

Nerudova povídka Franc: romantizující kontexty realistické črty

Dalibor Tureček

ABSTRACT

Franc, a Short Story by Neruda: the Romantic Contexts of a Realistic Sketch

The study deals with *Franc*, a short story written by Jan Neruda. The literary text was published in the journal *Lumír* (1861) and then as a part of the book *Arabesky* (1864). In the context of Czech literary history, it represents the realistic and autobiographical modes of writing. At the same time, though, the plot and the same key themes of this short story follow the romantic tradition of the first half of the 19th century which can be found in both Czech and German literature.

KEYWORDS

Literary realism, romanticism, short story, Jan Neruda.

KLÍČOVÁ SLOVA

Literární realismus, romantismus, povídka, Jan Neruda.

Nerudův povídkový soubor *Arabesky* (1864) došel dvojího, ba v mnohém protikladného způsobu vřazení do širších, typologických souvislostí literatury 19. století. Abychom to objasnili, nemusíme sledovat příslušnou část nerudovské recepce v celkovém úhrnu. Postačí vytyčení základních rámců a uvedení ilustrativních příkladů, které by pomohly ukázat příslušný způsob myšlení. Pro většinu dnešních čtenářů a vykladačů je klíčovým, ba jediným referenčním rámcem *Arabesek*, stejně jako pozdějších *Povídek malostranských*, realismus, a to realismus založený nejen programově, ale především autobiograficky. Nejde nám přitom do všech detailů o genezi takového názoru, ale o jeho podobu a o míru

autoritativnosti, se kterou vykresluje obraz Nerudova díla. Za Nerudův takřka bezvýhradný realismus přitom víceméně sofistikovane a nikoli bez důvodu plédovaly mnohé autority oboru. Optika, nebo alespoň absolutizace realismu ale byla vnášena do hodnotícího kontextu *a posteriori* a výrazně implikovala způsob čtení a hodnocení.

Patrně první autoritativní výklad *Arabesek* v duchu realismu, aspirující na obecnou závaznost, přinesl roku 1907 Albert Pražák. Opíral se přitom o tehdy aktuální rozpracování kategorie realismu, která se současně posunula do centra výkladových modelů (viz HRDINA 2015). Materiál mu přitom poskytovaly čerstvě zpřístupněné dokumenty k Nerudovu životu, klíčové pro pozitivistické chápání literatury. Pražák se tedy opřel o dopis, náčrt, dobová svědectví, s nimiž konfrontoval texturu jednotlivých povídek. Výsledek jednoznačně hovoří ve prospěch mimeze. Neruda podle Pražáka „[o]kresloval život, okresloval jeho vybraný okamžik, ale nevybral z něho žvlů nejkrásnějších, nezpestřil, co vypořoval, poprvé u nás se tu umělecky zasadil o pravdu“ (PRAŽÁK 1907: 388). Ono „okreslování“ a „pozorování“ mimochodem zcela odpovídá nárokům, vzneseným takřka dvě desetiletí po vzniku *Arabesek* Émilem Zolou v stati *Le Roman expérimental* (1880). Na Zolův požadavek nezaujatého, takřka přírodopisného pozorování upomíná ostatně i dikce Pražákova shrnutí uměleckého významu Nerudova povídkového cyklu: „Literární kořist *Arabesek* je samozřejmá: Neruda uvedl jimi do literatury malý život ve všech jeho složkách, tak, jak jej viděl, prožil, zkoumal a vyšetřil“ (IBID.: 394; proložil DaT).

Ve dvacátém století se podstatná část interpretací v duchu realismu *volens nolens* dostala do kontextu panrealistické teorie, anebo alespoň souzněla s lineárně evolucionistickou představou literárního vývoje, v němž byl realismus vnímán jako progresivní prvek, střídající, ba nahrazující romantiku. O mimetické povaze povídek nebylo pochybováno. Tak Miloš Pohorský vykreslil jednosměrnou, mimetickou linku od aktuální skutečnosti k textům: „Hlavním cílem tohoto souboru bylo zachytit a charakterizovat zajímavé postavy a především postihnout jejich individualitu. Neruda pozoroval, jak se ve fyziognomii postav promítá jejich charakter nebo nálada a citový stav, sledoval jejich psychologii, všímal si, jak se v životě odrážejí návyky ze zaměstnání a jak je jejich povaha utvářena lokálním a společenským prostředím“ (POHORSKÝ 1961: 154). Snad nejvýmluvněji tu hovoří slovesa: autor „zachycoval“, „pozoroval“, „sledoval“, „všímal si“. Objektem takové činnosti a nositelem realismu mají být postavy. Vykladač tu příliš snadno přešel, že postava přeci není součástí fyzicky existujícího světa, nýbrž literárním konstruktem, který autor z povahy věci ani nemůže

a priori pozorovat a sledovat.¹ Literární postava jako by tu nebyla specifickou narativní a estetickou kategorií, nýbrž více méně pasivním odlitkem skutečnosti: „Nerudův zájem se soustředil hlavně na postavy lidové, které viděl kolem sebe v svérázném malostranském světě“ a přitom „sledoval především záměr ukazovat lidi skutečné, jak opravdu vypadají a jak žijí“ (IBID.).²

Výklad klíčem realismu podstatně rozvinul a obohatil jeden z nejpronikavějších vykladačů Nerudovy prózy, Felix Vodička. I pro něj Nerudova „schopnost pravdivě zobrazit skutečnost byla závislá jednak na jeho znalosti života, jednak na stanovisku, jaké zaujal k otázkám společenským“ (VODIČKA 1969: 178). Krom toho ale navrhl i pohled pod vnější realistický povrch Nerudových textů na hlubší a obecnější témata, tedy na leckdy rafinovaně maskované dění smyslu, které texturou pouze probleskuje.³ Realistická esence ale nebyla nijak zpochybněna. Vodička odvodil mimetickou povahu textů z autorova literárního programu, představujícího normativní závazek a „takto daný úkol plní pak Neruda důsledně v celé své literární činnosti“ (IBID.).⁴ Pohorského i Vodičkova slova přitom nebyla pronesena bez opory. Tvzení o mimetické povaze postav jednak vyplývalo z textových strategií *Arabesek* a zároveň nebylo než parafrází slov samotného Nerudy, pronesených roku 1859 v programním článku *Škodlivé směry*: „Jest především zapotřebí, abychom se lidi znát naučili, život jejich, tedy také jejich potřeby, radosti i žaly prozkoumali, potřebujeme tedy například věrné povídky ze života, obrazy lidí ve všech poměrech, sbírky pravdivých příkladů, zkušenosti nevymyšlené a skutečné“ (NERUDA 1957: 92). Ani tento typ argumentu Nerudovými programovými slovy není ovšem bez dalšího nesporný: předpokládá automatickou a důslednou shodu programových prohlášení a beletristické tvorby, která ale v případě májovců a raného Nerudy nebyla tak absolutní, jak se přepokládá. Krom toho aposteriorní stanoviska podsouvají dobové situaci jistý koncept realismu, který v takové podobě nemusel, ba nemohl být platný. Tak pro Nerudu se příznaky, které bychom mohli označit za realistické (pravdivost, non-fikčnost, mimetičnost) stávaly součinitelem širšího pojmu,

- 1) Realistický koncept následně může z mimetického pojetí postav vyvozovat i naratologické kategorie; tak vypravěč je „člověk jim blízký, je pozorovatelem, pamětníkem, svědkem, jindy profesionálním zpravodajem“ a autor zároveň „rád sestavuje jednotlivé povídky z úryvků pozorování“ (JANÁČKOVÁ 1998: 283).
- 2) Analogické stanovisko najdeme i jinde. Tak pro Josefa Poláka charakterizuje *Arabesky* žurnalizující zachycení *genia loci* a „téma chudoby a proletářství“ i „postavy lidí ztroskotaných a ponížených“ (POLÁK 1990: 131), B. Balajkovi zase „zachycují lidové postavy z malostranského prostředí“ (BALAJKA 1995: 199). Emblematické, dokumentárnost implikující sloveso „zachycovat“ se pro daný diskurs stalo mimořádně produktivní; i pro další autory Neruda „zachycuje pražské prostředí s jeho typickými postavami a figurkami“ (MACHALA – PETRŮ 1994: 127).
- 3) V jeho stopách podnětně pokračovala Dagmar Mocná (viz položku uvedenou v seznamu literatury).
- 4) Vodička tak učinil zcela v duchu své teorie úkolů, které mají být jako normativní instrukce předřazeny literární tvorbě.

totiž modernosti, zahrnujícího i jiné epistemologické a poetologické kategorie (podrobněji viz HAMAN 1968).

Z našeho hlediska měl mimetický přístup ještě jeden podstatný důsledek, kterým bylo v příslušných výkladech takřka úplné potlačení intertextuality. Jednoznačně je formuloval Felix Vodička, podle něž Neruda „nepřistupuje k literatuře od literatury“, zato „vlastní oblast literatury spatřuje v životě“ (VODIČKA 1969: 177). Jednalo se o tezi obecně přijímanou a autoritativní, což si můžeme ilustrovat *per negationem*. Když Vladimír Justl v roce 1964 poukázal na typologické analogie Nerudovy povídky U Tří lilií a Mussetova románu *Zpověď dítěte svého věku*, považoval za nutné upozorňovat, že Nerudův text „není typickou malostranskou povídkou“ (JUSTL 1964: 73) a právě svou intertextuální vazbou „skutečně vyčnívá z uzavřeného světa malostranských postavicek“ (IBID.: 77).

Druhý způsob výkladu Nerudovy prózy, akcentující naopak intertextualitu a shledávající vazby k romantice, se v případě *Arabesek* datoval již od okamžiku jejich prvního vydání a byl charakteristický pro celou prvotní recepční vlnu. Především Vilém Kienberger ve svém obsáhlém časopiseckém posudku, který se týkal Nerudova dosavadního působení jako celku a částečně i tvorby ostatních májovců, nespatořoval specifčnost *Arabesek* v mimetické věrnosti, nekladl důraz na jejich originalitu, ale naopak poukazoval k jejich stylizovanosti v romantickém duchu. Neruda mu byl romantickým autorem, členem romantického literárního uskupení mladých, i když si byl zároveň vědom, že „o skutečné, romantické činnosti básnické není ovšem možno mluvit – p. Neruda není romantikem ve smyslu Schlegelů, Tiecka aj.“ (KIENBERGER 1864: 385–386) Literární specifčnost *Arabesek* Kienberger zato odvodil od Heinricha Heina: „Kdo zná jen poněkud Heineho a vezme Arabesky do ruky, pozná ihned, že v nich věje duch podobný tomu, který, s ženiálností ovšem nesrovnale větší, veškeré a nejjemnější struny srdce lidského vzezvučeti nechal, aby je pojednou, posuňkem často až cynickým, přetrhl a ‚pikantní‘ smích si z nich tropil“ (IBID.: 386). Tytéž rysy, které výklady *sub specie* realismu přisoudily žurnalistické průpravě povídkářově, Kienberger přiřadil k specificky romantické kategorii ironie: „Přední vada Arabesek jest tedy ona manie pseudoromantická co možná nejdrastičtějším způsobem, i předrážděnou sentimentalností, veškeré city srdce lidského rozechvěti, aby ku konci ukázala, že to všecko nerozum, jest to ona rafinovaná ironie, která, když všecko již upřela, samu sebe upírá, a když na všem hlodala, konečně na sobě hlodá“ (IBID.: 387).

Parafrázujeme-li tedy výše stojící citát z Vodičky, Neruda podle Kienbergra „přistoupil k literatuře z literatury“ a její „vlastní oblast spatřuje v kontaktu s li-

terární tradicí“. Dlužno poznamenat, že v roce 1864 ani Kienberger nemohl disponovat jasněji vyprofilovanou kategorií realismu, která by mu zpětně spoluutvářela čtení materiálu. Významně pro nás zato poukázal k dobovému recepčnímu horizontu, v němž měla romantika stále velmi důležitou, ne-li klíčovou roli. Svědčí o tom i další recenze *Arabesek*, vytykající jim „pověstnou ironii romantiků, jež vysvítá z každé řádky“ a shledávající též prototyp v Heinovi (citují podle PRAŽÁK 1907: 386). Výklady vycházející z romantického kódu pro realismus horující čtení přitom měly společný rys: uvažovaly svůj materiál taxonomicky, třídily jej ve vztahu k obecným kategoriím podle principu *aut – aut* a nepřipouštěly možnost vzájemné koexistence, prolínání obou diskursů. Výmluvným dokladem je Pražákův rezolutní výrok, podle něž Neruda v *Arabeskách* „[n]eznal [...] romantických příkras a výzdob“ (IBID.: 388). Teze tu vlastně není než vylučujícím popřením romantického kódu, přičemž algoritmus zní buď – anebo, *tercium non datur*.

Odlišný typ myšlení prokázal Arne Novák, pro něž *Arabesky* kolísají „mezi konvenční romantikou a svěžím realismem“ (NOVÁK 1936–1939: 518). Namísto taxonomie tedy přišla ke slovu fasetová klasifikace, připouštějící koexistenci různých principů v rámci téhož jevu. Novák dokonce stanovil dynamiku této koexistence romantismu a realismu v *Arabeskách*: „[...] odpoutává se postupně od romantických zápletek a charakterů, byl Neruda z prvních u nás, kdož uváděli do literatury postřeh realistický, odvahu nezastřené pravdivosti, schopnost vystihnouti tvárlivý povrch moderního života“ (IBID.: 517). V Novákových stopách pokročil důkladnou analýzou Aleš Haman, a to v dosud nepřekonané knize o Nerudově próze. Podle něj „prózy z těchto let [šedesátých – DaT], které nejsou vyhraněny sociálně, ale psychologicky, vyznívají sentimentální tragikou nenaplněného citu: hrbáček Jóna, geniální malíř Maryt, souchotinářský houslista Franc“ (HAMAN 1968: 75–76). Popřen je tu jeden z klíčových úběžníků panrealistického čtení, sociální tematika, akcentovaná především od padesátých let 20. století. A důraz je položen na typicky romantickou kategorii sentimentální tragiky. Haman zároveň shledal možné romantizující pretexty *Arabesek*. Postřehl přitom ve vztahu k romantice jistou podvojnost. Styl Nerudových povídek ze zlomu padesátých a šedesátých let označil jako „jeanpaulovské náladové líčení“ (IBID.: 91). Povídku *U okna* zato vnímal jako popíravou hru s romantickými konvencemi: „Neruda paroduje obrazový prostředek sentimentální literatury, romantický Traumbild“ (IBID.: 143). Hamanův koncept tedy přinesl návrh vnitřně rozmanitého, dynamického poměru obou diskursů, které případ od případu, text od textu, nabývaly odlišné podoby.

*

studies

Otázky, které se nám při sledování recepce *Arabesek* vynořovaly, nyní zkusme položit primárnímu materiálu, tedy beletristickému textu. Podívejme se na jediný text, na povídku Franc, otištěnou nejprve v *Lumíru* roku 1861. Vykladačskou tradicí byla přiřazována k realistickému jádru *Arabesek* (PRAŽÁK 1907: 389; POLÁK 1990: 121). Hlavní hrdina byl jednou z postav, které autor „viděl kolem sebe v svérázném malostranském světě“ (NOVÁK 1936–1939: 154), přičemž ryze mimetický měl být i způsob vypravování: „Neruda nezdobí svou historku, podává ji tak, jak je“ (PRAŽÁK 1907: 389). Zcela v duchu výše zmíněných Zolových tezí měla mimeze určit i roli autora, především eliminovat jeho představivost a subjektivní náhled: „Fantasie jeho byla činna jen nepřimo: doplnila podle skutečného života fakta, [...] realisticky věrně, protože se vážala a opřela o zřená fakta vnější“ (IBID.: 388). Výklad tu ale je v rozporu s časopiseckým vydáním: Franc byl v jeho rámci otištěn jako první text z povídkového cyklu⁵ a uveden autorskou předmluvou, která počíná nejen odkazem na fantazii, ale přímo jejím metaforickým pojmenováním pomocí známého orientálního cyklu drobných próz: „Tisíc a jedna noc! Tisíceré blyští se v tobě démanty něžného citu, tisíceré krvavé rubíny rozohněné fantasie, tisíceré skvostné perly moudrosti! Šumíš jako velkolepý vodopád, leskneš se jako miliardy jeho kapek, jako v pěnu proměněná, světlem proniknutá a duhou sobě zahrávající vodní jeho spousta. Předvádíš myslí obraz za obrazem, jeden objímá druhý tak, jako vlna vlnu objímá“ (NERUDA 1861: 479). Do krajnosti vznícená obraznost tedy čtenáře uvádí do textu coby předznamenání na notové osnově.

Druhá část předmluvy spojuje romantickou fantazii s realistickým povídkářstvím: „Tisíc a jedna noc a život lidský! Člověk nedožil ještě jedno, nedočel jednu povídku, kterouž mu osud zbásnil, a už se zaplétá na něčem zcela nepatrném zase povídka druhá, historie smutná nebo veselá, vždy ale dojemná, vždy pravdivá a kus života žádající. Díváme-li se na svůj život zpět, vidíme řetěz událostí úzce spojených, plný proud děje, v němž zde onde vynikající ostrůvek buď zelený a svěží, buď nadhrobky znamenány; vidíme na ostrůvcích těch lidí, kteří se nám buď v lásce, buď v zášti, nebo konečně zvláštností svou v paměť vštípili. [...] Chci nyní o některých těch osobách vypravovati, které mně v paměti zůstaly, o osobách, které se mne bezprostředně sice nedotknuly, jež jsem ale, třeba ještě co dítě, s napnutím pozoroval“ (IBID.). Jaký význam mohlo mít v rámci předmluvy mísení romantických klišé a realistické proklamace? Mělo za účel

5) *Lumír* 11, 1861, č. 21 z 23. 5., s. 479–482. Hlavní hrdina tu nese jméno Pepíček: zdrobnělina již v titulu sugeruje emocionální postoj k protagonistovi a jméno krom toho upomíná na Tylovu novelu *Pepíček a Pepička*.

přiblížit nezvyklé, realistické postupy čtenářstvu, navyklému na romantiku? Nebo proponovalo mísení různorodých prvků v rámci textu a svým způsobem takové mixtum ospravedlňovalo? První domněnka může bez dalšího platit, aniž bychom ji ovšem mohli doložit materiálem, třeba dopisy či autorskými poznámkami v náčrtech. Druhou musíme prověřit textem námi vybrané povídky.

Začněme krátkou synopsí. Děj obsahuje dvě kontrastní situace. První, umístěná do malostranského hostince, kde podnapilí hosté ponižují žebrajícího houslistu, zakrněného, hrbatého mrzáka, a předhazují mu ženu „obryni“, která ho má kvůli penězům týrat. Franc s neskrývanou bolestí dává k lepšímu trýznivé podrobnosti svého bizarního manželství, ale ve mdlobě rozbíjí housle a vydává se domů. Tam ho vítá laskavá a milující žena a vyjeví se, že peníze sháněl na léky pro na smrt nemocnou dceru. Přichází ale pozdě: dcera právě zemřela a zdrcený otec ji nepřezíje. Vypravěč vše prezentuje jako svou vzpomínku. Již první věta textu zní: „Pamatuju se podnes velmi živě na houslistu France“ (NERUDA 1952: 42). Zcela v duchu pozdějších „malostranských“ dále sebe a své vrstevníky včleňuje do děje jako dětské svědky.⁶ Zároveň ale odkazuje ke čtenářově kulturní zkušenosti: figurku France přirovnává ke karikatuře anglického *Punche* (IBID.).⁷ Intertextualitu ale uvádějí do hry především typologické analogie. Hospodská scéna má velmi zřejmou analogii s Tylovou povídkou *Bláznivý houslista* (1844). Titulní postava je i tu „pouhý šumař, holý žebrák“, „mužik asi dvouloktové postavy. Co mu byla příroda na výšce ujmula, přidala mu na zádech, na nichžto se mu okrouhlý pahorek vypínal“ (TYL 1961: 123). I on je opilými hosty vysmíván a týrán, což také vrcholí motivem mdloby a upuštěných houslí: „[...] v tom vyletěl z rozpustilé ruky také saský dvouzlatník; – houslista vykřiknul, chytil se za hlavu a padl ze stolu. Staré housle vedle něho zazvučely“ (IBID.: 124–125). Tím ovšem typologické analogie končí. Tyl nepsal sevřenou črtu, naopak rozvinul děj do epické šíře, nesené romantizujícími anagorizemi. Hlavní hrdina ale i zde ztělesňuje napětí mezi zmrzačeným zevnějškem a citlivou duší, je bizarním človíčkem, vytěsněným na okraj společnosti.

Takové téma nebylo v romantické literatuře ničím vzácným. Evropsky prestižním prototypem byl bezesporu Quasimodo z Hugova románu *Chrám Matky Boží v Paříži*, který česky poprvé vyšel v překladu Vincence Vávry Haštalského téhož roku jako *Arabesky* (1864). Hojná ale byla i specie tohoto typu, stylizovaná právě

6) Živému houslistovi „neopovázily jsme se my děti přece [...] se vysmívati“ (NERUDA 1952: 42). Na mrtvého „chodily jsme se my děti do Hluboké cesty dívat“ (IBID.: 46).

7) Odkaz na na satirický anglický časopis *Punch or the London Charivari* zároveň představoval nepřímé přihlášení se k žánru fyziologie, neboť tento časopis byl nápodobou francouzského satirického žurnálu *Le Charivari* a stejně jako jeho vzor zde bohatě uplatnil spojení fyziologické črty s obrázkem (k problematice viz KREJČÍ 2014).

jako houslista. Vypjatě romantickou variantu představuje Tylova povídka *Cikán houslista* (TYL 1974: 71–84; 1845). Odnož s realistickými obrysy zato přinesla novela Boženy Němcové *Chudí lidé* (1856). Do textu realistické povahy (reportážní stylizace, značná role popisu, stylizace referujícího vypravěče) je vložen příběh muzikanta s kuriózní přezdívkou *Salve regina*, tragické oběti nešťastné lásky: „Byl blázen a mnohá léta tu bloudil po okolí. Hrál na housle o jedné struně a smutnou zpíval notu *Salve Regina*, a hned nato Holka modrooká, nesedávej u potoka, a zase *Salve, salve Regina*. [...] Když se ho lidé ptali, odkud a kdo jest, ničeho se nedověděli. I mlčte, mlčte, říkal, co ode mne chcete – já jsem umělec – a ona spí. Teď jí zahrajeme, hejsa! [...] Povíдалo se, že byl učitelským kdesi a že měl rád krásné děvče. Když dostal místo a měli mít už svatbu, tu prý ona umřela. A od té chvíle prý na žádného nemluvil a jen hrál na housle, až neměl na nich než jednu strunu; a pak se prý ztratil. [...] Předě dvěma léty nepřišel celou zimu. Z jara, když roztál sníh, tuhle v blízkém lese ho našli mrtvého“ (NĚMCOVÁ 1975: 394–395).

Pro českého čtenáře padesátých let ale byl dozajista prestižním textem i Grillparzerův *Der arme Spielmann* (1847). Titulní postavou je i tu kuriózní, společností ostrakizovaný houslista, „ein alter, leicht siebzigjähriger Mann in einem fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Molltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene. Barhäuptig und kahlköpfig stand der da [...] und so bearbeitete er eine alte vielzersprungene Violine, wobei er den Takt nicht nur durch Aufheben und Niedersetzen des Fusses, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen gebückten Körpers markeierte. Aber all diese Bemühung, Einheit in seine Leistung zu bringen, war fruchtlos, denn was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmass und Melodie. Dabei war er ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt!“ (GRILLPARZER 1980: 52–53). Bez zajímavosti pro nás není, že Grillparzer v dopise zpětně motivoval vznik prózy reálným setkáním s houslistou v hostinci, což komentátor jeho díla pohledem do textu radikálně zpochybnil (BACHMEIER 1986: 93–94). Poukázal zato na možné pretexty a inspirace, tak na dobově populární Waldmüllerův obraz z roku 1829 *Der alte Geiger* (IBID.: 94), ale i na výskyt motivu kuriózního muzikanta u německých romantiků od Wackenrodera přes Jean Paula k Heinovi.⁸

8) Motiv se objevuje již u Goetha v románu *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), dále u Kleista v díle *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* (1810), má jej i E. T. A. Hoffmann ve svých *Lebensansichten des Katers Murr* (1819–1821) a obsahují jej v neposlední řadě i Heinovy *Florentinische Nächte* (1836).

Od romantických analogií se Nerudův text liší především důrazem na svědec-kou roli vypravěče. Kromě dětské optiky, užitá v rámci tohoto postupu, o které jsme se zmínili výše a již Neruda přenesl i do *Povídek malostranských*, je užitá i bezpříznaková retrospektiva „dospělého“ autorského vypravěče, která na rozdíl od první varianty umožňuje i hodnocení. Tak pohled hlavní postavy je tu kupříkladu „nejdojemnější prosba, jakou jsem kdy v oku unylém a staříčkém spatřil“ (NERUDA 1952: 42). Střídání vypravěčských stylizací přitom nemusí být potvrzováním mimetického charakteru příběhu, jako by vypravěč k autentické vzpomínce na dětství ještě doplňoval stvrzující pohled z odstupu. Ve Francovi se u Nerudy snad poprvé objevil postup, akcentovaný pak v *Povídkách malostranských* i v pozdní próze: optikou dítěte, soustředěného k vnějškovosti se zpočátku vybuduje iluze o postavě či situaci a následně je čtenář veden k závěrečnému efektu „prozření“.⁹ Dětský vypravěč je přítomen od počátku námi zkoumaného textu a dominuje v hospodské scéně Francova ponižování. Otec jej měl vzít s sebou do hospody a tam „seděl sem se slaným rohlíkem v ruce a naslouchal historkám“ (IBID.: 43). Zhruba v polovině textu se ale vypravěčská perspektiva mění: Franc vychází z hospody do mrazivé zimní noci, bere se větrnou nocí uprostřed sněžení domů. Scéna už z povahy věci nemůže být stylizována jako svědecká výpověď – vzpomínka dítěte; ke slovu přichází bezpříznakový vševědoucí vypravěč, zbavený autobiografických konotací.

Mění se ale i způsob utváření prostoru. Prvé části dominoval popis, vystavěný na pravděpodobnosti. Odkazuje se na konkrétní malostranské reálie, detailní zpodobení šatů hlavní postavy má až antikvárně muzejní charakter. Detaily oděvu sice mohly hrát podstatnou roli i v romantických textech – vzpomeňme jen na opakovaný popis žebrajícího houslisty v Máchově *Marince*. Úhrn textových strategií ale propůjčuje popisům první části France realistické vyznění. Druhá část ale rámuje osud společností opovrhované postavy romantickými rekvizitami bouře, vichru, sněžení. Objektivizující svědectví je zároveň vystřídáno průhledem do nitra postavy a citovým zaujetím, které dává vypravěč nepokrytě najevo. Uveďme jediný příklad: „Schoulen a sehnut [...] kráčí Franc pomalu kupředu; skoro se mu nechce z podloubí ani ven. Bojí se té vichřice ženoucí oblaky sněhu Mikulášským náměstím; vždyť je skoro tak lehkým a slabým jako ta malá hvězdička sněhová“ (IBID.: 44). Citově je laděna i scéna ve Francově domácnosti. Poslední věta povídky, sdělující houslistovu smrt, je dokonce sentimentální

9) Konstatovaly to práce Aleše Hamana, Felixe Vodičky i Dagmar Mocné, na které odkazuji. Ve vztahu k pozdní Nerudově povídce Papoušek jsem o vypravěčských strategiích Nerudovy prózy psal jinde (viz TUREČEK 2000).

variací vampýrského tématu: „Bledý andílek [mrtvá dcera – DaT] vyvolal zemdleného France ještě dále za sebou“ (IBID.: 46).

*

Některé otázky, které nám text a jeho dosavadní recepce kladou, není možno zodpovědět. Nemůžeme se dozvědět, zda autobiografičnost byla autentická, nebo zda pouze představovala textovou strategii. Nedá se ani stanovit případný podíl typologicky obdobných textů, ke kterým jsme poukázali, na genezi povídky: ačkoli se zachovala Nerudova knihovna, nedá se právě pro konec padesátých let jednoznačně doložit, co vše náleželo do Nerudovy četby. Je zato zřejmé, že dobový kontext, prvotní recepce i podoba textu se nalézaly v souřadnicích vytyčených napětím mezi romantikou a realismem. Nejen pro France, ale pro celou povídkovou tvorbu Nerudovu platí pro vymezení vztahu k těmto dvěma kategoriím slova symbióza a modifikace. Pro pořádek je potřeba jen dodat, že i zdánlivě jasně mimetické prvky, jako vzpomínka na dětství nebo stylizace vypravěče – dětského svědka, nelze jednoduše odvodit z mimoliterární skutečnosti. Zdůvodnění tu po pracích Lubomíra Doležela i po knize Bohumila Fořta o fikčních světech české realistické prózy není třeba blíže rozvádět.

Pohlédneme-li na další proměny Nerudovy prózy, je možno konstatovat, že model vytvořený v jednom z prvních textů *Arabesek* nacházel své uplatnění i později, v *Povídkách malostranských*. Byl tu prohlubován, zdokonalován, ale v principech se neměnil. Pod povrchem zdánlivě samozřejmého, autobiografického a pro povrchního čtenáře snad i naivního realismu ale zároveň přicházelo stále naléhavěji ke slovu téma relativizace lidského poznání. Je už i ve Francovi. Nakolik se sousedská společnost klame ohledně povahy a osudu hlavní postavy? Nakolik si klam dokonce i vyžaduje? Nakolik se liší vnější zdání, vnucená role její postavy a charakter a skutečný osud? Neruda tímto noetickým skepticismem, ukotveným mimochodem také v romantické tradici, v důsledku relativizoval možnosti a platnost realismu. Jeho malostranské drobničky bychom proto neměli vnímat mechanickou optikou mimeze, jak se to ve vztahu k *Arabeskám* nejednou později dělo. I proto, nejen pro rafinovanost tvaru, platí někdejší, bez důkladné analýzy a pečlivé argumentace nezpochybnitelné tvrzení Aleše Hamana: „Nerudovou povídkou dosahuje česká próza vrcholu svých možností v literatuře devatenáctého století. V následujícím období až do let devadesátých její úroveň upadá“ (HAMAN 1968: 200).¹⁰

10) Narážím tu na metodologicky i argumentačně neudržitelnou nerudovskou pasáž in BÍLEK – PAPOUŠEK: 42–43.

PRAMENY

GRILLPARZER, Franz

1980 *Der arme Spielmann* (Berlin – Weimar: Aufbau Verlag)

NĚMCOVÁ, Božena

1975 „Chudí lidé“, in *Vybrané spisy Boženy Němcové I. Babička a jiné obrazy ze života* (Praha: SNKLHU), s. 345–418

NERUDA, Jan

1861 „Obrázky ze života pražského“, *Lumír* 11, 1861, č. 21, 23. 5. 1861, s. 479–4821952 *Arabesky* (Praha: Československý spisovatel)1957 „Škodlivé směry“, in *Literatura I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 90–99

TYL, Josef Kajetán

1961 „Bláznivý houslista“, in *Novely a arabesky II* (Praha: SNKLHU), s. 121–1381974 „Cikán houslista“, in *Novely a arabesky III* (Praha: Odeon) s. 71–84**LITERATURA**

BACHMAIER, Helmut

1986 *Franz Grillparzer: Der Arme Spielmann. Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart: Phillip Reclam jun)

BALAJKA, Bohuš

1995 *Přehledné dějiny literatury I* (Praha: Fortuna)

BÍLEK, Petr A. – PAPOUŠEK, Vladimír

2011 *Cosmogonia. Alegorické reprezentace všeho* (Praha: Akropolis)

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

FOŘT, Bohumil

2014 *Fikční světy české realistické prózy* (Praha: Akropolis)

HAMAN, Aleš

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon)

HRDINA, Martin

2015 *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891* (Praha: Academia)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1998 „Jan Neruda“, in Janáčková, J., Holý, J., Lehár, J., Stich, A. *Česká literatura od počátků k dnešku* Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 281–292

JUSTL, Vladimír

1964 „O jednom motivu. Ke genezi prózy Jana Nerudy U tři lilii“. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, řada D 11, s. 73–78

KIENBERGER, Vilém

1864 „Obrázky literární“. *Národ* 2, 29. 6., přetištěno in Novotný, M. (ed.), *Život Jana Nerudy IV* (Praha: Československý spisovatel), s. 385–388

KREJČÍ, Karel

2014 „Fyziologická črta v české literatuře“, in *Literatura a žánry v evropské dimenzi* (Praha: Euroslavica), s. 496–507

MACHALA, Luboš – PETRŮ, Eduard (eds.)

1994 *Panorama české literatury* (Praha: Rubico)

2005 *Gedichte* (Stuttgart: Philip Reclam jun)

MOCNÁ, Dagmar

2012 *Záludný svět Povídek malostranských* (Praha: Academia)

NOVÁK, Arne

1936–1939 *Přehledné dějiny literatury české* (Olomouc: R. Promberger).

POHORSKÝ, Miloš

1961 „Jan Neruda“, in *Česká literatura 19. století III* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 139–188

POLÁK, Josef

1990 *Česká literatura 19. století* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

PRAŽÁK, Albert

1907 „Arabesky a jiné prózy“, in *Literatura česká devatenáctého století III/2* (Královské Vinohrady: J. Laichter), s. 386–398

TUREČEK, Dalibor

2000 „Nerudův Papoušek, aneb konfrontace narativních modelů“. *Česká literatura* 48, s. 617–623

VODIČKA, Felix

1969 „Poznání skutečnosti v Povídkách malostranských. K otázce Nerudova realismu“, in *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 177–192

Prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc., turecek@ff.jcu.cz, Ústav bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, České Budějovice, Česká republika / Department of Czech Studies, Faculty of Philosophy, University of South Bohemia, České Budějovice, Czech Republic