto-

17) Redakce k textu připojila poznámku: „Pro mnohé starší příspěvky opozdino“ (RUBEŠ 1835: 42).

18) „Spamatovav se, spatřil jsem své divy. Nepřehledná planina prostírala se přede mnou; na levé straně ležely na hromadách staré měsíce, ti vyslouženci královny noci; podle nich ztracené hvězdy, naděje básníků a mučedníků

rem ironizujícím soudobé básnictví hledající inspiraci v evropském romantismu, svět zdání a klamu, ve kterém „děvčátka se líčily, aby tím spíše dokázaly, že minulý rok jen podle nich letě, na tvářinky jejich nesedal, a že ony toliko času, v němž všecko stárne, podrobny nejsou“ (RUBEŠ 1835: 44).

Vypravěč klade důraz na přesné časové údaje a popis atmosférických jevů („Temně bily ostatní hodiny. Udeřila dvanáctá, hrůzně zvěstujíc končinám konec života vezdějšího čtyřatřicátého syna našeho století. Ještě hučela poslední rána, a již nastalo truchlivé tažení. Sichraví větrové počali se od východu k západu honiti, kteří hučivše odcházejícímu starci temné hrany, černé mraky na svá křídla naložili, tvoříce nebožtíku obrovský příkrov. –“; RUBEŠ 1835: 42). Tyto popisy jsou konvenčními signály čtenáři, že příběh se skutečně odehrál v reálném čase i prostoru, zároveň ironizují paralelismy mezi povětrnostní situací a stavem duše prožívajícího subjektu v romantické próze. Ze sna vypravěče nakonec probouzí až strýcův posel a svou povinnost tak spisovatel František nesplní. Jak připomněl Michal Charypar (CHARYPAR 2010a: 28), celý sen se zřetelně vztahuje k básni *Temná noci! jasná noci!* (odkazuje na ni i přímou citací: „Mrazivý vítr projížděl opět prostoru šedou a v mrákotě temné třpytila se slova z hvězdiček, slova truchlivá: ‚Ach! jen země jest má!‘“; RUBEŠ 1835: 44). Po Máchově vzoru doplňuje i citát lidové písně („Loučení, loučení, jak jest to těžká věc“; RUBEŠ 1835: 42) a věštbu.

O měsíc později, v devátém čísle *Květů*, vyšla próza Jana Přibíka s titulem *Žertík z mého života*. Přímé textové odkazy na Máchovu *Marinku* v něm sice nenajdeme, nicméně i tento text reaguje na Filípkovu výzvu. Jeho prostřednictvím můžeme odhalit prvky, kterými Máchova *Marinka* své současníky provokovala. Také Filípkův *Žertík* je psán v ich-formě, jeho protagonista žije na Františku a svůj vnitřní život věnuje úvahám o ženách a lásce. Nechybí motiv věštby (přesně datované na den sv. Isidora), zařikávání „strážce lásky“ („I žádal jsem také 14. unora b. r. [běžícího roku] strážce svého o radu proti hořící lásce k Nanynce.“; PŘIBÍK 1835: 82) a snu, ve kterém rozhovor s duchem probíhá. Hlavní postava kritizuje svět „hejsků“ a pokryteckých slečinek, jež po mnoho let tvrdí, že jim je právě osmnáct let a není to jediné, co svému okolí nalhávají („V prosté řeči jmenuje se křticím jménem panna Nanyinka Náprstkova, ve vysoké, vzdělané ale Fräulein Nina, a ještě ve vyšší Demoiselle Nanette de Naprestée.“; PŘIBÍK 1835: 83). Distančuje se tak od společnosti, jež se chová, jako by byla na trhu

lásky; spotřebované duhy a stohy komet, které ještě měly přijíti na svět pro kratochvil všechněm nepověrečným babičkám. Na pravé straně sedělo na odpočinutí roků, co jich věčnost od stvoření světa až po naše časy zplodila; seděli tiše, promešlející činy své. Nad nimi vál čas, vše zřizující, ani svého vlastního druhu nešetřící“ (RUBEŠ 1835: 43).

– sousedé se navzájem pomlouvají, rozhodují se ve spěchu a pak se cítí být ošizeni. I Příbíkuv vypravěč je ze snu náhle vytržen a probuzen do „skutečného světa“ (PŘIBÍK 1835: 83).

Texty F. J. Rubeše a Jana Příbíka stojí na úplném počátku recepce Máchovy *Marinky* v české literatuře. Na sklonku léta roku 1835 Tylovy *Květy* tiskly na pokračování (vinou cenzury nedokončené) *Obrazy a květy snů* Karla Sabiny (SABINA 1835), blízké Máchově poetice. Výrazněji se Sabina *Marinkou* inspiroval v povídce *Adéla* o dva roky později (SABINA 1837). Sabina byl ovšem jediný, kdo k Máchovu textu nepřistupoval s ironickou distancí. To nelze říci o prózách Jana Jindřicha Marka (Jana z Hvězdy) *Známosti z průjezdu* (MAREK 1838), ani o Rubešově *Harfenici* (RUBEŠ 1844). Oba texty, Rubešovy *Obrazy ze spaní mého* a Příbíkuv *Žertík z mého života*, na Máchovu *Marinku* reagují bezprostředně a mohou přinést nový vhled do soudobé recepce Máchova textu (srov. CHARYPAR 2010a):

1. *Marinka* překračovala soudobé vnímání publicisticko-beletristického žánru obrazu/črty svou kompozicí citující strukturu opery a kombinující verše s prózou i citáty děl jiných autorů a žánrů včetně lidových.
2. Terčem ironie ostatních autorů se stal vypravěč vymykající se společnosti, subjektivně a vypjatě vnímající okolní svět, spolu s prvky odkazujícími k biografii autora. Toto gesto bylo latentně pociťováno jako příznak romantického subjektivismu inspirované zahraničními literaturami.¹⁹
3. Prostor Máchovy *Marinky* byl současníky interpretován jako „snový“ a odkazy k reálnému světu tedy vnímány jako fikcionalizované.
4. „Skutečným světem“ není myšlen prostor, ale společnost a její konvence. Perziflovány jsou tedy běžné situace, jež společenské konvence překračují, jak dokládá motiv věštby ve všech třech textech.

Máchovu *Marinku* můžeme interpretovat jako experiment v tom smyslu, jak je možné vypovídat prostředky, později hodnocenými jako realistické, o tématu výsostně romantickém – o snu.²⁰ Žánrové zařazení *Marinky* nadřazeným titulem *Obrazy ze života mého* se stává pouze jedním polem výstavby textu. Vypravěč, který klade důraz na popis, charakteristický pro etabloující se žánr obrazu/črty, přiznává, že děj *Marinky* prožívá v polosněni: „Já jsem ještě za tmy vstával,

19) V soudobé beletristické recepci „s Máchovou povídkou [...] bylo apriorně, aniž by kdokoli určil její inspirační zdroj, zacházeno jako s derivátem zahraničního vlivu, v domácím literárním proudu nepatřičným“ (CHARYPAR 2010a: 33).

20) „*Marinka* tak jako Pouť krkonošská vzešla z matérie snu a její smysl či ‚oučel hlavní‘ může být esoterický, zůstáváve skryt v zdánlivě nahodilých a ‚žánrových‘ detailech pseudoautentického popisu“ (HODROVÁ 1977: 273).

chystaje se k návštěvě, o jaké se mi, na rukou u stolku spícímu, po celou noc sni-
lo“ (MÁCHA 2008: 92). Na úrovni výstavby textu se tak mísí realisticky pojatá
fikce se snovými prvky i romantickými topoi, a to prostředky propojování citací
a intertextových odkazů s autenticky znějícími záznamy, respektive míšením
veršů (vlastních s přejatými) a prózy. V důsledku toho dochází k prolínání dvou
diskurzů – dominantního romantismu a rodícího se realismu.

PRAMENY

ANONYM

1837a „Denní kronika“; *Květy* 4, 1837, č. 5, 2. 2., s. 32

BALZAC, Honoré de

1843 „Křivá přísaha“; *Květy* 10, č. 20–24, 11. 3., 15. 3., 18. 3., 22. 3. 25. 3., s. 77–78, 81–82, 85–86, 89–90,
93–94

BULWER Lytton, Edward George

1836 „Z Bulwerova nejnovějšího spisu: The Student I. Pravé skoumadlo lásky II. Svět jak jest (Výňatky ze
sbírky filozofických statí)“, přel. Jan Nepomuk Štěpánek; *Česká včela* 3, č. 26–29, s. 73–76 a 82–84

1846 „Monsieur Margot. Z Bulwerova románu Pelham“, přel. Ⓞ; *Česká včela* 13, s. 197–198, 201–202, 205–
206

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1834a „Ponížený přípis blahovzdělanému p. Týlovi, jak se praví, redaktoru Květů českých“; *Česká včela* 1,
č. 47, 25. 11, s. 375–376 (podepsáno Fr. L. Č.)

1834b „Vzdělanost čili uzdoba“; *Česká včela* 1, č. 45, 11. 11., s. 355–357 (podepsáno F. L. Č.)

DICKENS, Charles

1840 „Hrdelní soudy v Angličanech“, přel. Jakub Malý; *Dennice*, díl 1, sv. 1, s. 41–45

DUMAS, Alexander

1837 „Jan Reboul, básník a pekař nimeský“, přel. –í (Václav Filípek); *Květy* 4, 1837, s. 29–31

1840 „Nájemní vozka“, přel. Jakub Malý; *Dennice*, sv. 1, s. 2–21

1840 „Lázně na východě“; cestopisný příspěvek, přel. Ⓞ; *Dennice*, díl 1, sv. 3, s. 143–148

DUNDA, Václav (?)

1837b „Literatura ruská“; *Květy* 4, č. 30, 26. 7., *Příloha ke Květům* č. 15, s. 58 (podepsáno W. D–a)

ERBEN, Karel Jaromír

1834 „Dobrodružství cestujících“; *Květy české* 1, 25. 12., č. 52, s. 433–434 (podepsáno J. E.)

1939 *Próza a divadlo. Dílo K. J. Erbena* 2; ed. Antonín Grund (Praha: Melantrich)

FILÍPEK, Václav

- 1834a „Obrazy povah a vlastností zvířecích“; *Květy české* 1, s. 372, 384–385, 404, 411, 419–420
1834b „Obrazy povah a vlastností člověčích“; *Květy české* 1, č. 52, 25. 12., s. 434–436
1835a „Alois Senefelder, vynálezce kamenotisku“; *Květy české* 2, č. 18, s. 144–146
1835b „Sny bývají podivné...“; *Květy* 2, č. 45, s. 448 (podepsáno –i; v rubrice Zrcadlo časův a ducha lidského)
1836a „Nástiny ze života pražského“; *Květy* 3, č. 20–22, 154–156, 164–166, 174–176
1836b „Bratří. Obraz dle života“; *Květy* 3, č. 42, s. 332–323
1837 „Zprávy o literatuře ruské“; *Květy* 4, 21. 8., č. 17, příloha, s. 68 (podepsáno k.)

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič

- 1839 „Taras Bulba, ataman zaporožcův. Obraz kozáckého života v 16. století“; přel. K. Z. (Karel Vladislav Zap); *Květy* 6, s. 125–126, 129–132, 137–140, 146–149, 155–157, 163–166, 169–173, 177–181, 185–189, 194–197
1846 *Taras Bulba. Obraz starého kozáctva na Ukrajině*; přel. Karel Vladislav Zap (Praha: Jaroslav Pospíšil)

HEINE, Heinrich

- 1826–1831 *Reisebilder* (Hamburg: Hoffmann und Campe)

JABLONSKÝ, Boleslav

- 1834 „Máj“; *Květy české* 1, č. 21, 22. 5., s. 167 (podepsáno Karel Tupý)
1835 „Obrazové“; *Květy české* 2, č. 38, 17. 9., s. 369 (podepsáno Karel E. Tupý)

JOEL-JACOBY, Franz Carl

- 1833 *Bilder und Zustände aus Berlin* (Altenburg: Wigand)

KÖRBER, Philipp

- 1836 *Bilder aus der Lombardei; gesammelt in den Jahren 1834 u. 1835* (Wien: Pichler)

LANGER, Josef Jaroslav

- 1834 „Starožitné básně ruské (Druhé dvě)“; *Časopis Českého museum* 8, č. 4, s. 373–393

MÁCHA, Karel Hynek

- 1834a „Obrazy ze života mého. I. Večer na Bezdězu“; *Květy české* 1, č. 21, 22. 5., s. 167–169
1834b „Obrazy ze života mého. II. Marinka“; *Květy české* 1, č. 23–25, 5. 6., 12. 6. a 19. 6. 1834, s. 185–187, 193–195 a 201–203
1961 *Próza. Spisy Karla Hynka Máchy* 2; eds. Karel Janský – Karel Dvořák – Rudolf Skřeček (Praha: Odeon)
1972 *Literární zápisky. Deníky. Dopisy. Spisy Karla Hynka Máchy* 3; eds. Karel Janský – Karel Dvořák – Rudolf Skřeček (Praha: Odeon)
2008 *Prózy*; eds. Zdeněk Hrbata – Martin Procházka – Michal Charypar – Martin Stluka (Praha: NLN)

MAREK, Jan Jindřich

- 1838 *Známosti z průjezdu. Původní noveletka* (Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna) (podepsáno Jan z Hvězdy)
1841 „Harfenice“; *Květy* 8, č. 35–47, 2. 9.–24. 11., s. 273–275, 281–284, 290–293, 297–300, 308–310, 314–316, 321–324, 330–332, 337–339, 346–348, 353–354, 361–363, 370–371 (podepsáno Jan z Hvězdy)

MEDDLHAMMER, Albin Johann Baptist

1833 *Genre-Bilder aus Oestereich und den verwandten Ländern* (Berlin: Vereins Buchhandlung) (podepsáno August Ellrich)

PŘIBÍK, Jan

1835 „Žertík z mého života“; *Květy* 2, č. 9, 26. 2., s. 82–83

RUBEŠ, František Jaromír

1835 „Obrazy ze spaní mého“; *Květy* 2, č. 5, 29. 1., s. 42–45

1844 *Harfenice. Obrázek ze života* (Praha: Martin Neureutter)

1862 *Povídky, pověsti, obrazy ze života. Spisy Františka Jaromíra Rubeše* 4 (Praha: I. L. Kober)

SABINA, Karel

1835a „Básně Vojtěcha Nejedlého, díl I a II“; *Květy* 2, 17. 9., Příloha 19, s. 377–379 (podepsáno K. Sabinský)

1835b „Obrazy a květy snů“; *Květy* 2, č. 34–35 a 37–38, 20. 8, 27. 8., 10. 9., 17. 9., s. 337–339, 343–346, 365–366, 373–374 (podepsáno K. Sabinský)

1835c „Poutník“; *Květy* 2, č. 14, 2. 4., s. 136–138 (nepodepsáno)

SANDE, George

1836 *Leone Leoni: Povídka* (Praha: Václav Špínka)

SCOTT, Walter

1835 „Duch Černého lesa“; přel. Jakub Malý; *Květy* 2, s. 174–176 a 184–186

TYL, Josef Kajetán

1833 „Zastaveničko u černé braňky“; *Jindy a nyní* 5, č. 25, s. 196–198 (podepsáno Tyl Horník)

1834a „Knihař vlastenec“; *Květy* 1, s. 361–362, 381–383, 388–390, 429–432 (podepsáno Tyl Horník)

1834b „Několik obrazů mnohých osob“; *Květy* 1, 27. 2., č. 9, s. 65–68 (nepodepsáno)

1834c „Obrázky ze života pražského“; *Květy* 1, č. 29, 17. 7., s. 235–238 (nepodepsáno)

1834d „Půldvanáctá na Vyšehradě“; *Květy* 1, č. 17, 24. 4., s. 135–138 (podepsáno ☉)

1834e „Večer na ostrůvku barvířském“; *Květy* 1, č. 36, 4. 9., s. 293–295 (podepsáno T. H.)

1981 *Národní zábavník. Publicistika 1833–1845. Spisy J. K. Tyla* 11 (Praha: Československý spisovatel)

LITERATURA

BARTŮŇKOVÁ, Jana

1989 *Ztvárnění primární a sekundární komunikace ve vybraných dílech české umělecké prózy 1. poloviny 19. století* (Hradec Králové: Pedagogická fakulta)

BEČKOVÁ, Kateřina (et al.)

1996 *Litografie aneb Kamenotisk. Počátky české litografie 1819–1850* (Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum – Národní galerie)

BECHYŇOVÁ, Věnceslava

1975 „Slovanské poetické řánry a řánrové variety v literatuře českého národního obrození“; *Česká literatura* 23, ř. 6, s. 505–521

BOURGEOIS, René

1988 „Modes of romantic irony in nineteenth-century France“; in Garber, Frederick (ed.): *Romantic irony* (Budapest: Akadémiai Kiadó), s. 97–120

DOLANSKÁ, Nora – KALINA, Vladimír

1984 *Řánry umělecké publicistiky* (Praha: Novinář)

FAKTOROVÁ, Veronika

2012 *Mezi poznáním a imaginací: Podoby obrozeniského cestopisu* (Praha: Arsconi)

GARBER, Frederick (ed.)

1988 *Romantic irony* (Budapest: Akadémiai Kiadó)

GREBENÍČKOVÁ, Růřena

1966 „Popis čtyř cest v Marince“; in Růřena Grebenířková – Oldřich Králíř (eds.): *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel), s. 113–179

1995 „Středočeské lokality v povídkách spisovatelů před rokem 1848“; in táž: *Literatura a fiktivní světy*, ed. Michael Špirit (Praha: Český spisovatel), s. 201–251

2010 „Popis čtyř cest v Marince“; in táž: *Máchovské studie*, ed. Michael Špirit (Praha: Academia), s. 9–73

GREBENÍČKOVÁ, Růřena – FISCHER, Jan Otokar

1981 „Realistická čřta a satirická frařka“; in *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 1* (Praha: Academia), s. 467–475

GREBENÍČKOVÁ, Růřena – KRÁLÍK, Oldřich

1966 *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel)

GRYGAR, Mojmír

2010 *Skrytá svědectví v díle Karla Hynka Máchy* (Praha: Filosofía)

HAMAN, Aleř

2011 „Sny romantiků: sny Erbenovy a sny Máchovy“; in Piorecká, Kateřina – Navrátil, Ivo (eds.): *Karel Jaromír Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách 2; Z Českého ráje a Podkrkonoří suppl. 14* (Semily – Turnov: SOA Semily – Pekařova společnost Českého ráje v Turnově), s. 77–83

HODROVÁ, Daniela

1977 „Symbolika Máchovy Marinky“; *Slavia* 46, ř. 3, s. 271–282

1989 *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie řánru* (Praha: Československý spisovatel)

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)

1997 „Smysl pokoje“; in Hodrová, Daniela (ed.): *Poetika míst* (Jinočany: H&H), s. 217–238

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum)

CHARYPAR, Michal

2010a „Raná recepce Máchovy Marinky v próze třicátých a čtyřicátých let 19. století“; in Karel Piorecký (ed.): *Máchovské rezonance* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis), s. 27–36

2010b *Karel Sabina: „epigon a tvůrce“* (Praha: Academia)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Praha: H&H)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1988/1989 „Máchova Marinka. K výkladu povídky“; *Český jazyk a literatura* 39, s. 114–120

2007 *Božena Němcová. Příběhy – situace – obrazy* (Praha: Academia)

JANSKÝ, Karel – JIRÁT, Vojtěch

1941 *Tajemství Křivokladu a jiné máchovské studie* (Praha: Václav Petr)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2012 „Od prostředí ke krajině. Pokus o vymezení pojmu oklikou přes realistické zobrazení“; in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě), s. 143–158

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava

2008 „Ekfráze – deskripce versus narace“; in Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 119–139

2010 „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“; *Slovenská literatúra* 57, č. 1, s. 29–59

KOLOC, Miroslav

1998 *Rozčilené cesty Karla Hynka Máchy po hradech spatřených* (Praha: Kovalam)

2010 *Ustavičné senzace poutníka Karla Hynka Máchy* (Praha: Triáda)

KRÁLÍK, Oldřich

1957 *Pouť krkonošská. Máchovy texty a máchovské apokryfy* (Olomouc: Palackého univerzita)

KREJČÍ, Karel

1979 „Fyziologická črta v české literatuře“; in *Slovenské studie* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně), s. 59–73

KUSÁKOVÁ, Lenka

2009 „Obraz (črta) v českém periodickém tisku první poloviny 19. století (příspěvek k poznání historické podoby žánru)“; *Česká literatúra* 57, č. 1, s. 1–25

2013 „Sabinovo románové dílo v dobovém literárním kontextu“; in Karel Sabina: *Král Ferdinand V. Dobrotivý. Původní román z nejnovejších časů* (Praha: Academia), s. XXXIV–XLV

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*; 2. rozšíř. vyd. (Jinočany: H&H)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef

2004 *Encyklopedie literárních řánrů* (Praha – Litomyřl: Paseka)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1938 „Genetika smyslu v Máchově poesii“; in týž (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla* (Praha: Fr. Borový), s. 13–110

1948 *Kapitoly z české poetiky 3. Máchovské studie* (Praha: Svoboda)

NEZVAL, Vítězslav

1936 „Konkrétní iracionalita v řivotě a v dílech K. H. Máchy“; in týž (ed.): *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy* (Praha: Nová edice), s. 29–71

OTRUBA, Mojmír

1965 „První moderní próza česká“; in Vladimír Forst (ed.): *Realismus a modernost. Proměny v české próze 19. století* (Praha: Nakladatelství ČSAV), s. 7–22

1981 „Časopis jako dialog“; in Josef Kajetán Tyl: *Národní zábavník. Publicistika 1833–1845. Spisy J. K. Tyla 11* (Praha: Československý spisovatel), s. 803–823

OTRUBA, Mojmír – KAČER, Miroslav

1961 *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla* (Praha: SNKLU)

PIORECKÁ, Kateřina

2011 „Dobrodružství cestujících. Model polemiky ve třicátých letech 19. století“; in Piorecká, Kateřina – Navrátil, Ivo (eds.): *Karel Jaromír Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách 2. Z Českého ráje a Podkrkonoší – supplementum. 14* (Semily – Turnov), s. 108–118

PRAŽÁK, Albert

1936 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Státní nakladatelství)

PROCHÁZKA, Martin

2006 „Marinka“; *Česká literatura* 54, ř. 2–3, s. 198–203

RAMBOUSEK, Jiří

1980 „Dvě máchovské kapitoly“; in *Českolipsko literární IV* (Česká Lípa: Státní okresní archiv)

SABINA, Karel

1845 „Úvod povahopisný“; in Mácha, Karel Hynek: *Básně. Díl první* (Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna), s. [VII]–CVIII.

1953 *O literatuře* (Praha: Československý spisovatel)

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

TÁBORSKÁ, Jiřina

1958 „Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let“; in Hermanová, Eva – Svatošová, Ilja – Tábořská, Jiřina – Zadražil, Ladislav: *Čtvero setkání s ruským realismem. Příspěvky k dějinám rusko-českých literárních vztahů* (Praha: Nakladatelství ČSAV), s. 79–175

THON, Jan

1947 *O Karlu Sabinovi* (Praha: Aventinum)

TUREČEK, Dalibor

2007 *Fejeton Jana Nerudy* (Praha: Arsci)

2012 „Synopticko-pulzační model českého literárního realismu – pracovní hypotéza“; in Dalibor Tureček a kol.: *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host), s. 265–282

URVÁLKOVÁ, Zuzana

2009 *Dvojlomná zrcadlení. Dílo Karla Herloše-Herlořsohna v českém literárním kontextu* (Praha: Arsci)

VOBORNÍK, Jan

1907 *Karel Hynek Mácha* (Praha: J. Otto)

VONDRÁČEK, Radim

1998 „Ke koncepci Medauova časopisu *Erinnerungen* (příspěvek k dějinám paměti)“; in Jana Wittlichová – Radim Vondráček (eds.): *Karel Vilém Medau 1791–1866* (Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích)

