

Šest povídek o starém mládenci: Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami

Dagmar Mocná

Výzkum střední literární roviny předpokládá analýzu velkého množství textů od různých autorů z různých období literárního vývoje, našich i zahraničních. Teprve na jeho základě lze formulovat relevantní odpověď na otázku, zda v rámci literárního systému skutečně existuje specifická množina textů, kterou bychom mohli takto označit, jaké jsou její funkce a distinktivní rysy.

Předkládaná studie žádné takovéto ambice nemá a ani vzhledem k omezenému pramennému podloží mít nemůže. Je dílčí experimentální sondou, jakýmsi předvýzkumem, a její závěry tak mohou mít podobu pouhých podnětů k promyšlení výše uvedené problematiky a perspektivnosti (či neperspektivnosti) bádání o ní.

Sledovat za tímto účelem práce jednoho autora se na první pohled jeví jako spíše nevýhodné, neboť se tím zužuje pestrost textového vzorku. Uvedený přístup má však jiné přednosti. Budeme-li zkoumat díla napsaná různými spisovateli, jen těžko odlišíme, do jaké míry je zjištěná různost textových strategií důsledkem individuálních autorských stylů a do jaké míry je dána příslušností textů k různým rovinám. Při sledování próz jednoho autora (nadto dokonce s obdobným tématem) tyto pochybnosti odpadají. Nelze-li různost konkrétních zpracování daného tématu vyložit jako projev autorova tvůrčího vývoje (což v případě zvoleného vzorku Nerudovy prózy možné není), nezbývá než připustit, že zjištěné rozdíly jsou patrně dány odlišným zaměřením jednotlivých textů, myšlenkou na různé typy adresátů, různými motivacemi vzniku (vnitřní potřeba sebevyslovení, nutnost zaplnit číslo redigovaného časopisu, finanční pohnutky) – tedy jinými slovy řečeno, jsou produktem intence, která je směřuje do různých rovin literárního systému. A tato intence je dostupná textové analýze, založené na vzájemné komparaci použitých postupů jednotlivých textů a kontextu, do něhož vstupují, který má schopnost stát se ověřujícím interpretačním klíčem.

Volba Jana Nerudy není dána jenom tím, že jsme v jeho tvorbě našli soubor textů vhodných pro analýzu sledující výše uvedený záměr. Budeme-li v české literatuře hledat autora, který se suverénně pohyboval v různých rovinách literatury (a právě takového autora pro náš předvýzkum potřebujeme), je Neruda bezesporu

jednou z nejlepších voleb. Jde o autora kanonického, který však textů skutečně kanonických napsal jen velmi málo; vzhledem k rozsáhlosti jeho produkce to ostatně ani není jinak možné. Většina jeho textů přitom vznikala pro potřeby dne, ať už šlo o nutnost naplnit jím vedenou fejetonistickou rubriku, či zajistit obsah čísel jím redigovaných časopisů. Zároveň však nikdy nerezignoval na vlastní umělecké potřeby a usiloval o to, aby psal současně pro sebe i pro čtenáře. Tyto předpoklady činí jeho tvorbu (zejména prozaickou, ale i nečetné pokusy dramatické) vnitřně neobyčejně rozrůzněnou.

Existující modely vertikálního systému literatury vesměs neuvádějí distinktivní rysy jednotlivých rovin, zejména pak roviny střední. Nejkonkrétnější jsou v tomto směru studie Umberta Eca, o ně se proto budeme opírat nejvíce. Je přitom ale nezbytné vyrovnat se s jeho sklonem (v době napsání těchto studií obvyklým) ztotožňovat střední rovinu s kýčem, tedy axiologicky zatíženým pojmem s nejasnou definicí, jež jsme se rozhodli do našich úvah o střední rovině nezavádět. Eco přitom není ve svém pojmosloví důsledný. Zatímco někde jsou pro něho kýč a midcult synonyma, jinde se zdá, jako by kýčem rozuměl pouze část střední roviny, tu, jež okázale užívá typických rysů umělecké literatury. Při stanovování předpokládaných distinktivních rysů roviny střední se proto budeme opírat zejména o ty pasáže jeho studií, v nichž zřetelně odděluje svou charakteristiku této roviny od vyjádření na adresu kýče.

Zjišťujeme přitom zajímavou skutečnost: rysy kýče formuluje podstatně konkrétněji než rysy střední roviny jako takové. Je to ovšem logické, uvážíme-li, že vymezuje podstatu střední roviny jako „propojení mezi postupy masové narativní literatury a narážkami na předcházející tradici“ (Eco, s. 136); zatímco postupy masové četby jsou relativně stabilní, to, co je pro konkrétní dílo střední roviny literární tradicí, zásadně souvisí s dobou jeho vzniku. Je proto otázkou, zda vůbec lze stanovit obecně platné distinktivní rysy střední roviny, tak jako se to (alespoň do jisté míry) daří u textů roviny nízké. (Mocná 2004)

Vycházíme rovněž z našich dřívějších analýz, zejména pak ze srovnání poetiky próz autorky lidové četby Vlasty Javořické s díly realistických autorů. (Mocná 1995) Uvedená studie sice ještě výslovně nepracuje s pojmem střední roviny, je založena na tehdy námi prosazovaném modelu dichotomickém, podniknuté analýzy nás však přivedly k uvědomění si rozdílu nejenom mezi Javořickou na jedné straně a realistickými prozaiky na straně druhé, nýbrž i mezi realistickými prozaiky navzájem. Už tehdy se tedy, byť zatím nereflektovaně, projevilo, že pojem umělecké literatury je při analýze konkrétního literárněhistorického materiálu příliš široký, že neumožňuje jeho vnitřní diferenciaci, a směřuje tak díla průlomová s těmi, jež na jejich objevy navazují a předkládají je široké čtenářské obci ve zjednodušené podobě, pracují tedy na konvencionalizaci literárních postupů, aniž přitom ovšem nabývají rysů literatury populární.

Ještě předtím, než se pustíme do vlastní analýzy, považujeme za nutné zdůraznit dvě skutečnosti. Za prvé: vertikální model literatury pro nás (stejně jako model dichotomický či eventuální modely jiné) není závazným schématem, ale pomocným rastroem, činicím podle našeho názoru dynamiku literárních procesů zřetelněji pozorovatelnou. Z toho logicky plyne naše druhá premisa: naším cílem rozhodně není roztřídění vybraných próz do jednotlivých rovin. Takovýto „literárně historický úklid“ by byl nejen protikladný naší metodologické orientaci, ale hlavně by byl v rozporu se synkretickým charakterem literatury samotné. Inspirujeme se synopticko-pulsačním přístupem Petera Zajace, v české literární historii v současnosti aplikovaným zejména na bádání o problematice literárních směrů (Tureček). Domníváme se, že závěry z těchto výzkumů plynoucí, lze do značné míry aplikovat na problematiku vertikální diferenciacie literatury: tak jako se v díle jednotlivých autorů a dokonce i na půdě jednoho textu střetají rysy různých literárních směrů, koexistují v nich i projevy příslušnosti k různým literárním rovinám. S touto skutečností se ostatně setkáváme i v námi vybraném vzorku; ve dvou textech z šesti nacházíme rovnoměrné zastoupení rysů dvou sousedních rovin, v ostatních sice rysy jedné roviny převažují, ale do jisté míry jsou z tohoto hlediska heterogenní všechny.

Nerudovi staří mládenci

Nerudovu oscilaci mezi jednotlivými literárními rovinami budeme demonstrovat na souboru próz o starých mládencích. Jde o relativně početnou skupinu textů z různých období Nerudovy tvorby, tematicky neobyčejně kompaktní, s řadou shodných motivů. Nerudovští vykladači namnoze vysvětlují hojnost výskytu postavy starého mládence biograficky, avšak skutečnost, že první z nich napsal již ve věku 25 let, naznačuje, že prvotní inspiraci k volbě tohoto tématu je třeba hledat jinde.

Postava starého mládence se v soudobé literatuře vyskytovala především v humoresce, žánru neobyčejně populárním již od dob předbřežnových, kde se o jeho rozvoj zasloužil především František Jaromír Rubeš s celou galerií komických starých mláďenců.¹ Neruda ke komice tíhl od počátku své literární aktivity, což se vedle toho, že byl autorem několika dobově úspěšných veseloher, projevilo také v náplni jeho programového časopisu *Obrazy života* s nezanedbatelným podílem próz humoristických, satirických, a tragikomických, ať už jeho vlastních, či z pera jiných autorů (důležitost komické stylizace pro profil časopisu naznačuje i viněta s postavou šaška v jejím středu). Chtěl-li svou komicky laděnou prózou oslovovat

¹ Ještě v 80. letech 19. století tvrdil Svatopluk Čech, že „přezrálý panic jest oblíbená figurka humoristů“. (Čech 1909, s. 245).

širokou čtenářskou obec (což byla nezbytná podmínka přežití jakéhokoli časopiseckého podniku) a zároveň vyhovět svým tvůrčím potřebám, nebyla lepší volba než učinit jejím podložím oblíbenou humoresku a tu podrobovat transformačním různého druhu, při nichž téma starého mládence, původně typické pro přímočaře zábavnou četbu, začalo pronikat do roviny střední a vysoké.

Postava starého mládence byla v humoresce nerozlučně spjata s fabulí komických námluv. Pro českou humoresku byl příznačný typ starého mládence, jež bychom mohli označit jako *biedermeierovský*. Vyznačoval se krajní neobratností ve styku s ženským pokolením (což bylo jedním z hlavních zdrojů komiky) a minimálními erotickými zkušenostmi. Dvořil se výhradně svobodným dívkám, často rozverným (další zdroj komiky), ale veskrze počestným. Ty se po (často brutálním) odmítnutí starého mládence, jenž si ve své nesoudnosti na ně dělal zálsusk, řádně provdají za přiměřeného nápadníka.

U Nerudy se ovšem vedle tohoto typu společensky neobratného podivína stejně často, ne-li častěji objevuje jiný, v soudobé české literatuře ne tak etablovaný typ starého mládence. Jde o finančně dobře zajištěného, vyžilého a znuděného elegána středního věku, jenž se po četných erotických dobrodružstvích rozhodne k sňatku. Objekty jeho zájmu se stávají stejně jako u typu předchozího mladé dívky, vzrušující jej svou (zde ovšem často jen předstíranou) nedotčeností, ale nepohrdne ani atraktivní vdovou. Někdy mu dokonce ani nejde o sňatek, nýbrž o pouhý flirt či nezávazné erotické dobrodružství.

V české humoresce se tento typ starého mládence prakticky nevyskytuje, neboť je s jejím *biedermeierovským* duchem počestné normálnosti zásadně neslučitelný. I on je však typem s bohatou literární tradicí, zejména francouzské provenience. Setkáme se s ním v soudobých časopisech v humoristických prózách z tohoto jazyka přeložených a hlavně pak v konverzačních veselohrách, jež byly oblíbenou součástí soudobého divadelního repertoáru. Vzhledem k tomu, že Neruda francouzské veselohry bránil před výtkami konzervativců, obviňujících je z nemravnosti (byla to součást jeho obecného tažení proti prudérii české společnosti),² nepřekvapí, že jejich lehkovážným duchem prolul i svou prózu. Z tohoto hlediska by bylo možné chápat *bonvivánský* typ starého mládence jako implicitní polemiku s krotkostí tradiční české humoresky.

Navzdory společnému základu, stanovujícímu základní vlastnosti starého mládence i situace spjaté s fabulí komických námluv, se k oběma zmíněným modifikacím tohoto typu vážou jiné motivické komplexy a výrazové postupy. Budeme tudíž obě podskupiny analyzovat odděleně.

Při srovnávací analýze budeme postupovat od roviny nízké přes rovinu střední k rovině vysoké. Jistě bychom mohli zvolit i opačný postup, který je dokonce vní-

² Nejexplicitněji se na toto téma vyjádřil v polemické stati *Škodlivé směry*, otištěné v jím redigovaném časopise *Obrazy života*.

mán jako běžnější. Nicméně domníváme se, že je v něm již skryt zárodek hodnotícího postoje, neboť logicky vede k pozorování toho, jak sestupem do nižších pater ubývá rysů umělecké literatury, chápané v tomto pojetí jako hodnotová norma. Chceme-li jednotlivé roviny vertikálního modelu pozorovat sine ira et studio, domníváme se, že bude vhodnější zvolit postup opačný. Činíme tak také proto, že všechny prózy námi zvoleného vzorku vyrůstají z žánru humoresky, příslušejícího svou jednoduchou zábavností k rovině nízké. Budeme přitom pozorovat zejména to, co se při přechodu z jedné roviny do druhé děje s humoreskovou bází, společnou pro všechny povídky.

Starý mládenec I

Nejdříve se budeme zabývat skupinou próz, rozvíjející typ v našem prostředí tradičnější, jež jsme označili jako *biedermeierovský*. Patří sem povídka Páně Kobercova ženitba z roku 1863, kterou vzhledem k tomu, že jde o standardní humoresku, považujeme za zástupce roviny nízké, dále próza Páně Liebeltův špaček z roku 1864, pohybuje se podle nás na rozhraní roviny nízké a střední a konečně několik malostranských povídek, z nichž jsme pro analýzu vybrali povídku Has-trman z roku 1876 (vedle ní bychom mohli uvažovat i o Doktoru Kazisvětovi, eventuálně o povídce Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku). Příslušnost ke kanonickému dílu už sama o sobě situuje tuto povídku do roviny vysoké, nicméně podle našeho názoru v ní lze objevit i typické rysy roviny střední.

A. *Rovina nízká: Páně Kobercova ženitba*

Próza původně nazvaná Páně Kobercovo ženění měla sice v časopiseckém otisku žánrově specifikující podtitul „Masopustní arabeska“, ale ve skutečnosti jde o zcela modelovou humoresku.³ Povídka byla napsána pro časopis Rodinná kronika, kde Neruda publikoval příspěvky nejrozličnější úrovně, mj. i svou nejkonvenčnější prózu vůbec.⁴ Pakliže tedy v tomto listu otiskl rovněž standardní humoresku bez jakéhokoli uměleckého přesahu, není to vzhledem k celkové povaze jeho příspěvků pro toto periodikum nic překvapivého (na rozdíl od exkluzivnějších Obrazů života, kde by takto obyčejná humoreska působila cizorodě).

Jakými typickými rysy humoreskového žánru Páně Kobercova ženitba disponuje? Příznačný je již titul, ohlašující jednu z nejobehranějších fabulí žánru

³ S dobově módním pojmem arabeska pracoval Neruda často a volně (označoval tak prózy komické i vážné), zatímco název humoreska v podstatě neužíval.

⁴ Próza nazvaná Komédie zpracovává formou exaltovaného listu nevěrné ženy manželovi tehdy již obehnané téma evropské literatury. V Rodinné kronice vyšla v únoru 1863, knižně za Nerudova života vydána nebyla.

(komické námluvy) a také protagonistovo „mluvící“ komické jméno (patrně nikde jinde než v humoresce by se postava nejmenovala Koberec). Samy tyto nápadné signály však u Nerudy mnoho neznamenaají, jak o tom svědčí např. próza Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku s typicky humoreskovým názvem, ale obsahem, jenž svou tragikou podstatu humoresky popírá. Pro zjištění, zda jde v případě Páně Kobercovy ženitby o skutečnou humoresku, anebo o past na důvěřivého čtenáře, bude proto podstatnější sledovat, jak Neruda nakládá s postavou starého mládence.

Zjišťujeme, že při její charakteristice uplatňuje standardní humoresková pravidla, a to bez jakéhokoli výraznějšího pokusu o jejich překročení. Pan Koberec má především řadu nectností, jež v humoresce obecně legitimizují možnost vysmát se protagonistovým milostným neúspěchům. K typickým negativním vlastnostem staromládeneckých nápadníků patřil egoismus a lakota; obojím disponuje také Koberec (přestože sám si nežije špatně, zásadním kritériem při výběru potenciální nevěsty je její zámožnost). Ve své ješitnosti si nepřipouští, že by dívka, kterou si vybere, nemusela se sňatkem souhlasit. Od standardního repertoáru nectností se Neruda odlišuje pouze v jednom aspektu: vysmívá se Kobercově obstarožnímu panictví⁵ a jeho prudérnosti, což jsou rysy, jež biedermeierovsky laděná humoreska nenapadala, či spíš je, jakožto choulostivé, vůbec netematizovala. Vzhledem k přítomnosti explicitní invectivy vůči kritikům francouzských veseloher je zřejmé, že tento nestandardní rys Kobercovy charakteristiky byl součástí Nerudovy polemiky s konzervativními kruhy. Bezesporně šlo o zajímavou dílčí inovaci žánrových schémat, ta ale sama o sobě příslušnost této prózy k humoresce, a tedy i k nízké rovině, nezpochybnila.

V souladu s humoreskovou praxí Neruda protagonistovy vlastnosti podrobně nerozvádí, usiluje spíše o jejich vtipné komentování; pracuje přitom zejména s ironií a paradoxem. „Nebude také nikomu divno, povím-li, že pan Koberec zamiloval se teprve po nejzralejším uvážení.“ (Neruda 1952, s. 123) O duchaplnost jde i v úvodu povídky, založeném na rozvinutí doslovného významu zažitého rčení: „Každý ví, jaká se bolest způsobí, když padne něco do oka, zvláště když je to as tak velké, jako hezké mladé děvče. Oči se červenají, zapalují, vlhnou, a že pak i křídlo motýla dolů klesá, padá také obraz děvčete dle obecných zákonů tíže z oka vždy hloub a hloub, třeba až do komory samého teplého srdce. I nejtišší děvče nadělá pak v komoře té strašný rámus, největší ale, když ani o tom neví, že je tam zavřena.“ (Neruda 1952, s. 122) Tato zábavná slovní ekvilibristika sice obohacuje relativně chudou a nepřiliš vynalézavou zápletku, podobně jako dílčí inovace Kobercovy charakteristiky však nevede k proměně žánrového statutu prózy (žertovný způsob vyprávění ostatně patřil k tradičním rysům humoristické prózy, byť se málokterý autor dokázal přiblížit úrovni Nerudova stylu).

⁵ „Pan Koberec, jenž byl vzdor svým čtyřicítiletým poctivější mládenec, než bývá mnohých dvacetiletých.“ (Neruda 1952, s. 122)

Povídka přesahuje humoreskový rámec v jediném, nicméně klíčovém okamžiku dějového rozuzlení. Pan Koberec se dostaví do domácnosti své vyvolené, rozhodnut požádat o její ruku, avšak dívka i její matka se domnívají, že přichází s gratulací k jejímu zasnoubení s jiným mužem. A právě na tomto citlivém místě Neruda zvyklosti humoresky opouští: namísto aby závěr za pomoci nadsázky patřičně vygradoval (např. Kobercovými mdlobami, eventuálně jeho zuřením), nechá jej reagovat nezvykle civilně: „Stál u okna, měl čelo přiloženo ke sklu a bubnoval velmi neslušně. /.../ Po chvílce se obrátil a pravil: ‚Máte tu – velmi pěknou vyhlídku!‘“ (Neruda 1952, s. 132) Autorská perspektiva se tu prudce láme, v textu je vytvořena možnost, aby čtenář opustil výsměšný nadhled nad protagonistou i vyprávěným příběhem a pocítil být jen záchvěv soucitu. Je to okamžik, který naznačuje potenciál, jež téma starého mládence pro Nerudu mělo a který využil v prózách situovaných do jiných rovin soudobé literatury.⁶ Ovšem vzhledem k tomu, že pointa je opět humoresková, nestačí uvedený náznak hlubšího pojetí tématu k proměně statutu prózy; ta ve svých podstatných aspektech zůstává ryzí humoreskou, a tedy textem roviny nízké.

To ovšem nikterak Nerudovi nebránilo, aby ji nezařadil do knižního vydání Arabesek, přestože stranou nechal některé prózy umělecky bohatší. Z jeho úhlu pohledu tedy zřejmě měla Páně Kobercova ženitba jisté hodnoty, pro kterou ji v daném souboru potřeboval. Možná ho vábila právě její epická razance a přimocharost vyprávění, kterou jiné jeho prózy, tvárně podstatně sofistikovanější, postrádaly.

Příklad této prózy, naplňující schémata populárního žánru bez významnější přidané hodnoty, avšak brilantním způsobem, upozorňuje na to, že i díla z nízké roviny mohou disponovat značným spisovatelským (řemeslným) umem. To ale nic nemění na jejich příslušnosti k dané rovině, která je dána něčím jiným. Čím, to by mělo vyvstat z následujícího srovnání Páně Kobercovy ženitby s prózami z ostatních dvou literárních rovin.

⁶ Téměř totožná situace, pouze zrcadlově převrácená, se objevuje v *Týdnu v tichém domě*. Doktor Loukota si tajně myslí na sličnou Josefinku nevěda, že má přes svatbou s jiným mužem. Začne psát koncept žádosti o povolení k sňatku, ale je při tom překvapen svou domácí, která se domnívá, že se konečně rozhodl požádat o ruku její dcery. Loukota, který se právě dozvěděl, že Josefinka je zadaná, rezignovaně vepíše do připravené žádosti jméno dcery své domácí. Mezi oběma situacemi je však jeden podstatný rozdíl. V Páně Kobercově ženitbě je pojata jako vyvrcholení komické fabule, jen s nepatrným odstínem soucitu s šokovaným iluzionistou, který tak slepě důvěřoval svým šancím. V případě doktora Loukoty je tragikomickým vyvrcholením příběhu životní deziluze, jehož je sice součástí, avšak nikoli tou nepodstatnější. Tou je nevíra v produktivitu jakéhokoli nadosobního snažení, oproti němuž je sňatek s nemilovanou dívkou něčím, s čím se lze celkem snadno smířit, a co má i své nezanedbatelné výhody. Je tedy zřejmé, že v *Týdnu v tichém domě* jde o mnohem sofistikovanější užití daného motivu, jenž se tu stává součástí existenciálně a společenskokriticky laděného obsahu.

B. Rovina střední: Páně Liebeltův špaček

Povídka vyšla v časopise Čech v roce 1864. Toto periodikum Neruda neredigoval, nicméně mu v čase jeho krátké existence (1864–65) zaslal několik umělecky spíše marginálních příspěvků. Žádný z nich nezařadil do svých knižních souborů, což platí i pro Páně Liebeltova špačka. Když se po letech zamýšlel nad možností knižního otisknutí próz, jež podobně jako tato zůstaly při pořádání Arabesek stranou, vyjádřil názor, že by se pro knižní publikování musela přepracovat; jak, to bohužel nespecifikoval.⁷ Na rozdíl od melodramatické prózy Komedie, či stejně konvenční a Nerudovu dílu tematicky i slohově naprosto cizorodé historické povídky Dnové na Ključevě ovšem byl ochoten o možnosti její resuscitace alespoň uvažovat. Jistý potenciál v ní tedy i po letech zřejmě spatřoval, bezesporu i proto, že šlo o povídku o starém mládenci, v mnohém předznamenávající některé z malostranských povídek, jež v čase této úvahy právě vyšly tiskem.

Titul i heroikomický podtitul Epos v proze jsou opět humoreskové⁸ – ale znovu je třeba zopakovat, že to v Nerudově případě ještě o skutečné žánrové příslušnosti daného textu mnoho nevypovídá. Základní situace bezesporu komická je: panu Liebeltovi uletí špaček a on se chová, jako by přišel o blízkého člověka; nejenomže projevuje nepřiměřený žal (což muselo být v 19. století vnímáno jako podstatně komičtější než dnes, v době módy všemožných domácích mazlíčků), ale dokonce žádá po policii, aby po špačkovi vyhlásila pátrání. Jenže Neruda postupně odhaluje, že tato bizarní situace může mít ještě další rozměr: pan Liebelt se tak chová, protože žije osaměle; sama postava nakonec dospívá k poznání, že si na špačka „navykl jako na ženu svou“. (Neruda 1952, s. 413) Hlubší významový potenciál tématu staromládenectví jsme na okamžik zahlédli již v závěru Páně Kobercovy ženitby; próza o panu Liebeltovi toto pojetí tématu rozvíjí obsírněji a důsledněji.

Přesmyk od humoreskového náhledu na postavu starého mládence k pojetí, jež bychom s jistou nadsázkou mohli označit jako existenciální, je umožněn tím, že na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby (a humoreskové praxe obecně) nemá pan Liebelt žádné výraznější negativní vlastnosti, takže případný výsměch se vlastně stává eticky nelegitimním. Je pouze neškodným podivínem, zapouzdřeným ve vlastním světě, kterýžto rys se může stát jak předmětem komiky, tak pochopení – záleží na tom, jak text s tímto aspektem postavové charakteristiky naloží.

Slohově se uvedený přesmyk od komiky k vážnosti děje za pomoci lyrizace a psychologizace. Když pan Liebelt při hektickém hledání ztraceného špačka po-

⁷ Na popud Otakara Jedličky, Nerudova někdejšího spolupracovníka z *Národních listů*; viz dopis Jana Nerudy Otakaru Jedličkovi z 3. 11. 1878, *Dopisy* III, s. 129.

⁸ Vlastnictví ochočeného ptáka bylo atributem starého mládence již od dob Rubešových (také pan Koberec měl kosa, jemuž nosil z trhu po kapsách mrkev a pravidelně si hlinou zamazal oděv, což bezesporu mělo působit komicky).

hlédne z okénka jedné pudy ven, náhle se věčné líčení jeho pachtění od domu k domu zlomí v střídmost, ale o to účinnější expresi: „Pan Liebelt přitáhl necky a vystoupk odvoru. Moře střech rozprostírá se před jeho zrakem, slunko rozsívá zlato své po učazených vrcholích, – nevýslovný smutek vane z té jasnoty krásného dne.“ (Neruda 1952, s. 408)

Lyrické pasáže sice nejsou dlouhé, ani četné, avšak i tak zásadně modifikují celkové ladění textu, jenž se díky nim vzdaluje od humoreskového, tj. komického východiska. Nejzřetelnější je to v nedějové páté kapitole, postavené na výrazném motivu měsíce plujícího mezi strašidelně vyhlížejícími mraky;⁹ kapitola končí působivě formulovanou vzpomínkou pana Liebelta na dětství a zesnulého otce: „Zdálo se mu, že je na hřbitově rodné své vísky a že klečí na hrobě otcově. Neda-leko něho tíkal monotonně pták a on sám usedavě plakal.“ (Neruda 1952, s. 415) Vzpomínka na dětství a zejména pak na rodiče je u Nerudy vždy významově zatížena a nežertuje se o ní; pakliže postavě dopřeje tento „třetí“ (minulostní) rozměr, naznačuje tím své sympatie s ní.

Postavami v humoreskách zmítají většinou základní emoce a vypravěč u jejich líčení příliš neprodlévá. Pro posun děje zcela dostačuje strohé konstatování o momentálním hnutí jejich mysli a jinou funkci než tuto v humoresce nemají. Např. po pokusu o vloupání do domácnosti pana Koberce vypravěč jen stručně konstatuje, že „byl vůbec náhle nešťasten. Ve dne v noci myslil jen na samé zloděje, kteří ho připravití chtějí o vše, co má, ano i o život“ (Neruda 1952, s. 124), a dál tuto skutečnost nerozvádí, i když potenciál k tomu by jistě v daném motivu nalezl (v psychologické próze by se mohl rozrůst až ve studii patologického strachu). Naproti tomu v próze Páně Liebeltův špaček je referování o tom, co se děje v nitru hlavní postavy, znatelně odstíněnější a zabírá značnou část textu. I tím se podstatně vzdaluje žánrovému terénu humoresky.

„Prvější bol, jaký pana Liebelta svíral, ustupoval trapně resignaci. V první době myslil jediné a výhradně na špačka, smutek, rozechvění proudilo se jediným mocným tokem, jako kdy obrovské varhany jeden hluboký tón prouditi nechají. Lidé, s kterými jednati musil, nové dojmy, úřednické záležitosti nevyhnutelně přervaly konečně proud ten a vedle hlavní myšlenky základní pohrávalo hejno myšlenek souběžných či odporných a panu Liebeltovi bylo, jako by prostý, ale truchlý nápěv v g-moll na housle odehrával s variacemi, jež tím bolestnější a takřka zimničněji působí, čím dovádívěji se nám vtírají.“ (Neruda 1952, s. 418)

Hrdinův duševní stav je tu líčen jako nevšední záležitost, a to s pomocí estetizujících hudebních příměrů (z nástrojů jsou vybrány ty s nejvznešenějšími konotacemi – posvátné varhany a romantické housle). Podobně jako ve výše citovaných náladových přírodních pasážích se tu projevuje (pro Nerudu neobvyklý) sklon

⁹ Měsíční svit byl zejména v Nerudově rané tvorbě (tj. zhruba do konce 60. let) jedním z emblematických motivů, odkazujících k romantickým východiskům jeho tvorby.

k poetizaci a vysokému stylu, jenž bývá považován za typický rys střední roviny, usilující o četbu nejen poutavou, ale též „krásnou“.¹⁰

Tím vším pozorovaná próza přerůstá striktní humoreskový rámec a dává čtenáři najevo, že jí prioritně nejde o výsměch podivínskému staršímu pánovi a jeho přehnanému žalu za ztraceným opeřencem.

K psychologizaci a poetizaci, prohlubující a „zušlechťující“ humoreskové podloží příběhu, přistupuje ještě jeden rys: výrazná narativní podrobnost, způsobující, že se próza navzdory chudému příběhovému základu stává nejdelší z námi analyzovaných povídek.

Jedním ze základních postupů, jimiž se tu narativní podrobnosti dociluje, je detailní rozfázování všech činností postav. Zatímco v Páně Kobercově ženitbě vypravěč pouze konstatoval, že protagonista se „jednoho dne byl totiž právě vrátil z trhu“ (Neruda 1952), vypravěč Páně Liebeltova špačka popisuje všechny úkony, které postava při návratu domů provádí:

„Pan Liebelt /.../ odevřel dvře. Hmatal z paměti po řebíku, na kterémž visíval klíč jeho pokoje. Sáhł jednou, po druhé, klíče tam nebylo. /.../ Pak vytáhl z levé kapsy klíč, odevřel první dvře, pak z pravé kapsy klíč, odevřel druhé dvře a šoupal se dovnitř zady napřed.“ (Neruda 1952, s. 404)

Takto podrobně rozfázovány jsou nejenom činnosti postav, ale, jak jsme viděli výše, také jejich psychické pochody. („prvější bol“, „ustupoval“, „přervaly konečně“).

Text prózy se rozrůstá také v důsledku množství detailů, vztahujících se k zevnějšku postav, jejich pohybu časoprostorem fikčního světa i k povaze časoprostoru samotného. Uvedené detaily nemají jinou funkci než podat čtenáři dostatečně konkrétní obraz fikčního světa. V teorii realismu se takovéto detaily (vztahující se zejména ke každodenním činnostem a obvyklým prostředím) nazývají žánrovými; mají vyvolávat „efekt reálného“, intenzivní pocit, že čtenář prostřednictvím textu nahlíží na realitu samu v její úplnosti. Příkladem takového detailu mohou být složené brýle, jimiž v následujícím úryvku pozoruje pan Liebelt střechu protějšího domu v naději, že tam uvidí sedět svého špačka. Vzhledem k rozvoji příběhu jde o detail zbytečný (ve standardní humoresce by se pravděpodobně nevyskytoval), nicméně čtenáři pomůže vyvolat co nejkonkrétnější představu postavy pátrající po zmizelém špačkovi. Ještě marginálnější sdělení, že při tomto pozorování stojí přímo nad kanálem (na rozdíl od brýlí, dávajících postavě větší šanci na upozorování ptáka nemá tento motiv už žádnou souvislost s rozvojem příběhu), zřetelně odráží zaměření tohoto typu textu na co nejpodrobnější vyobrazení fikčního světa.

¹⁰ Podle Eca se střední čtenář rád nadchne autorem, který „umí tak krásně psát“. Žádá si dílo nejen „konzumovatelné, ale taky pohledné“, takové, jež „dává čtenáři k dispozici krásu“. (Eco, s. 139)

„Pan Liebelt vyrazil z domu a stojí uprostřed plácku zrovna nad kanálem. Složené brejle drží rukou u očí a zkoumá střechu ‚Zlatého kola‘. Mezitím se jako zimníci lámán někdy otřeše, někdy se ohlídne po lidech, – jen kdyby jedinkrát mohl tak z plného hrdla zavolat ‚Špač –‘, oč že by – ale ti lidé nemají srdce a smějou se nejsvětějším citům!“ (Neruda 1952, s.)

Soudě podle produkce soudobých literárních časopisů (zejména těch, jež byly zaměřeny na širší publikum, což Čech bezesporu byl), byla pro středního čtenáře narativní podrobnost rysem vítaným a oceňovaným. Odlišovala texty střední roviny od textů roviny nízké, jež se spokojovaly s povšechným náčrtem obrysů fikčního světa, neboť čtenář této roviny si detailní a odstíněné kresby necenil; jeho priority byly jinde, hlavně u nevšedního a dramatického příběhu. Jím nepohrdl ani čtenář střední, nicméně očekával, že jeho aktéři i prostředí, v němž se odehrává, budou vyobrazení plasticky a odstíněně.¹¹

Narativní podrobnost ruší komickou nadsázku (ta potřebuje nelomené tahy bez odstínů), a přispívá tak (spolu s psychologizací a lyrizací, jež jsou vlastně jejími specifickými aspekty) k vzdálení Páně Liebeltova špačka od humoreskového východiska. V závěru prózy Páně Liebeltův špaček ovšem opět přichází ke slovu humoreska se svým typickým rázným rozuzlením: když pan Liebelt zjistí, že mu byl namísto ztraceného špačka podstrčen jiný, rozružen jím vši silou praští o zem, což pták nepřezije. Tímto brutálním gestem se ruší (a možná i záměrně ironizuje) veškeré předchozí psychologizování a mizí všechna nostalgie. Vracíme se do burleskního kaširovaného světa, kde si netřeba lámat hlavu reálnými problémy a tedy ani litovat zabitého špačka či osamělého pana Liebelt. Ten ostatně vyhodnotí svůj nenadálý záchvat prchlivosti jako důsledek zhoubné osamělosti; jeho předchozí ostýchavost jako mávnutím kouzelného proutku zmizí a on jde neprodleně požádat o ruku slečnu Emilku, se kterou se seznámil během hledání špačka. Podle pravidel humoresky by měl být sice odmítnut, jenže nevěsta je už obstarožní a panovačná, takže mu ji autor dopřeje. Manžel pod pantoflem přece působí skoro stejně komicky jako odmítnutý ženich.

„Žili spolu šťastně, on pod pantoflem, matinka a Emilka nad ním, a svědkem toho byl ukrutně zavražděný, nyní vycpaný špaček. Když se někdy něco přihodilo, co bylo již přílišné, přistoupil pan Liebelt k opeřené mumii a pravil k ní sice s povzdechem, avšak tiše, aby to Emilka neslyšela: „Tys pomstěn!“ (Neruda 1952, s. 426)

¹¹ Odlišnost mezi textem detailně a se značnou mírou spisovatelského umu vyobrazujícím venkovské prostředí a prostším textem, kde popis prostředí tvoří pouze nezbytný rámec pro děj, jsme sledovali na příkladu románů Jindřicha Šimona Baara a Vlasty Javořícké. (Mocná 1995) Jejich porovnáním jsme dospěli k velmi obdobným závěrům naznačujícím, že tendence k narativní podrobnosti je patrně jedním z klíčových distinktivních rysů střední literární roviny.

Mesaliance mezi humoreskou a psychologickou studií samoty určuje rovněž místo této prózy ve vertikálním modelu tehdejší literatury. Na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby není textem cele příslušejícím do nízké roviny, na to je příliš podrobný a kresba postavy málo přímočará. Na druhou stranu jí však souvislost s humoreskou, patrná zejména v závěru, brání stát se textem cele přináležejícím do roviny střední. Její pozice se tedy nachází mezi rovinou nízkou a střední, přičemž blíže má podle našeho názoru k rovině střední. Základním argumentem pro toto tvrzení je pro nás skutečnost, že v důsledku tendence k psychologizaci a lyrizaci, stejně jako sklonu k podrobnému prokreslování fikčního světa nabízí čtenáři bohatší spektrum podnětů než od všech těchto „příměsí“ oproštěná humoreska s jednoznačným cílem pobavit čtenáře komickou historkou.

Proč ovšem tuto prózu nezařadit rovnou do roviny vysoké? Jistě hlavně proto, že jsou v ní stále ještě výrazně přítomny relikty jednoduché humoreskové zábavnosti. Argumentovat však pouze tím by bylo příliš zjednodušující a nijak by nám to nepomohlo proniknout k podstatě středních textů. I vážné pasáže Páně Liebeltova špačka jsou totiž stylizovány jinak, než tomu je v textech roviny vysoké. V čem tento rozdíl tkví, by mělo osvětlit následující srovnání s povídkou Hastrman.

C. *Rovina vysoká: Hastrman*

Souvislost povídky Hastrman s žánrem humoresky je pro dnešního čtenáře zastřená,¹² nicméně je s jeho tradicí spojena prostřednictvím postavy starého mládence více, než se na první pohled zdá.¹³ Z našeho souboru má nejbližší k povídce Páně Liebeltův špaček: i zde je protagonistou osamělý neškodný podivín, který se upíná k něčemu cennému (pro Liebelta je to špaček, pro pana Rybáře sbírka drahokamů); šok ze ztráty otřese jistotami jeho malého světa, ale nakonec dojde k obnovení rovnováhy. Fikční svět obou próz je hodnotově velmi podobný (klíčová je rodina a sousedská pospolitost, vyznává se tu pravidelný a klidný životní

¹² Není ovšem vyloučeno, že soudobý čtenář vnímal souvislost této i jiných Nerudových próz s humoreskou mnohem intenzivněji. Mohl také více než čtenář dnešní ocenit jeho hru se schématy tohoto populárního žánru.

¹³ Velmi podrobně (podrobněji než v případě Páně Kobercovy ženitby a Páně Liebeltova špačka) jsou tu rozpracovány zejména aspekty bizarnosti a podivínství, patřící k tradičním rysům typu starého mládence a k osvědčeným zdrojům groteskní komiky (nápadná kumulace grotesknosti oslabuje potenciální realističnost prózy a podněcuje k úvahám, do jaké míry jsou *Povídky malostranské* dílem skutečně přináležejícím k tomuto směru). Neruda staví nápadný hrdinův zevnějšek do kontrastu s ostýchavou citlivostí jeho nitra, nestandardnost jeho chování se obvyklostí jeho niterných potřeb blízkých lidí. Obehrané humoreskové schéma tedy užívá k vážné výpovědi o nelehké situaci atypického jedince (Blíže o přehodnocení humoreskových schémat v *Povídkách malostranských* in Mocná 2006).

styl). Najdeme v nich téměř identické ztvárnění jednotlivých motivů.¹⁴ Navzdory tomu však každá z próz uchopuje společné téma odlišně a obrací se k jinému typu čtenáře.

Zásadní rozdíl spatřujeme ve způsobu významové výstavby textu, konkrétně v polaritě mezi principem, jež pracovně označíme jako lineární, a principem, který pojmenujeme jako vertikální. (Mocná 1995)

Lineární princip je příznačný pro texty roviny nízké a střední. Text vystavený na tomto principu rozvíjí v určitém okamžiku jen jeden významový komplex, tzn. buď líčí událost, nebo charakterizuje postavu, anebo popisuje prostředí. Segmenty jednotlivých významových komplexů se v lineárním textu řadí za sebou. Ve výše uvedeném úryvku z prózy Páně Liebeltův špaček protagonista nejdříve pozoruje střechu protějšího domu a teprve poté nás vypravěč informuje o jeho psychickém rozpoložení.

Text vertikálně vystavený, příznačný pro rovinu vysokou, naproti tomu rozvíjí tyto významové komplexy simultánně. Ukažme si to na příkladu pasáže z povídky Hastrman, jež je do jisté míry ekvivalentní k úryvku z prózy o panu Liebeltovi (postava vykonává na ulici jistou činnost, související s tím, co je jí drahé).

Ale pan Rybář kráčel klidně dál, trochu rychleji než jindy. Pod levým páždím nesl jednu z těch čtyřhranných škatulí černých, o nichž tolik povídáno. Tisknul ji pevně k tělu, takže smeknutý klobouk v ruce dole byl jakoby k noze přiklizen. V pravé ruce měl španělku s placatým knoflíkem ze slonové kosti, znamená to, že pan Rybář jde někam na návštěvu, nikdy jindy nenosil hole. Pozdravován zdvihal hůl a hvízdal mnohem hlasitěji než jindy. (Neruda 1951, s. 143).

Na první pohled patrně žádný výrazný rozdíl nezaznamenáme. Stejně jako v úryvku z Páně Liebeltova špačka se tu rozvíjí významový komplex děje; konstatování, že jde rychleji než obvykle a hvízdá silněji než jindy, se jeví jako typický žánrový detail, konkretizující představu kráčející postavy. Jenže ve skutečnosti tento detail vypovídá i o vnitřním naladění pana Rybáře (je patrně rozrušen výjimečností dané chvíle, o jejíž podstatě čtenář zatím nic netuší). Společně s dějem se tu tedy rozvíjí charakteristika postavy.¹⁵ Složené brýle pana Liebeltů naproti tomu

¹⁴ Např. líčení protagonistova pohledu rozostřeného slzami. „V oku cítil nevýslovný tlak. Neviděl nic určitého, vše se třpytilo jako rozpuštěný démant, vše se vlnilo – až k samému oknu – až do jeho oka – moře – moře!“ (Hastrman); „Slzy mu při myšlence té vyhrkly do očí. Obestřený zrak nevidí předmětů více, mlhavé mléčné světlo jako by příkrovem mysl pokrývalo.“ (Páně Liebeltův špaček).

¹⁵ Stejný postup Neruda užívá i při líčení neslavného návratu pana Rybáře z osudové návštěvy u profesora Muhlenwenzela. Ani zde vypravěč přímo nesdělí nic o tom, co se děje v nitru postavy zdrcené profesorovým verdiktem; předvede nám to nepřímou, prostřednictvím jeho atypického pohybu ulicí. „Kráčel pomalu vzhůru. Poprvé ho sousedé

takovýto významový potenciál nemají, cele patří do významového komplexu děje, jehož líčení činí plastičtějším – jsou tedy typickým žánrovým detailem.¹⁶

Motivy rychlé chůze a silnějšího hvízdání odkazovaly ke kontextu postavy poměrně jednoznačně. V jiných případech však není zcela zřejmé, kolik a jakých významových komplexů daný motiv rozvíjí; k některým je jeho vazba zřejmější a silnější, k jiným vzdálenější. Ukažme si to na příkladu pánů Herzla a Vitouše, pozorujících v uvedeném úryvku pana Rybáře. Na první pohled pouze zaplňují ulici, kudy se „hasrman“ ubírá, fungují tedy jako žánrové detaily navázané na významový komplex děje. Při pozornějším čtení si ale uvědomíme, že jejich komentáře rozvíjejí obraz prostředí jako společenství, v němž zásadní roli hraje majetek. V tomto případě ale můžeme pokračovat dál. Repliky zmíněných pánů vypovídají rovněž mnohé o nich samých: panu Herzlovi patrně není cizí chlubitost a závist, v panu Vitoušovi zřejmě uvízla zkušenost hrozícího bankrotu. Tyto marginální figurky mají tedy nakročeno k tomu, aby začaly fungovat jako autonomní postavy, nesouvisející už s příběhem pana Rybáře. Neruda k této jejich odstředivé tendenci zásadně přispěl tím, že je obdařil konkrétním jménem a profesí,¹⁷ v případě pana Vitouše rovněž zárodkem dramatického příběhu. I tak ovšem lze stále ještě chápat obě postavy jako součást obrazu prostředí; ten však díky zmíněné autonomizaci okrajových figurek výrazně nabývá na hloubkové dimenzi, lineárně vystavěným textům nedostupné.¹⁸

Z uvedených příkladů vyplynulo, že u textů s vertikální sémantickou výstavbou (tj. těch, jež rozvíjejí simultánně několik významových komplexů) převládá

spatřili, an měl klobouk na hlavě. Široká střecha byla stažena do čela. Španělka se vlekla koncem po zemi a harašila o dláždění. Nevšiml si nikoho, nehvízdal ani jednou. Také se na té cestě ani jednou neohlíd. Patrně dnes nedováděla žádná z jeho myšlenek venku, všechny jeho myšlenky byly v něm, hluboko.“ (Neruda 1951, s. 144–145)

¹⁶ Vzhledem k tomu, že v *Povídkách malostranských* najdeme takovýchto čistě žánrových detailů nemnoho, jeví se nám jako problematické přiřazovat je k tzv. žánrovému realismu, jak se tradičně děje.

¹⁷ Naproti tomu marginální figura domovníka v próze Páně Liebeltův špaček je bezejmenná a její promluva nevyniká žádnou osobitostí, z níž by se dalo usuzovat na její charakter, natož pak životní osud. Je v próze čistě proto, aby mohla protagonistovi sdělit, kdo má klíče od pudy, kde chce pan Liebelt hledat svého špačka. Motiv domovníka je tedy pevně navázan na vývoj děje, žádnou další funkci nemá.

¹⁸ Podobných příběhových jader spojených s okrajovými figurami je v *Povídkách malostranských* mnoho; lze dokonce říci, že jde o jednu ze základních technik výstavby jejich fikčního světa. Ten pak vzbuzuje ve čtenářích dojem, jako by existoval nezávisle na textu, jenž jej konstruuje, jako by tento text osvětloval pouze jeho výsek, přičemž za jeho hranicemi se odehrávají příběhy jiných jedinců, v textu pouze naznačené. (Mocná 2012)

před explicitním vyjádřením významových vztahů jejich implicitní náznak.¹⁹ Čtenářům to umožňuje větší variabilitu recepce než u textů vystavěných lineárně, kde ji mají v důsledku explicitnosti spojů mezi významovými komplexy zřetelněji přednastavenou. Text Hastrmana tak může být recipován buď spíše lineárně, v rovině dojemného příběhu o nalezeném rodinném štěstí, anebo vertikálně, simultánním vnímáním jeho heterogenních významových rovin (což je nepochybně čtenářsky náročnější). Na detaily bohatý, nicméně plošný text Páně Liebeltova špačka takovou volbu neumožňuje.

Vzhledem k simultánnosti recepce dílčích významových celků tíhnou vertikálně vystavěné texty k větší kondenzovanosti (oproti Páně Liebeltovu špačku má Hastrman zhruba třetinový rozsah)²⁰ a významové komplexnosti (informace o ději, postavách a prostředí vzhledem k simultánnímu zapojení motivů do různých celků srůstají, zatímco v textu lineárně vystavěném jsou od sebe zřetelně odděleny).

Tíhnutí k vertikální významové výstavbě je zřejmě příznačné pro vysokou literární rovinu jako takovou.²¹ Hastrman a Páně Liebeltův špaček se ovšem od sebe liší ještě v jednom ohledu (otázku jeho obecné platnosti pro vysokou rovinu necháváme otevřenou). Jde o míru logické, zejména pak kauzální provázanosti motivů. Ta je u povídky Hastrman výrazně snižená, zejména pak v úvodní bezdějové části (absence chronologie umožňuje obejít se i bez kauzality). Zprvu se zdá, že charakteristika titulní postavy bude logicky uspořádaná: vypravěč začíná popisem oblečení a postupuje systematicky od klobouku k botám. Poté se začne zabývat jeho chováním na ulici, přičemž se zároveň začne rozpomínat na to, jak na něj protagonista působil v době, kdy on byl dítětem. Se vstupem vypravěčova subjektu a tématem rozpomínání se začíná logická uspořádanost charakteristiky rozvolňovat až téměř k asociativnosti. Motivické vazby se uvolňují, všechno řečené

¹⁹ Převaha implicitnosti u textu vertikálně vystavěného v kontrastu k explicitnosti textu lineárního je zřejmá i z porovnání dvou podobných textových míst povídek Hastrman a Páně Liebeltův špaček, uvedených v poznámce 14. Vypravěč Hastrmana neuvádí explicitně, že postava pláče; v úvodu pasáže ovšem hovoří o oku a rozostřeném pohledu, takže pro čtenáře není těžké to pochopit. Nicméně vypravěč Páně Liebeltova špačka to pro jistotu říká naplno.

²⁰ Není ovšem vyloučeno, že tu hrály roli i vnější okolnosti. V případě Páně Liebeltova špačka to mohla být (pramenně ovšem nedoložená žádost redaktora časopisu Čech, aby byl Nerudův příspěvek co nejdelší; v případě Hastrmana zase potřeba vejít se s povídkou do standardního rozsahu fejetonistické rubriky *Národních listů*). I tyto vnější okolnosti však mohly vést k inklinaci daného textu buď k vertikální, anebo lineární výstavbě, čili mohly podstatně ovlivnit jeho příslušnost ke konkrétní literární rovině.

²¹ Shledali jsme ji u zralé povídky Terézy Novákové, zatímco u Baara, typického spisovatele střední literární roviny, nikoli. (Mocná 1995)

jako by najednou souviselo se vším (anebo nic s ničím).²² Za této situace záleží na čtenáři, jaké spoje mezi motivy utvoří a do jakých významových celků je spojí. Oslabení kauzality umožňuje budovat motivické sítě „napříč“ textem.

V povídce *Hastrman* je zjevné, že jeden z klíčových významových komplexů se utváří kolem motivu moře, který se v textu objevuje opakovaně, mj. v explicitu povídky. Text nám ovšem nenabízí jasný návod, které z informací o panu Rybářovi s ním máme spojit a jakým způsobem tyto souvislosti interpretovat. Prvoplánové čtení tohoto motivu nám nabízí sám vypravěč: „Pro jeho jméno, pro jeho zelený fráček a pro to ‚moře!‘ říkali jsme mu *hastrman*.“ (Neruda 1951, s. 141) Z tohoto úhlu pohledu je motiv součástí pitoreskní charakteristiky pana Rybáře, neboť je přímo spojen s jeho komickou přezdívkou. Jenže charakteristika pana Rybáře není jen komická; z této zlehčující roviny se příkře vymyká skutečnost, že vodí turisty do svatováclavské kaple a v záři jejích drahokamů je poučuje o bohatství české země. Podivínský penzista je tak nepřímou charakterizován jako člověk hlubších zájmů, stává se tedy něčím víc než směšnou figurkou, i když latentní komičnost této postavy se tím zcela neruší (to by musel být motiv protagonistovy hrdosti na vlast více zdůrazněn, on však zůstává zanořen v heterogenním motivickém předivu vstupní části textu).

Zambivalentňuje se tak nejen to, jak máme na postavu pohlížet, nýbrž i chápání její stereotypní repliky o moři. Možná není projevem podivínství, ale má hlubší smysl. Jaký, to ovšem text neříká. Bezesporu je projevem protagonistovy touhy po něčem, čeho se mu nedostává. Pro postavu žijící ve městě uzavřeném do hradeb může moře symbolizovat do daleka otevřený horizont; vypravěč opakovaně uvádí, že pan Rybář rád chodí za Bruskou bránu, tedy za hradby, kde je výhled do okolní krajiny, čtenář ovšem musí opět rozhodnout, jak velký význam danému motivu přisoudit. Zohledníme-li k tomu zájem pana Rybáře o myšlenky J. J. Rousseaua, i jeho „divné řeči“ o „Frankreichu“, mohli bychom motiv moře interpretovat ještě obecněji, jako symbol touhy po svobodě. To by pak bezesporu v konzervativním mikrokosmu Malé Strany posilovalo Rybářovu jinakost. V poněkud sentimentálním závěru se unikavý symbol moře mění ve snadno čitelnou, byť působivě podanou metaforu slz. Ulamují se tím hroty nejasné existenciální touze, kterou motiv moře znamenal předtím, jenže v důsledku ambivalentnosti přechodného textu se původní znepokojivý význam motivu moře zcela neruší.

²² Eco si všímá něčeho podobného u Proustova popisu Augustiny, když upozorňuje na to, že na rozdíl od „pocitivých literárních řemeslníků“ líčí její vzhled „jako jednu ze složek jakéhosi nerozlišitelného celku, skupiny děvčat, jejichž společné rysy, úsměvy a gesta jako by se spojovaly a vytvářely skvrny jednoho obrazu“, (Eco, s. 131), tedy de facto prostřednictvím fragmentů, z nichž si celkový obraz Augustinina zevnějšku musí sestavit sám čtenář. Naproti tomu popis krásné dívky v *Lampedusově Gepardovi*, díle, jež je u Eca zástupcem střední roviny, je přehledně uspořádaný a ucelený.

Rousseauovský poutník sice zakotvil v biedermeierovské rodinné idyle, avšak možná nikoli bezesbýtku.

O důležitosti motivu moře nebylo vzhledem k jeho opakovanému výskytu v textu povídky žádných pochyb; bylo pouze třeba uvažovat o jeho možných výkladech. Jiná „průřezová“ (tj. napříč textem jdoucí) témata jsou tu však přítomna pouze v latentní podobě.

Příkladem může být téma osamění, spojující povídku Hastrman s oběma dalšími biedermeierovskými prózami našeho vzorku. Vypravěč nikde explicitně neříká, že je pan Rybář osamělý; naopak se dozvíme, že žije u příbuzných. Proč jej však vypravěč zobrazuje výlučně na osamělých procházkách? Proč jej nechává odchytávat turisty, aby jim vyprávěl o bohatství české země a zastavovat kanovníky, aby s nimi proti jejich vůli diskutoval o „Rosenauovi“? Možná se pan Rybář, který se na Malou Stranu přistěhoval až jako penzista, cítí v tomto mikrokosmu jako cizorodý element; možná by si rád s někým popovídal, ale neví, jak na to. Na rozdíl od prózy Páně Liebeltův špaček, kde pro čtenáře neexistuje legitimní možnost téma samoty ignorovat (vždyť z něj dokonce vyplývá i dějové rozuzlení), v případě povídky Hastrman jde jen o jednu z možností, jak jí rozumět, a čtenář se nijak nezpronevěří textu, když tuto možnost opomine a zaměří se na jiné významové linie. Text totiž nedává jasný signál, že by informace o hovorech pana Rybáře s turisty a kanovníky měly znamenat ještě něco jiného než doklad jeho podivínství; možnost chápat je výše uvedeným způsobem se zpětně otevře poté, co se dozvíme, že důvodem jeho zoufalství nad bezcenností sbírky je obava, že ho příbuzní zavrhnou, a tedy strach z osamělosti. Ani tehdy si však nejsme jisti, zda se dodatečným pospojováním motivů spjatých s protagonistovou touhou po komunikaci nedopouštíme hyperinterpretace.

Co uvedená zjištění o textech s oslabenými logicko-kauzálními vazbami vypovídají o jejich recepci? Zatímco u textů, v nichž jsou tyto vazby pevné, nepotřebujeme pro zjištění významu jednotlivého motivu znát celý text (stačí nejbližší textové okolí),²³ textům s oslabenou kauzalitou neporozumíme, nebudeme-li je vnímat jako celek. Běžné lineární čtení nám u těchto textů nestačí: zároveň s postupem vpřed se musíme neustále ohlížet nazpět, k již přečtenému, a průběžně přitom zpřesňovat a přehodnocovat významy, provizorně jednotlivým motivům přidělené.²⁴

Skutečnost, že význam konkrétního motivu je dán až jeho kontexty, přičemž příslušnost k nim není předem jednoznačně stanovena, je podle našeho názoru nejzásadnějším distinktivním rysem roviny vysoké. Je jedním z důvodů toho, proč

²³ Pevné vazby ovšem omezují možnost uvádět do významové souvislosti motivy navzájem v textu vzdálené; významová role kontextu, obecně odlišující krásnou literaturu od literatury věcné, se tím oslabuje.

²⁴ „Četba nepokračuje pouze jedním směrem“, konstatuje Eco ve své analýze recepcie Proustova textu (Eco, s. 132) coby modelového příkladu vysoké literární roviny.

jsou tyto texty významově otevřenější než texty obou zbývajících rovin, jejichž recepcce je jednoznačněji předkódovaná (viz nemožnost „obejít“ téma samoty v povídce o panu Liebeltovi na rozdíl od interpretační volnosti Hastrmana). Volnost spoju mezi motivy, umožňující, tak jako v kaleidoskopu, jejich přeskupování do stále nových významových celků, má za následek mnohost interpretací, jež je podle U. Eca hlavním rysem umělecké literatury.²⁵

Povídka Hastrman tedy základními principy sémantické výstavby jednoznačně patří do roviny vysoké. V závěrečné části se však zásadně proměňuje textová strategie. Autor, jenž opakovaně vyjadřoval své přesvědčení, že není třeba čtenáři říkat vše naplno, neváhá tentokrát formulovat klíčovou tezi povídky, že láska nejbližších nijak nesouvisí s bohatstvím dotyčného, nezakryté didaktizujícím způsobem:

„Strýčku,“ pravil pan Šajvl hlasem pevným, ale přitom měkkým a uchopil starcovu ruku, „copak nejsme vámi bohati? Moje děti by neměly dědečka, moje žena by byla bez otce, kdybychom neměli vás. Vždyť vidíte, jak jsme kolem vás šťastni, vy jste naším pozhénáním v domě –“ (Neruda 1952, s. 146)

Je sice pravda, že takto nabádat nevhoví vypravěč, ale postava (Janáčková 1985), avšak přičteme-li k tomu vysokou emoční hladinu uvedené pasáže, máme před sebou typický text roviny střední, ne-li nízké. Okolní kontext však jednoznačnou persuazivnost této pasáže tlumí, zejména prostřednictvím motivu moře a jeho nejednoznačné symboliky, díky níž se závěr otevírá různosti interpretací.²⁶

Nicméně není jisté náhodou, že právě povídka Hastrman patří k těm typicky čítankovým. (Franzeová 2014, s. 41) Domníváme se, že hlavním důvodem její školní obliby je právě ona didaktizující pasáž, nabízející prvoplánový výklad prózy, s nímž se řada čtenářů jistě spokojí. Nelze přitom nezpomenout na názor Umberta Eca, že to jsou právě díla střední roviny, jež jsou povolána k tomu, aby sloužila za vzor studentům.²⁷

Starý mládenec II

I v tomto případě budeme analyzovat trojici povídek – ne kvůli dodržení symetrie, nýbrž proto, že v Nerudově tvorbě lze nalézt právě tři prózy, jejichž protagonistou je méně standardní typ starého mládence, jež jsme pracovně označili jako francouzský. Jestliže s typem *biedermeierovským* se ve všech analyzovaných

²⁵ „Básnické poselství si jakožto složitá struktura uchovává schopnost stimulovat velice odlišné dekodifikace.“ (Eco, s. 120)

²⁶ Dokonce i dezinterpretacím, jak dokládá stať Raoula Eshelmana (2002).

²⁷ „Uvedený úryvek sice nezastává funkci objasnění a objevu, kterou měl v Proustovi, ale i tak zůstává příkladem vyváženého a důstojného textu, který by mohl sloužit za vzor studentům,“ uvádí Eco na adresu *Geparda*, jenž je pro něho vzorovým dílem střední literární roviny. (Eco, s. 136)

případech pojí obecně lidské téma osamění, prostřednictvím tohoto typu Neruda artikuluje problém životní prázdnoty, a to s více či méně zřetelným společensko-kritickým akcentem. I proto se zejména v období komunistického režimu staly tyto prózy předmětem větší pozornosti a vyššího ocenění vykladačů než prózy biedermeireovské (samozřejmě s výjimkou Hastrmana).

Nejstarší je próza Z litoměřického kalendáře, stojící dnes na okraji Nerudova díla, ani ne tak proto, že vykazuje z celé trojice nejvýraznější souvislost s humoreskovým podložím, nýbrž hlavně z toho důvodu, že zůstala mimo autorovy knižní soubory. Přesto ji považujeme za prózu z dnešního hlediska zajímavější než autorem preferovanější Páně Kobercovu ženitbu, už proto, že pracuje s provokativnějším typem protagonisty. Druhým případem je Kuplet oblomovský, próza nerudovskými vykladači naopak velmi ceněná, a to zejména kvůli svému společenskokritickému ladění. Podle našeho názoru jde o výtečně řemeslně zpracovaný produkt roviny střední, což se naší analýzou pokusíme dokázat. Trojici doplňuje pozoruhodná próza Starý mládenec, u níž nelze podle našeho názoru rozhodnout, do jaké míry je její ambivalentnost výrazem autorova uměleckého záměru a do jaké míry je produktem ne zcela zvládnutého tvárného experimentování. Každopádně jde o prózu pro běžného čtenáře nečitelnou, což vylučuje její příslušnost k rovině nízké i střední.

Úzkou tematickou souvislost s těmito prózami vykazuje rovněž postava doktora Loukoty z Týdne v tichém domě; podle našeho názoru jde zejména o blízkence protagonisty Kupletu oblomovského. Také doktor Loukota je dobře situovaným pozitivním mužem středního věku. Ani v jeho případě nejde o hlubokou lásku, nýbrž spíše o pragmaticky zaměřenou erotickou touhu. A hlavně: i v jeho případě je životní pohodlnost, jež jej nakonec dovede do manželství s dívkou mu zcela lhostejnou, spojená se ztrátou mladistvých ideálů.²⁸ Myšlenka zahrnout do naší analýzy také tuto postavu byla proto velmi lákavá, nakonec však převážila skutečnost, že nejde o protagonistu povídky, nýbrž o jednu z četných postav románově vystavěné prózy, takže její zařazení by narušilo metodologickou čistotu námi zvoleného vzorku.

Rovina nízká – střední: Z litoměřického kalendáře

Tato povídka vyšla v roce 1860 v Nerudově nejambicióznějším časopiseckém podniku Obrazy života, což ji v kontextu jeho díla staví poněkud jinak než příspěvky do Rodinné kroniky či dokonce Čecha, tedy časopisů, jež nebyly tak úzce spjaty s Nerudovým uměleckým programem. I v Obrazech života se sice objevovaly příspěvky oddechové, nikoli však zcela tuctové. To se týká i této prózy, za jejíž

²⁸ Evidentní souvztažnost mezi postavou doktora Loukoty a Kupletem oblomovským vyvolává otázku, zda inspirace Gončarovovým románem nestojí také v pozadí této tematické linie Týdnu v tichém domě.

protagonistu Neruda v souhlase s provokativní moderností tohoto časopisu zvolil protřelého světáka s poněkud cynickými názory na ženy i na život vůbec.

Na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby, jež je poctivou humoreskou bez jakýchkoli „postranních úmyslů“, provozuje Neruda v tomto případě poměrně sofistikovanou koketérii s příslušností této prózy k populární četbě. Titulem, narážejícím na reálně existující kalendář²⁹(patrně s nepříliš dobrou literární pověstí), autor deklaruje, že hodlá vyprávět historku nevalné hodnoty. Také sám protagonista označuje příběh svých neúspěšných námluv jako „znamenitou anekdotu z Litoměřického kalendáře“ (Neruda 1952, s. 342). Avšak právě toto ostentativní zdůrazňování pokleslosti (v Páně Kobercově ženitbě absentující), vyvolává ve čtenáři pochybnosti o tom, zda tomu tak skutečně je.

Bezesporu jsou tu rysy, jež na příslušnost k humoresce ukazují. Základem je opět dobře známá fabule komických námluv, která je tu rozpracována do dvou samostatných epizod. V první z nich se protagonista z ješitnosti vsadí, že na ples sám rozpozná dívku, s níž mu přítel sjednává sňatek; dostane se ovšem do trapné situace, když se splete a namísto své vyvolené se dvorí mladé paní, která se dobře baví na jeho účet. Když tato důvtipná kráska po čase ovdoví, usiluje protagonista o její ruku; jakoby náhodou se s ní potká ve vlaku, jenže když jí učiní nabídku k sňatku, sděluje mu mladá vdova, že již zadala svou ruku muži, který ji doprovází; komická má být rychlost, s jakou tak učinila, neboť k dohodě dojde ve vlakovém kupé během cesty z Prahy do Litoměřic a za protagonistovy přítomnosti (on se ovšem po celou dobu domníval, že dotyčný muž s ní dojednává nějakou obchodní záležitost).

Text dává nejenom touto standardní, jen mírně inovovanou fabulí, ale i dalšími signály najevo svůj zábavný charakter. Patří k nim například brutální humoristická nadsázka, projevující se zde v zacházení se smrtí: v závěru první epizody vypravěč jen tak mimochodem konstatuje, že hostitelku ranila mrtvice, a proto musel ples skončit předčasně; humoresková je jak absolutní nemotivovanost této šokující události, tak to, že je prezentovaná jako pouhá nepříjemnost, jež hostům zkazila večírek.

Nicméně oproti Páně Kobercově ženitbě jde o text zřetelně sofistikovanější. Dialogy nejsou tak přímočaré, mají ráz společenské konverzace, v níž dominuje elegantní forma nad obsahem, aniž je tento způsob hovoru nějak výrazněji parodován. Jde o rys doprovázející všechny Nerudovy prózy se starým mládencem salonního typu. Totéž platí pro kulturní aluze, považované Umbertoem Ecem za jeden z nejtypičtějších projevů střední literární roviny. V próze Z Litoměřického kalendáře např. nacházíme nijak nevysvětlenou narážku na Senecu, jehož výrok autor cituje v latinském originále; text je tedy určen čtenáři, který má přinejmenším gymnaziální vzdělání, anebo (což je podle Eca pro střední rovinu ještě

²⁹ Byl vydáván česky i německy Medauovým nakladatelstvím v Litoměřicích.

příznačnější) jím sice nedisponuje, citátu ani jeho filozofickým souvislostem tudíž nebude rozumět, avšak bude jej povznášet vědomí, že se účastní recepcy kulturních hodnot.

„Dříve byl životem už přesycen, užíval radovánek bez všeliké útěchy, žil odměřeně a chladně, aniž by byl sobě něčeho odepřel, co mu čas zkrátit mohlo. /.../ Žil dál, protože Senecovo „Patet janua, exi!“ příliš vysoké pro něho bylo, a přece by byl beze strachu a hrůzy třeba okamžitě ulehnout a zemřít mohl.“ (Neruda 1952, s. 339)

Uvedenými rysy prózy Páně Kobercova ženitba a Páně Liebeltův špaček, pohybující se v *biedermeierovském* světě středních vrstev, nedisponovaly; *mondén*-nost a *okázale* demonstrovaná *duchaplnost* jim byla cizí. Vyjevuje se tím důležitá skutečnost: ke střední rovině (podobně jako k oběma ostatním) přináležející texty rozmanité slohové a žánrové orientace; rysy, jež z této orientace plynou, nejsou jejími rysy distinktivními. Společné rysy je třeba hledat spíše ve způsobu sémantické výstavby textu než v afinitě k určitým slohovým postupům, jak to povětšinou činí stávající odborná literatura (včetně Umberta Eca, spatřujícího v návaznosti na MacDonalda typický rys středních textů v užívání tzv. *falešného biblického stylu* a symbolických motivů).³⁰

Ovšem nejvýznamnějším rysem, jímž próza Z litoměřického kalendáře vybočuje z nízké roviny, je výrazná psychologizace ve střední, *nedějové* části prózy. Objevuje se tu motiv, jenž je u Nerudy s tímto typem starého mládence pevně spjat (setkáme se s ním i ve všech dalších prózách, jež budou předmětem našeho zájmu, včetně příběhu doktora Loukoty v Týdnu v tichém domě): zamilovanost načas přehluší protagonistovu omrzelost životem.³¹ V dlouhém monologu, během něhož protagonista detailně a odstíněně vysvětluje příteli svůj nynější stav, při-

³⁰ Podle MacDonalda je *falešný biblický styl* příznačný pro novelu Ernesta Hemingwaye *Stařec a moře*, či pro romány nositelky Nobelovy ceny za literaturu Pearl Buckové; charakterizuje jej následovně: „spojka *a* nahrazuje jiné způsoby interpunkce, aby text nabyl kadence staré epické básně, a postavy jsou od začátku do konce drženy v obecné rovině (Chlapec, Stařec), aby vyvolaly a stvrdily dojem, že to vlastně nejsou obyčejné postavy, ale Obecné Hodnoty – a čtenář že tudíž užívá zážitků a zkušeností na úrovni filozofické, že tu jde o jakousi hlubokou revelaci skutečnosti.“ (Eco, s. 91) Eco k tomu dodává: „Čtenář prostě ví, že konzumoval umění a krása že mu pomohla pohlédnout do tváře Pravdy.“ (Eco, s. 92)

³¹ Z tohoto hlediska bychom protagonistu této prózy mohli vnímat jako blížece dobově populárního Oněgina (v roce jejího otištění vyšel kompletní český překlad z pera Václava Čenka Bendla Stránického) a dalších „zbytečných jedinců“ soudobé evropské literatury. Příomou aluzi na Puškinova (anti)hrdinu však v próze Z litoměřického kalendáře nenajdeme.

čemž osvědčuje – vzhledem k dosavadnímu sebestřednému chování nečekanou – schopnost sebereflexe, se významně prohlubuje jeho charakteristika:

„Podivno, podivno je mně – jsem jistě zamilován, třeba bych toho rád odepřel. A vzdor tomu, že je mně dosti krušno při tom, nemohu přece sám sobě zapřít, že mám kousek podivného potěšení z té bolesti. Těší mne jaksi, že dnes trochu jinak myslím než obyčejně a že cit se nenechává zcela opanovat rozumem.“ (Neruda 1952, s. 337–338)

Znovu se potvrzuje to, co jsme konstatovali výše: tento typ starého mládence uvažuje sofistikovaněji než pan Liebelt (a zřejmě i než pan Rybář, jehož myšlenkové pochody ovšem můžeme uhadovat pouze z vnějšího chování a několika kusých replik) a jeho prožitky jsou členitější. To, co však mají obě prózy navzdory zásadní odlišnosti konstruovaných fikčních světů (salon versus středostavovská domácnost) shodné, je důraz na psychologii postav a také to, že téma komických námluv v obou případech přerůstá humoreskové východisko a vyjevuje svůj hlubší potenciál (zatímco v příběhu pana Liebelta byl aktualizován obecně lidský aspekt osamělosti, spojení s typem vyžilého bonvivána vyvolalo v život dobově příznačné téma životní prázdnoty).

Zbývá vysvětlit, proč střední část prózy Z litoměřického kalendáře situujeme do roviny střední, nikoli vysoké, kam by se zdálo ukazovat závažným tématem ztráty životního smyslu i propracovaností psychologické analýzy. Jelikož jsme jako hlavní distinktivní rys pro odlišení jednotlivých vrstev zvolili ve shodě s Ecem míru sémantické otevřenosti textu, budeme se i v tomto případě rozhodovat podle stupně jednoznačnosti, s níž je nastolený psychologický (a společenský) problém pokleslé životní aktivity nastolen a řešen. Téma je sice pojato široce a odstíněně (protagonista uvádí řadu symptomů své zamilovanosti a srovnává nynější situaci s předchozí z různých úhlů pohledu), ale závěr této reflexe je poměrně chudý: protagonista konstatuje radost ze změny, jež se s ním udála. Není tu ani stopy po drobném, nicméně permanentním významovém vlnění, typickém pro Nerudovy prózy z vysoké literární roviny (např. pro rovněž psychologickou Svatováclavskou mši). Dále tu najdeme prvky redundantnosti, obecně sloužící k posílení jednoznačnosti sdělení. Např. v protagonistově monologu se třikrát v různých obměnách vrací konstatování, že dříve u něho vítězil rozum nad citem a dnes je tomu naopak (vzhledem k tomu, že je proloženo líčením jiných aspektů hrdinovy vnitřní situace, není tato skutečnost na první pohled zřejmá, při pozorném čtení však přece jen způsobuje jistou monotónnost dané pasáže).

„Chladný svůj rozum jsem alespoň najisto pro okamžik ztratil a moje obyčejná reflexí mně připadá nyní jako led, uchovávající šampaňskému říznost.“ (Neruda 1952, s. 337)

„Těší mne jaksi, že dnes trochu jinak myslím než obyčejně a že cit se nenechává zcela opanovat rozumem.“ (Neruda 1952, s. 338)

„Je mně, jako bych byl posud velmi rozumně jedl a pil, neméně rozumně spal – ale přece při všem a vždy jen spal!“ (Neruda 1952, s. 338)

Jednoznačnost je konečně pojištěna vypravěčovým závěrečným shrnutím s nepřehlédnutelným tónem nabádavé didaktičnosti, typickým pro rovinu nízkou: „Bývat jistý stupeň u lidí přesycených, kde život přestává být životem a kde člověk proto už více nežije, že všechno, co se mu přihazuje, už zná.“ (Neruda 1952, s. 339) Tato autoritativní dikce, nepřipouštějící žádné pochybnosti o tom, co vypravěč sděluje, v podstatě vylučuje příslušnost textu k rovině vysoké. Zajímavě rozvinuté téma životní vyhaslosti vyústí ve přímočarou morálnítu.

Shrňme naše pozorování: Próza Z Litoměřického kalendáře není navzdory svému kratochvilnému základu typickým textem nízké roviny, jako byla Páně Kobercova ženitba. Snaha o duchaplnost, hra se čtenářem (do níž lze zahrnout i aluzivní titul), kulturní narážky a zejména pak střední psychologická a problémová část ji situují mezi nízkou a střední rovinu, s výraznější inklinací ke druhé z nich. Skutečnost, že Neruda tentokrát nesetřval v ryze humoreskové rovině, bezesporu ovlivnilo určení této prózy pro časopis *Obrázky života*, na němž Nerudovi velmi záleželo. Zcela banální humoreska typu Páně Kobercovy ženitby by do jeho konceptu náročně vedeného literárního listu nezapadala.

A. Rovina střední – vysoká: Kuplet oblomovský

Kuplet oblomovský je poslední fikční prózou, kterou Neruda napsal před *Povídkami malostranskými*. Publikoval ji v roce 1870 v časopise *Květy*, ilustrovaném rodinném týdeníku určeném širším čtenářským kruhům (Lexikon, s. 1091), jehož byl zprvu spoluredaktorem (v době otištění Kupletu oblomovského jej však redigoval již jen Vítězslav Hálek). Nicméně stále šlo o list Nerudovi blízký, do něhož pravidelně přispíval. Na rozdíl od někdejších *Obrázků života* to bylo typické periodikum orientující se (podobně jako konkurenční staročeský *Světovzor*) na středního čtenáře. Neruda v něm v roce 1867 publikoval programovou stať *Moderní člověk a umění*, v níž zdůraznil nutnost psát zajímavě a pestře, tak, aby literatura mohla konkurovat žurnalistice a uspokojovat tékovou mysl moderního člověka. Jednu z cest viděl v textech stojících na pomezí beletrie a publicistiky; souběžně s Kupletem oblomovským vznikl cyklus cestopisných črt *Různí lidé*, v němž Neruda poskytl čtenáři vedle průhledů do exotiky Balkánu a Blízkého Východu pikantní historie svých spulucestovatelů. Šlo vesměs o jedince z „elegantní“

společnosti, potkávající se v hotelích, restauracích, či při výletech za památkami, představitele životního stylu kosmopolitního Evropana na cestách. Toto prostředí patrně imponovalo abonentu Národních listů, kde tento cyklus původně vycházel, více než příběhy „domorodých“ obyvatel, jimž Neruda paradoxně nevěnuje prakticky žádnou pozornost; exotika se tu promítá prakticky výhradně do scénérií, utvářejících pikantním příběhům poutavý rámec. Tím vším je cyklus *Různí lidé* podle našeho názoru typickým představitelem střední roviny v rámci Nerudovy tvorby spjaté s žurnalistikou.

Píšeme o uvedeném cyklu tak široce proto, že i Kuplet oblomovský, napsaný v téže době, je situován do elegantního prostředí – konkrétně do divadla, jež tu není zobrazeno jako stánek umění (toho je tam málo, ve výkonech – alespoň podle protagonistova hodnocení, které není nijak korigováno – převládá rutina), nýbrž jako centrum společenského života, kam se chodí vyžili staří mládenci ušlechtilé nudit a navazovat erotické kontakty s herečkami i dívkami v obecnstvu; také zde se tedy objevuje pikantní nádech, mající zřejmě spolu s leskem divadelního prostředí uspokojit milovníky příběhů z vyšší společnosti, kteří patřili k jádru tehdejší „střední“ čtenářské obce, alespoň soudě podle obsahu soudobých rodinných beletristických časopisů.

Neruda si této povídky patrně vážil, neboť ji zařadil do druhého, rozšířeného vydání *Arabesek*, což zdaleka neučinil se všemi prózami, vzniknuvšími po prvním vydání knihy. Také nerudovskými vykladači je tradičně oceňována jako jeden z vrcholů jeho prozaické tvorby před *Povídkami malostranskými*, a to zejména pro kritiku soudobé společnosti, kterou v ní tito badatelé spatřují. Proto by mohlo být překvapující, že v našem výkladu ji řadíme do roviny střední, byť s jistými přesahy k rovině vysoké. Nicméně skutečnost, že Neruda je kanonickým autorem, by neměla vést k automatickému řazení všech jeho textů do vysoké literární roviny, zejména přihlédneme-li k rozsáhlosti jeho produkci i k jeho pochopení pro různorodost potřeb čtenářské obce.

Jaké rysy dodávají Kupletu oblomovskému charakter středního textu? Setkáváme se tu opět s kulturními narážkami, a to v míře nepoměrně hojnější než tomu bylo v próze Z litoměřického kalendáře. Zatímco ta se svým titulem provokativně vztahovala k periodiku velmi neprestížnímu (a rysy „nízke“ četby střídavě dodržovala a porušovala), tentokrát Neruda odkazuje k uznávanému dílu soudobé evropské literatury.³² Gončarovův Oblomov ovšem pro něho není výzvou k vlastní tvůrčí kreaci (pak by próza aspirovala na příslušnost k rovině vysoké), nýbrž předmětem nápodoby. Neruda přejímá od ruského romanopisce beze změny téma i jeho rozvoj (protagonista strádá stejnou neschopností životní aktivity, i jeho vy-

³² První zpráva o existenci románu se objevila právě v Nerudových *Obrazech života*, o vydání českého překladu v r. 1861 informovalo několik listů. Gončarov byl jako jedna z významných osobností pozván na oslavy Husova jubilea. V době napsání Kupletu oblomovského šlo tedy o obecně známé dílo uznávaného autora.

trhne z letargie zamilovanost, avšak stejně jako Oblomova pouze dočasně), pouze je z odlehleho ruského venkova přenáší do prostředí městských elit (čímž oblomovský podnět do jisté míry kříží s oněginským).³³ Gončarovův román tu tedy funguje jako ona pověstná Hodnota, fascinující středního čtenáře svou kulturní prestiží a přenášející odlesk svého věhlasu i na text, jenž k ní odakzuje.

Rovněž v textu samém se vyskytují četné kulturní odkazy, často ve formě pouhých narážek, vyžadujících v dnešních edicích dodání vysvětlivek. Odkazuje se tu na dobový divadelní repertoár („matka chodí do ‚Frajšice‘ jen kvůli sově“³⁴ /Neruda 1952, s. 216/), na antické báje, tvořící základ tehdejšího gymnaziálního vzdělání („když vedla Diana své nymfy k Vulkánu, také se kyklopů lekly a utekly“ /Neruda 1952, s. 217/), na populární Vyzvání k tanci Karla Marii von Webera („Je snad navedena, aby mně zahrála Webrův valčík“ /Neruda 1952, s. 219/), básně Heinricha Heina, postavy Shakespearových her, ale i na speciálnější záležitosti jako je Lessingova divadelní teorie („Lessing žádal, aby se zavedla na jeviště zase larva“ /Neruda 1952, s. 219/). V rámci Nerudovy fikční beletrie je Kuplet oblomovský patrně textem s největší hustotou kulturních aluzí, byť jde o obecný rys jeho psaní, typický zejména pro fejetony. Vzhledem k tomu, že na rozdíl od prózy Z litoměřického kalendáře se tyto narážky vyskytují výhradně v protagonistových samomluvách (nikoli v řeči vypravěče), mohou být vnímány jako součást jeho charakteristiky coby muže širokého vzdělání (jež ovšem nedokáže použít jinak než k okázale duchaplnému glosování života plynoucího kolem něho). Otázkou ovšem je, zda je jich pro charakteristiku protagonistovy zplanělé vzdělanosti potřeba tolik, zda tu tedy nejsou přece jen hlavně kvůli tomu, aby próze dodaly patřičnou kulturní prestiž.

S takto demonstrovanou kulturní úrovní textu ostře kontrastuje lascivnost protagonistových promluv. I ony bezesporu slouží jeho osobnostní charakteristice coby požitkáře s ryze konzumním přístupem k ženám, jejich množství však opět vzbuzuje otázku, zda jsou v textu jen kvůli tomu.

„Chudinka, dnes má kalhotky, po prvé ji vidím v mužském obleku. Ještě se v něm neumí pohybovat, nožky se pletou a celá postava je stydlivě schoulena. Tu schoulenost dívčího těla v mužském oděvu pozoroval jsem posud u každé herečky, která v něm vystupuje po prvé. Vábná linie – nazval bych ji panenskou linií. Při třetím čtvrtém vystoupení už jí není.“ (Neruda 1952, s. 222)

³³ Blízkost obou inspiračních zdrojů potvrzuje umístění Kupletu oblomovského ve druhém, rozšířeném vydání Arabesek; Neruda jej přiřčenil k o něco staršímu Kupletu oněginskému pod společným názvem Dva divadelní kuplety.

³⁴ Je tu míněna Weberova opera Čarostřelec s populární strašidelnou lesní scénou.

Kombinace kulturních aluzí s erotickou pikantérií vytváří dobře namíchaný dráždivý koktejl, v české literatuře té doby poměrně ojedinělý bezostyšně prezentovanou erotickou amorálností, jež je ovšem eticky zaštitěna tím, že próza zaujímá vůči protagonistovu životnímu stylu kritický postoj (proto ji také bylo možno publikovat v rodinném časopise). Velmi to připomíná postřeh Karla Čapka o úsilí pornografické literatury legitimizovat se coby „studie mravů“. (Čapek 1971, s. 124) Na Kupletu oblomovském tak ulpívá pachut' řemeslného kalkulu s potřebami středního čtenáře (čtenář nízké roviny by nepotřeboval vyvažovat lascivnost kulturností, dílo vysoké roviny by s tabuizovaným tématem tvořivě pracovalo).

Nicméně Kuplet oblomovský v sobě může skrývat i hlubší poselství. Zhruba ve dvou třetinách textu protagonista do svých úvah o tom, zda je ještě schopen se zamilovat, překvapivě vplétá parafrázi Nerudovy básně „Ach přišla láska s milým žebroněním“, která však vyjde až o tři roky později.³⁵ O něco dále se v textu vyskytuje další (tentokrát drobnější) aluze na básně Našel jsem se, v té době rovněž ještě nepublikovanou.³⁶ Je zřejmé, že pro tehdejšího čtenáře nemohlo jít o signály, že mají číst protagonistovu postavu jako autobiografickou, protože uvedené básně neznali. Šlo tedy o autobiografičnost skrytou, již se autor sám pro sebe přihlašoval k protagonistovým skandálními názorům a kontroverznímu životnímu stylu, jež ovšem navenek kritizoval, neboť jen v této podobě je mohl prezentovat v časopise určeném širší kulturní veřejnosti? Tato hypotéza se může jevit jako příliš vyumělkovaná, nicméně vzpomeňme si na Nerudovo složité taktizování kolem publikace eroticky choulostivé povídky U tří lilií. (Otruba 1994) Zdá se, jako by v něm čas od času propukala potřeba zapomenout na mantinely dané nejenom obecnými dobovými tabu, ale také jeho pozicí českého spisovatele a prominentního mladočeského novináře, a vyjádřit bez zábran vlastní niterné pocity a touhy. Na tuto možnost výkladu Kupletu oblomovského ukazuje vedle odkazů na autorovy básně také protagonistova děsivá vize divadelního obecnstva i herců jako živých koster,

³⁵ Ve druhém vydání *Knih veršů*. Je přitom možné, že v době napsání Kupletu oblomovského nebyla ještě hotova; obsahové jádro básně je tu totiž uvedeno v prozaické zkratce a k němu jsou připojeny závěrečné tři verše. Možná Nerudu tato báseň napadla právě při líčení Derviškovy osobní situace (poslední šance na lásku). Postava tuto pasáž komentuje následovně: „Ale vida, nebyla by to špatná báseň! Jenže já už – takhle epigram, ale ne psaný, jenom myšlený a to jen do polovice.“ (Neruda 1952, s. 223)

³⁶ Báseň má podtitul „Ze zimy 1871“, což by znamenalo, že byla napsána nedlouho po Kupletu oblomovském (pakliže ovšem podtitul odkazuje k prvním, nikoli posledním měsícům daného roku). Citace se týká verše „že chtěl jsem dětské hladit hebké vlásky“, který je v Kupletu oblomovském vpleten do protagonistovy úvahy o ženitbě: „Ovšem, pohodlnější je neženit se, a kdybych už chtěl život svůj nějak naplnit, mohl bych si vyhledat působiště pro všeobecné dobro, jak se tomu říká, vykonat nějaký velký čin – ale cožpak mohu činu měkké vlásky hladit, mohu si jej vodit za ručku na procházku? Já chci být také šťasten!“ (Neruda 1952, s. 225)

nepřiměřená jeho charakteristice coby vnitřně prázdného seladona. Svou drsnou naturalističností, upomínající na skandální Hřbitovní kvítí, vybočuje z celkové slohové uměřenosti Kupletu oblomovského, typické, jak se zdá, pro střední rovinu obecně. „Najednou si myslím, že jsou všichni ti lidé kolem mě mrtvi. Už dávno mrtvi, odbyli sobě už celou hnilobu, jsou mrtvi až do kosti. A všechny ty kostry, ostře charakterisované jako v životě, ověšené šatem, nechávám najednou sedět po sedadlech a lóžích. – Není úsměvu, není šepotu – lebky s květinami v potlelých vlasech obráceny jsou k jevišti, prázdné důlky zírají černě do prostory, ošklivé čelisti se někdy rozevrou k zívnutí a sklapnou zas chřestivě dohromady. Na jevišti pohybují se holé kostry, rozkládají, ale nemají jazyka a chrťanu, není nic slyšet, žádný výraz vidět.“ (Neruda 1952, s. 217)³⁷

Byly-li by pocity totálního znechucení světem, lidskou komedií (v tomto případě provozovanou zejména v rovině erotické), pokleslostí umění, z něhož se stává pouhá rutina pro pobavení většinového recipienta, naplno vyjádřeny s intenzitou podobnou právě ocitované morbidní pasáži, aspiroval by Kuplet oblomovský na jednu z umělecky nejzásadnějších Nerudových povídek. Nicméně autor – na rozdíl od pozdější povídky U tří lilí – tentokrát podrobuje tyto pocity poměrně nekompromisní disciplinaci, vedené z pozice obecně uznávaných hodnot a etických norem. Kuplet oblomovský se v tom podobá próze Z litoměřického kalendáře, rovněž kombinující protagonistovu sebeanalýzu s vypravěčovým moralizujícím komentářem. Jen je tato disciplinace vnitřně vyprahlého jedince tentokrát realizována sofistikovaněji.

Dochází k ní od první věty, ještě předtím, než protagonista vůbec dostane slovo; čtenář má mít od počátku jasno, s kým má tu čest. Vstupní charakteristika jej líčí jako jedince sebestředného a arogantního. „Dopadl na sedadlo, natáhl nohy, a trochu pozdravil sousedku vpravo a vlevo. Ani nepozoroval, že sousedky při tom pozdravu jeho, spíš urážející nedbalosti podobném, lehce a ousměšně na sebe pohlédly.“ (Neruda 1952, s. 214) Postavu ovšem nesoudí jenom návštěvnice divadla (to by samo o sobě ještě nemuselo mnoho znamenat), nýbrž také vypravěč, a to velmi nesmlouvavě: „Nonchalance se tomu říká a hledá se v tom cos elegantního, ale u něho to byla pouhá lenost.“ (Neruda 1952, s. 214) Obdobně kategoričké výroky o postavách nacházíme i v *Povídkách malostranských*; tam jsou však konfrontovány se skutečnostmi, které jsou s těmito výroky v rozporu a postavu ukazují v jiném světle, což kategoričnost vypravěčových výroků oslabuje. Je to umožněno tím, že tam na rozdíl od Kupletu oblomovského nikdy nejde o vypravěče nadosobního; autoritativnost jeho výroků prakticky nelze podvrátit, a tak je hned v úvodu Kupletu oblomovského čtenáři nastaven rastr, přes nějž má postavu vnímat.

³⁷ Anebo v postavě pana Derviška vytvořil ironický autoportrét sebe sama coby vnitřně vyprahlého jedince, pomalu se blížícího staromládeneckému údělu? Zrovna tak je ale možné, že citace vlastních veršů vůbec skrytou autobiografičnost neznamená.

Vypravěč ovšem posléze ustupuje do pozadí a dává prostor protagonistově samomluvě, jež dominuje zbytku prózy. Jde o způsob relativně autonomní sebe-prezentace postavy, neboť vypravěč její výroky nijak nekomentuje; mohlo by tu tedy dojít ke korekci předchozího vypravěčova odsudku.³⁸ Protagonista ovšem hovoří tak, že spíše snáší další argumenty pro vypravěčův kritický postoj. „Proč mne nebavíte?“ (Neruda 1952, s. 216) Stěžuje si sebestředně, jako by svět existoval jen kvůli jeho rozptýlení. Posléze se ale objevuje motiv, který by mohl jeho nynější pasivitu přece jen alespoň zčásti legitimizovat: „Člověk měl jednou své ideály, své vznešené životní cíle – he, he! Odfleklo nás to stranou jako křídlo větrního mlýnu. Líp ten hlomoz života nebo ty stálé páry z piva – člověku se aspoň nezachce znovu začít – už nejsme dost mladi k tomu – žít, žít! Třeba fádne, jen když ne v bezmocné zlosti! Nač se obětovat, jiní se také neobětují. To tak, o Silvestra, kdy rok zase ztracen, být o samotě! A ty hodiny na stěně cvakají samy svými zuby, ať ten revolver na stěně je sám pro sebe studený jako smrt!“ (Neruda 1952, s. 218) Vypravěč ovšem okamžitě možnost účasti s panem Dervišem minimalizuje: „Ani trochu ten monolog pana Derviša vlastně nedoal, bylť podobného cos už stokrát zabručel.“ (Neruda 1952, s. 218–219) Protagonista se sice sympaticky kárá za svou domýšlivost („Kop bych tě za tvou tento, taková samolibost, chlape, a láska by ti slušela jako břechťan starému komínu“ – Neruda 1952, s. 219), ale hned vzápětí možné čtenářovy sympatie ztrácí tím, že i ve stavu zamilování se chová jako jedinec odpudivě egocentrický. Láska pro něho má být dočasným vytržením z nudy, zdrojem erotických požitků a vzpruhou pro jeho povadlý organismus. „Vrací se mi apetit, jsem svěží vzdor nevyspání, samá znamení lásky u mne, mám zkušenost.“ (Neruda 1952, s. 225) Ani na okamžik se nerozmýšlí, co může on sám poskytnout oné dívce, natož pak zvážit, zda by ji tímto dobrodružstvím nemohl citově poranit. A přece jej vypravěč v přímém rozporu s těmito skutečnostmi v jednom okamžiku přirovnává k dítěti, tedy tvorů bezelstnému a autenticky prožívajícímu (jak jsme již zmínili při interpretaci prózy Páně Liebeltův špaček, spojení s motivem dětství znamená u Nerudy jasnou valorizaci příslušné postavy).

Jde o uplatnění typicky nerudovského principu drobného významového vlnění, příznačného zejména pro *Povídky malostranské*? Bezesporu ano, nicméně na rozdíl od nich je tu přítomen pouze v náznaku, jenž charakteristiku postavy chrání před hrozící monotónností, avšak významově ji nerozkolísává. Na to jednak dohlíží vševědoucí vypravěč, ale hlavně je to dáno tím, že obdobných okamžiků lidskosti je v protagonistových samomluvách přítomno jen několik, a tudíž nemožnou kritický pohled na pana Derviša zvrátit. Ten je ostatně potvrzen i v závěru:

³⁸ Samomluva nemusí být jen principem nepřímé charakteristiky vypůjčeným z dramatu; vzhledem k tomu, že ji Neruda uplatňuje především u postav starých mládenců, můžeme ji chápat i jako indicii jejich osamělosti – ostatně také Hastrman vede de facto samomluvy, jež tu ovšem nejsou reprodukovány v plném znění (vypravěč pouze naznačuje jejich obsahové jádro).

když se protagonista od sousedky dozví, že viděla objekt jeho zájmu procházet se s nějakým mužem, v obavě, že se bude zájmem o ni blamovat, okamžitě od myšlenky na dotyčnou upouští. Potvrzuje tím, že jeho zaujetí pro ni bylo pouze povrchním rozptýlením a že vypravěčův úvodní odsudek byl namístě.³⁹

Jednoznačnost výsledné protagonistovy charakteristiky výrazně kontrastuje s její obšírností. Vypravěč podrobně zachycuje každé hnutí Derviškovy mysli, aniž se tím ovšem jeho charakteristika významově obohacuje; stále zůstává tím ego-centrickým, požívačným a vnitřně vyprázdněným jedincem, jak nám jej vypravěč předvedl na začátku. Nač tedy ona obšírnost, s níž text pitvá Derviškovo nitro, sleduje každé jeho otočení hlavou, každý dívčin koketní pohled? Evidentně je tu hodnotou sama o sobě. Kuplet oblomovský cílí na čtenáře, který ocení odstíněné a pečlivě propracované líčení protagonistova postupného ožívání a jeho vnějších projevů, aniž přitom očekává zásadní psychologické objevy. Čtenáře, který má rád detailní prokreslení fikčního světa (jež ovšem není na úkor jeho přehlednosti a srozumitelnosti) i předvídatelný vývoj tématu (v Kupletu oblomovském posílený explicitní aluzí na známý Gončarovův román).

To vše je v Kupletu oblomovském pojištěno přísně logickou kompozicí textu, jenž motivicky nikam neuhýbá (všechny poskytnuté informace rozvíjejí povahokresbu pana Derviška, popřípadě prokreslují prostředí divadla, tvořící čtenářsky atraktivní pozadí pro studii mravů). Linearita narace, směřující striktně vymezeným koridorem od nastolení tématu k jeho rozuzlení, je neobyčejně vysoká. Posiluje ji rovněž kontinuitnost rozvoje tématu: proces Derviškovy proměny text sleduje den za dnem, bez jakýchkoli časových mezer (což je explicitně zdůrazněno časovým údajem na začátku každé kapitoly – „druhého dne“; „den nato“; „následujícího dne“) až k předpokládanému rozuzlení: „A po další chvíli byl zase již tím dřívějším panem Derviškem.“ (Neruda 1952, s. 227) Téma bylo vyřešeno bezezbytku, nezbyvá nic, co by bylo možno k němu dodat, žádná pochybnost o tom, co text znamená. Čtenář dostal k dispozici text bohatý na kulturní aluze a psychologicky detailně propracovaný. Přesně v duchu Ecovy charakteristiky Lampedusova *Geparda*: „Je to spotřební statek, ale vynikající.“ (Eco, s. 136)

Ještě jednu skutečnost je třeba na adresu Kupletu oblomovského zmínit. Jde o jediný text z našeho souboru, který je ryze vážného ladění. Protagonistovy promluvy jsou sice plné ironie, ale vypravěčův tón je zcela seriózní. Je to pro Nerudu krajně atypické, zcela vážnou polohu najdeme jen u povídek U tří lilíí a Svatováclavská mše, tedy u próz rovněž více či méně psychologických. A právě to je bezesporu důvodem toho, proč je v Kupletu oblomovském původně ryze komické téma starého mládence pojednáno vážně: důsledná psychologická ana-

³⁹ Mladšímu, citlivějšímu a zjevněji autobiografickému protagonistovi Kupletu oněginského trvá podstatně déle, než se z obdobné situace vzpomene; navzdory tomu ovšem končí stejně jako protřelejší pan Dervíšek: obalen bezpečnou slupkou blazeovaného nadhledu.

lýza se totiž s komickou nadsázkou principiálně vylučuje (prózy Páně Liebeltův špaček a Z litoměřického kalendáře sice obsahují jak komiku, tak psychologii, ale nikoli pohromadě – dochází tu k přepínání žánrových kódů /Haman 1968, s. 71/). Naprostá dominance psychologičnosti tedy z Kupletu oblomovského činí vážně míněnou studii mravů. Pakliže bychom u Nerudy hledali nějaký výrazný příklad uplatnění realistické metody, najdeme jej právě zde. Vypravěč je tu vševědoucí, což je jinak pro Nerudovu prózu atypické. Postava je tu vnímána jako typ.⁴⁰ Fikční svět je podrobně prokreslen a informace o něm jsou z hlediska Nerudových zvyklostí neobvykle konzistentní, takže vytvářejí objektivně působící model světa.

Naskýtá se myšlenka, zda střední rovina jeví nějakou zvláštní afinitu právě k realismu (a realismus k ní). Na tuto otázku pochopitelně nelze na základě analýzy části díla jednoho autora dát seriózní odpověď. Potvrdil-li by další výzkum, že mezi základní principy střední roviny skutečně patří kauzálně časová provázanost motivické výstavby, vševědoucí vypravěč a záliba v detailním prokreslování fikčního světa, logicky by z toho vyplývalo upřednostňování realismu, nicméně – vzhledem k obecné platnosti vertikálního modelu literatury – chápaného spíše jako tvůrčí metoda než jako literární historický směr.

B. Rovina vysoká: Starý mládenec

Próza Starý mládenec je ze všech námi sledovaných próz nejstarší. Vyšla v roce 1859 v prvním ročníku časopisu *Obrazy života*, do něhož napsal Neruda sedm prozaických příspěvků vesměs obsahově i tvárně inovativních. Nikdy potom – až do napsání *Povídek malostranských* – se Neruda tak výrazně a soustavně nezaměřil na různé podoby prozaického experimentování, jako právě v prvním ročníku *Obrazů života*. V ročníku druhém a pro Nerudu zároveň posledním už takovou péči svým prozaickým příspěvkům nevěnoval a snažil se zejména o jejich zábavnost; taková je i próza *Z litoměřického kalendáře*, jíž jsme se věnovali výše. V kulturně ambicióznějším prvním ročníku časopisu naproti tomu žádnou prózu s výraznými rysy nízké roviny nenajdeme.

Podobně jako v Kupletu oblomovském vede protagonista této prózy – starý mládenec Týnský – obsírné monology a podobně jako pan Dervíšek pronáší značně cynické náhledy na lásku a ženitbu. Jenže je tu jeden podstatný rozdíl: nelichotivý obraz, jež takto vytváří o sobě samém, je okolním textem korigován. Protagonistův přísný přítel ho sice soustavně kárá, ale sám vyjadřuje přesvědčení, že se zbytečně dělá horším, než ve skutečnosti je. Týnského projev je plný takových nehorázností (říká např., že dopisy své bývalé milenky čte kolegům v kanceláři

⁴⁰ Vypravěč dává okázale najevo, že na jejím jméně nezáleží: zprvu ji nijak nepojmenovává, posléze jako by si vzpomněl, že by měl učinit konvenci zadost, volí jakoby zcela náhodně jméno, které ho zrovna napadne: „Tu náhle něco – ‚Dervíšek‘ se snad nikdo nejmenuje? – náhle něco pana Dervíška znepokojovalo.“ (Neruda 1952, s. 215)

pro pobavení, nebo že bohatou nevěstu by si vzal, i kdyby neměla ruce a nohy), že snad ani není možné, aby je myslel vážně. Možná chce provokovat spořádanou společnost; třeba jde o masochistickou touhu pošpinit se co nejvíce, aby učinil zadosť klepům, jež se o něm šíří. Každopádně se jeho výroky svou přehnaností nemohou stát podkladem pro seriózní psychologickou analýzu jako v Kupletu oblomovském.

Vypravěč by bezesporu mohl uvést vše na pravou míru a sdělit čtenáři (tak jako to činil vypravěč Kupletu oblomovského), co si má Týnský myslet. Jenže autorova strategie je tentokrát zásadně odlišná: vypravěč protagonistu ani jednou explicitně nehodnotí; při popisu zevnějšku obou přátel překvapivě líčí Týnského jako toho sympatičtějšího („příjemná tělnatost a usměvavý obličej“, „duchaplné, jasné oko“ – Neruda 1952, s. 50), zatímco z jeho vzorného přítele číší nevlídný chlad: „Oko Antonínovo /.../ bylo přísné a chladné – ráz to celé jeho tvářnosti. Posud byl zamračen a hluboko v myšlenkách zabrán, když Týnský se už zase usmíval.“ (Neruda 1952, s. 50) Jestliže u protagonisty Kupletu oblomovského byl mrzutý vzhled v souladu s negativismem jeho samomluvy, zde je příjemný zevněšek Týnského v zásadním rozporu s řečmi, jež vede.

V žádném případě to však neznamená, že na základě uvedených signálů můžeme Týnského vnímat jako postavu jednoznačně kladnou. Všechny uvedené polehčující okolnosti sice zmírňují účinek jeho eticky nepřijatelných výroků, avšak ne do té míry, aby je zcela přehlušily. Postava zůstává hodnotově ambivalentní a tak se chová i v závěru: poté, co dostal v jednom dni košem od obou svých dlouholetých lásek, se Týnský strašlivě opije a snaží se přebít své ponížení okázalým chvástáním. Ani po dočtení tedy nemůžeme jednoznačně rozhodnout, zda je Týnský smutným hrdinou duchaprázdné doby, anebo egocentrickým šaškem.

Tak jako byla v případě Kupletu oblomovského posílena jednoznačnost protagonistova charakteru důslednou linearitou a kontinuitou významové výstavby textu, k ambivalentnosti postavy Týnského přispívá výrazná kompoziční rozvolněnost. Poměrně dlouhá próza⁴¹ je volnou koláží dialogů, mravoličných scén, retrospektivního vyprávění a fiktivních dopisů, přičemž vztah mezi jednotlivými částmi není nijak zvlášť patrný. Můžeme to ukázat na příkladu druhé kapitoly, odehrávající se v obskurním soukromém hostinci ukrytém ve sklepení jednoho pražského domu. Týnský tam zavede přítele Antonína, protože mu chce ukázat Emmu – jistá spojitost s protagonistou a líčením jeho citových peripetií tam tedy je. Nicméně kapitola se rozrůstá v autonomní scénu podivné zábavy ještě podivnějších hostů, jako by tenká dějová linie byla autorovi jen příležitostí k rozehrání groteskního výjevu, jenž by mohl být samostatnou črtou. Nebo máme tuto scénu číst v kontextu protagonistovy charakteristiky a vnímat pokleslost vyobrazené zábavy jako ospravedlnění jeho cynismu? Autor nám však uvedenou spojitost

⁴¹ V citovaném vydání *Arabesek* v Knihovně klasiků má 20 stran.

nijak nenaznačuje (pakliže ovšem oním náznakem není právě absence souvislosti, vyzývající nás k jejich hledání).

Je tedy zřejmé, že navzdory relativní zaplněnosti textu (uvedený výjev disponuje řadou konkrétních detailů, týkajících se zařízení sálu i chování návštěvníků) má próza Starý mládenec mnoho informačních mezer (v Kupletu oblomovském naproti tomu nenajdeme jediné místo, kde bychom absenci informací pocítovali). Začíná to již úvodem, který má podobu situačně zcela neukotveného dialogu: nevíme kdo, kde a kdy promlouvá.⁴² Tato mezera je sice posléze zaplněna, avšak dochází k tomu až poté, co se čtenář musel s chybějícími informacemi nějak vyrovnat (v okamžiku, kdy jsou mu poskytnuty, se tak již bez nich v podstatě obejde). Z příběhů dvou protagonistových lásek jsou nám předvedena jen nejasná torza, smysl dalších námluvních historek je podobně nezřetelný.

Na rozdíl od Kupletu oblomovského, mífícího od jasně vymezeného tematického zadání přes jeho důkladné propracování k závěrečnému rozuzlení, je tedy narace Starého mládence „klikatá“, s řadou nikam nevedoucích odboček a s nejasnou autorovou intencí. Role vypravěče je tu výrazně oslabená – zejména ta sceľující a vysvětlující. V tomto směru je próza Starý mládenec předchůdcem Týdne v tichém domě – s tím rozdílem, že ten navenek působí koherentněji (je to dáno zejména jednotou místa, postav i narativní techniky), při hlubším pohledu je však informačně ještě mezerovitější. Ve Starém mládenci je závěr relativně uzavřený (v tomto ohledu je tedy navzdory své rozeklanosti tradičnější), zatímco v Týdnu provokativně otevřený. V obou prózách jsou vloženy sekundární texty (v Starém mládenci jsou to Emminy dopisy), jež heterogenitu obou próz ještě posilují. Obě prózy spojuje i nedostatečná psychologická motivace postav, stojící v příkrém protikladu k psychologické propracovanosti Kupletu oblomovského. Navzdory obšírnému Týnského vyprávění o historii jeho lásky k Emmě se vlastně pořádně nedozvíme, proč k ní Týnský ochladl, a zrovna tak je nám v Týdnu v tichém domě poskytnut pouhý nejasný náznak důvodů, jež vedou Václava Bavora k tomu, aby se po rozchodu s Márinkou překvapivě začal dvořit protivně slečně domácích. To v Kupletu oblomovském jsme o důvodech ukončení protagonistova zájmu o koketní slečnu informováni naopak velmi přesně a detailně.

Ambivalentnost titulní postavy a oslabená souvislost mezi jednotlivými částmi způsobují, že prózu Starý mládenec lze vykládat různými, dokonce přímo protikladnými způsoby: jako satiru na soudobou společnost, jako provokativní autobiografickou zповěď, jako kritiku neplodného iluzionismu a jistě by bylo možno navrhnout výklady další. Míra otevřenosti tohoto textu je podle našeho názoru hraniční. Stačilo by málo a próza by pozbyla smyslu. Možná si to uvědo-

⁴² Šlo o techniku u raného Nerudy oblíbenou, jak o tom svědčí např. prózy Erotomanie a Cassandra; vzhledem k tomu, že v obou případech jde o texty čtenářsky náročné, zdá se, že tento způsob expozice byl příznačný pro Nerudovy prózy z vysoké roviny – už proto, že vyžadoval od čtenáře značnou míru dotvářející aktivity.

mil sám autor, protože tak daleko v rozvolnění celku už nikdy nešel. My však zde neřešíme otázku umělecké dokonalosti této prózy (jež nese podle našeho názoru zřetelnou pečť autorova možná až samoúčelného experimentování, u ambiciózního začátečníka ovšem pochopitelného), nýbrž jejího postavení ve vertikálním systému. A zde je odpověď jasná: díky své mnohoznačnosti je jasným příkladem textu roviny vysoké.

Shrnutí

Závěry, které lze na základě námi podniknuté analýzy učinit, mají bezesporu platnost velmi omezenou. Nicméně skutečnost, že týž autor pojednal dané téma s různou mírou sofistikovanosti a umělecké hloubky (přičemž tu nelze vysledovat žádný vývoj, neboť texty nejsložitější stojí na začátku i na konci tohoto procesu),⁴³ naznačuje, že předpoklad funkčního a recepčního rozvrstvení literární produkce není pouhým teoretickým konstruktem, nýbrž součástí reálných procesů probíhajících v literárním životě. Analyzovaný vzorek rovněž vypovídá o tom, že konkrétně v Nerudově případě je dichotomický model (populární versus umělecká literatura) pro postižení vnitřní dynamiky jeho tvorby nedostačující. Jeho produkce se oblasti populární literatury dotýká jen okrajově (zaznamenali jsme to i v rámci našeho vzorku), měla by tudíž většinově spadat do oblasti literatury umělecké, jak ostatně plyne z jeho pozice kanonického autora. Jenže Nerudovy texty (zejména ty prozaické) jsou velmi rozdílného charakteru, což potvrdila i námi podniknutá analýza. Jsou mezi nimi prózy svrchované umělecké hodnoty, formální experimenty, ale i texty víceméně spotřebního charakteru, psané pro potřeby různých periodik, nezřídka také kvůli honoráři (Mocná 2009). Jejich zahrnutí pod jeden střešový pojem umělecké literatury (žádný jiný v dichotomickém modelu k dispozici nemáme) vede k nivelizaci Nerudovy tvorby, a tím i k zahlazení leckdy dramatických procesů, jež uvnitř ní probíhaly. Máme za to, že zavedení pojmu střední roviny by nám v jeho případě pomohlo pojmenovat pozici textů, jež sice nepatří do populární literatury, ale zároveň nedisponují komplexností a hloubkou

⁴³ Zásadně jinak pojal skupinu próz o starých mládencích Aleš Haman. Jejich odlišnost vnímá jako důsledek vývoje daného tématu od hořké autobiografické zpovědi Starého mládence k satirickému pojetí staromládenectví v Páně Kobercově ženitbě a také v próze Páně Liebeltův špaček, kterou na rozdíl od nás považuje za prózu ryze komickou. „Není to již onen tragikomický typ osamělce, zakrývající svůj cit maskou skeptika, je to nyní postava ryze komická, směšná ve svém suchopárném rozumovém sobectví.“ (Haman 1968, s. 79). Důraz na vývoj souvisí se základní intencí Hamanovy knihy, jíž je postižení proměn Nerudova básnického subjektu v čase. Náš přístup naproti tomu primárně vychází ze synchronního pohledu a zaměřuje se na žánrové a funkční odlišnosti mezi jednotlivými prózami dané skupiny.

jeho nejlepších próz. Z kvantitativního hlediska jde přitom o velmi rozsáhlou (ne-li nejrozsáhlejší) část Nerudova prozaického díla, zejména přičteme-li k němu jeho fejetonistickou produkci. Jeví se to tak ostatně i z našeho vzorku, kde díla většinou spadající do roviny nízké či vysoké zároveň obsahují rysy roviny střední.

O jaké rysy se tedy v případě próz z analyzovaného vzorku jedná?

1. Psychologie postav

Postava přestává být jednoduchým humoreskovým typem, dochází k její větší či menší psychologizaci. V souvislosti s tím opouští vypravěč pobavený nadhled nad jejím chováním a nahrazuje jej vážným zájmem o její prožívání nastolených situací.

Sklon k psychologizaci není obecně pro Nerudu typický; objevuje se především v jeho prózách majících i další rysy roviny střední. Tuto skutečnost bychom tedy snad mohli interpretovat jako zprostředkovanou informaci o tom, že „střední“ čtenář Nerudovy doby se nespokojoval s pouhým vyprávěním příběhů, ale chtěl se také dozvědět, jak je jejich aktéři prožívají (a Neruda této jeho potřebě ve svých „středních“ prózách vycházel vstříc).

Nešlo ovšem o psychologizaci jakoukoli (pak bychom museli za dílo střední roviny považovat také Dostojevského *Zločin a trest*, což jistě nelze). Naše analýza naznačuje, že pro střední rovinu byl typický takový způsob psychologického prokreslení postavy, jenž její charakteristiku oproti postavám z roviny nízké podstatně obohacoval, avšak významněji ji nekomplikoval. V našem souboru to platí nejenom pro pana Liebelta, ale – navzdory podstatně podrobnějšímu a sofistikovanějšímu psychologickému prokreslení – rovněž pro postavu pana Dervíška z Kupletu oblomovského.

V Nerudových textech z vysoké roviny se postava vzdaluje schematickému humoreskovému východisku principiálně jiným způsobem, než je psychologizace: tím, že o ní vypravěč podává informace kusé a navzájem protichůdné. Postava se tak hypotetizuje, stává se hodnotově ambivalentní, což přispívá k celkové mnohoznačnosti tohoto typu Nerudových próz. To platí jak pro Týnského z prózy Starý mládenec, tak pro protagonistu povídky Hastrman (Mocná 2012).

2. Popisná zaplněnost fikčního světa

Psychologizace je jen jedním z projevů větší informační nasycenosti textů střední roviny, odlišující je od redukovaných textů roviny nízké. Typické jsou zejména výplňové detaily, které neposouvají děj, ale činí fikční svět bohatěji prokresleným. Důsledkem je pomalejší tok vyprávění, který, jak se zdá, nevnímá střední čtenář negativně (na rozdíl od adresáta textů nízké roviny, preferujícího dějový spád, ale do jisté míry i čtenáře roviny vysoké, jehož deskriptivnost těch-

to detailů neuspokojuje), nýbrž naopak jako pozitivní hodnotu. Otázka, zda se kvůli těmto vlastnostem jeví střední rovina jako zvlášť příhodná pro pěstování realistické fikce (a její čtenář jako vůči realistické fikci vstřícný) zůstává v rovině hypotézy a žádala by si podrobnější výzkum. Nicméně některé slohové preference této roviny jistou afinitu k realismu naznačují.

Navzdory své motivické zaplněnosti se ovšem texty střední roviny co do míry jednoznačnosti svého vyznění nijak podstatně neliší od textů roviny nízké. Zdá se tedy, že ideálním typem „středního“ textu je četba dostatečně košatá, zároveň však přehledná a srozumitelná, prostá mnohoznačnosti a ambivalence textů roviny vysoké.

3. Žánrová ambivalentnost

Oslabuje se jednoznačnost komického ladění, typická pro výchozí žánr; próza je buď laděna zcela vážně (jako v případě Kupletu oblomovského), anebo, což je pro Nerudu typičtější, osciluje na hraně mezi komikou a tragikou, což je případ Páně Liebeltova špačka, stejně jako většiny malostranských povídek. Rozdíl tkví v míře propojení obou výrazových poloh. V povídce o panu Liebeltovi fungují víceméně rozpojeně, což sice nutí čtenáře k permanentnímu přepínání žánrových kódů, avšak v jednotlivých úsecích prózy většinou bezpečně ví, zda se má smát, anebo slzet. Pro *Povídky malostranské* to už neplatí; komika a vážnost jsou integrovány natolik, že čtenář ztrácí jistotu, zda čte příběh dojemný či směšný. Opět tedy jako typický rys roviny střední konstatujeme větší významové rozpětí než u textu z roviny nízké (humoreska vždy baví, nikdy nedojímá), avšak větší určitost sdělení než v případě roviny vysoké.

Otázku, do jaké míry je komické, zejména pak humorné ladění příznačné pro rovinu nízkou, v jaké podobě se může humor stát rysem roviny střední a zda je ve své čisté podobě zapovězen pro rovinu vysokou, ponecháváme otevřenou. Naše analýza naznačuje, že nejvzdálenější komice, ať už v jakémkoli provedení, je rovina střední; snad to souvisí s jejím tíhnutím ke konvenčním hodnotám a standardnosti.

4. Aluzivnost a intelektuální podbízení se čtenáři

Na rozdíl od hypotetických předpokladů o charakteru středních textů se Nerudovy prózy, jež jsme do této roviny zařadili, téměř vůbec nevyznačují poetizovaným jazykem plným metafor a vznešených symbolů⁴⁴ (Neruda má tendenci básnické vyjadřování spíše ironizovat pro jeho přepjatost), což ovšem může být dáno jejich komickým východiskem. Za specificky nerudovskou alternativu střed-

⁴⁴ Eco zde hovoří o potřebě „lyrické tenze“. (Eco, s. 139)

ním čtenářem oblíbeného ozdobného vyjadřování bychom ale mohli považovat jeho úsilí o duchaplnou dikci, ozvláštněnou neobvyklými příklady a paradoxními rčeními. Vyskytuje se u něho sice ve všech třech rovinách jakožto jedna ze základních konstant autorského stylu (dokonce i v Páně Kobercově ženitbě, nepřekračující jinak standardy nízké roviny), nicméně domovem je ve fejetonu, jenž je – alespoň v Nerudově provedení – typickým žánrem roviny střední.⁴⁵ Řadou prostředků, které jsme uvedli, Neruda angažuje čtenářovu kulturní encyklopedii a dává mu možnost zakusit uspokojení nad rozpoznáním aluzivního spojení. Nejde zřetelně o prostředek, který by bylo možné bezpečně přiřadit do té které roviny vertikálního modelu z hlediska formálního, ale zcela jistě je možné zohlednit skutečnou intelektuální náročnost (obsahovou rovinu aluze), která produkuje různé typy modelových čtenářů, a tedy zakládá pozici textu na vertikální ose.

5. Narativní ironie

V některých případech bylo zřejmé, že rozpory mezi promluvou vypravěče a tím, co může čtenář interpretovat například o charakteru postav či vztazích mezi nimi, jsou důsledkem textem budované ironie, která zakládá nejednoznačnost textu. Tato textová ironie se pak v případě Nerudy stává jasným signálem směřujícím text do vyšších poloh vertikálního modelu. Hledáme-li principy, na nichž je budována otevřenost textu, pak ironie mezi nimi hraje zcela jistě výraznou roli.

Vyvstává otázka, do jaké míry lze uvedená zjištění zobecnit. Znamenají snad, že texty střední roviny se obecně vyznačují detailní psychologickou kresbou, množstvím žánrových detailů, vážným laděním a zálibou v duchaplném vyjadřování? Byť se uvedené rysy v mnohém shodují s tím, jak střední rovinu charakterizuje Umberto Eco, domníváme se, že tvrdit něco takového by bylo upřílišněné. Vždyť i Eco dochází k těmto závěrům na základě několika víceméně intuitivně zvolených příkladů (jeho stať *Struktura nevkusy*, na niž se tu zejména odvoláváme,

⁴⁵ Typicky nerudovská přirovnání působí jaksi vykloubeně: jsou založena na nekompatibilitě mezi přirovnávaným a přirovnávajícím jevem – „schoď, který vrznul, jako frkne hřebec“ (Neruda 1952, s. 404) (Páně Liebeltův špaček); dívka je „půvabná jako francouzská veselohra“ (Neruda 1952, s. 122) (Páně Kobercova ženitba), na hře s doslovným a přeneseným významem – „Každý ví, jaká se bolest způsobí, když padne něco do oka – zvláště když je to as tak velké, jako hezké mladé děvče.“ (Neruda 1952, s. 122) (Páně Kobercova ženitba), na paradoxním nápadu: „Podobalo se, že jeho myšlenky nejsou v něm, že jdou uctivě asi krok za ním a pořád ho baví nějakými veselými nápady.“ (Hastrman) (Neruda 1951, s. 140) Zdá se, že tato leckdy až násilně vtipná přirovnání nemají žádnou další funkci než pobavit (resp. osvědčit autorovu duchaplnost); ani v textech vysoké roviny s nimi Neruda nijak dál nepracuje. Ostatně uvedené příklady výmluvně svědčí o tom, že z tohoto pohledu není mezi texty jednotlivých rovin žádný rozdíl (neplatí tedy např., že by přirovnání užitá v próze vysoké roviny byla sofistikovanější než ta, jež nalezneme ve standardní humoresce.

je spíše esej provokující k zamyšlení nad uvedenou problematikou než vědecká analýza).

Při jakémkoli zobecňování je proto namístě značná opatrnost, byť není vyloučeno, že systematický výzkum nakonec výše uvedené rysy střední roviny ve větší či menší míře potvrdí. Nicméně než se tak stane, domníváme se, že z našeho předvýzkumu plynou dvě důležitá zjištění:

1. Díla přináležející ke střední rovině bedlivě sledují umělecky progresivní tendence své doby a kopírují její preference. Přebírají některé z inovací, ovšem modifikují je do podoby přijatelné pro středního čtenáře, uměnilovného, avšak neschopného či neochotného číst díla „umělecké avantgardy“ (Eco).

V Nerudově případě je situace o to zajímavější, že tyto inovace, jež střední literatura nabízela ve zjednodušené podobě svému čtenáři, nebyly totožné s jeho osobním tvůrčím směřováním. Zatímco dominantní proud tehdejšího evropského románu tíhl k psychologizaci, a touto cestou se v jeho šlépějích ubírala i literatura střední, Neruda ve svých umělecky průbojných textech do nitra postav zásadně nenahlížel. V prózách určených střednímu čtenáři však dobovou tendenci k psychologizaci respektoval. V souvislosti s tím rovněž rehabilitoval vševědoucího vypravěče, jemuž se v prózách z vysoké roviny pro přílišnou jednoznačnost jeho narace vyhýbal.

2. To nejpodstatnější, k čemu jsme došli, je ovšem zjištění, že literatura střední je významově bohatší než literatura nízká, avšak navzdory své strukturní zaplněnosti je jednoznačnější než literatura vysoká. Tento poznatek se shoduje s tezemi Umberta Eca, jenž za základní rys vysoké literární roviny považuje její maximální významovou otevřenost. (Eco, s. 97–112)

Mnohoznačnosti lze samozřejmě docilovat různými cestami, jež do značné míry souvisejí s konkrétní literární situací a vyjadřovacími prostředky, jež má literatura v daném okamžiku k dispozici, ale i se specifiky autorského stylu daného spisovatele. Neruda své texty významově otevírá v zásadě dvěma způsoby: znejasňováním motivických vazeb, umožňujícím seskupovat je do různých významových celků a technikou informačních mezer, popř. nekonzistentností podávaných informací. Text prvního typu nedeklaruje svou mnohoznačnost na první pohled, dá se číst i prvoplánově, text druhého typu nikoli, neboť žádným čtenářsky schůdným prvním plánem nedisponuje. Text prvního typu by tak mohl být považován i za text roviny střední, což se bezesporu v realitě děje (viz obliba Hastrmana u autorů čítanek z různých dob).

Naše studie otevřela některé hypotézy ve vztahu k vertikálnímu založení literárních textů, které se následně pokusila ověřit na materiálu konkrétního vyprávění a analýza těchto textů pak umožnila vyslovit další hypotézy směřující k funkčnímu rozrůznění vertikální osy. Už nyní se zdá, že některé z rysů, které

jsme pojmenovali, by mohly hrát stabilnější roli při určování pozice textů na této ose, některé jsou zřetelně spojeny s proměnou literárních norem a jejich aktuálně platnou podobou v literárním provozu, jiné mohou být pouze variantní pro jedinečného autora. Každopádně se však potvrdilo, že tříúrovňový model má své funkční opodstatnění nejenom pro analýzu literárních textů a použitých postupů, ale současně i pro pochopení obecnějších otázek spojených s literárním životem a s literární produkcí. Podařilo se nám rovněž doložit, že hranice, které oddělují jednotlivé roviny, jsou přechodné, nikoliv však propustné. Rozhodující význam tu mají nikoliv jednotlivé postupy, ale celek fikčního světa, strukturní celek textu.

Literární texty zřetelně nesou ve své struktuře znaky, které umožňují čtenářům volit v rámci vertikálního rozvrstvení literatury takové texty, které jsou jim čtenářsky bližší. Jsou to ty stejné znaky (postupy a jejich kombinace), které volí jejich autoři, intencionálně směřující své produkty na různé horizonty této osy. Při každém takovém jednotlivém pokusu dochází ke kombinaci něčeho, co bychom mohli nazvat řemeslnou dovedností (která vždy bude souviset s mistrovským ovládnutím formy a je bezpodmínečná pro kvalitní text z jakéhokoliv pásma) s něčím, co vytváří neopakovatelnou jedinečnost, co má provokovat a provokuje k tomu, aby čtenář vyšel ze zaběhlých návyků a vstoupil do tvůrčího dialogu s textem. Toto jedinečné však vždy bude rozpoznatelné jen na pozadí obvyklého. A střední literární vrstva pak vytváří nejenom toto pozadí, ale zaručuje plynulou kontinuitu literárního vývoje a života. Nejenom vertikálně, ale i horizontálně.

Prameny

ČECH, Svatopluk (1909). *Povídky a humoresky*. Praha: F. Topič.

NERUDA, Jan (1951): *Povídky malostranské*. Praha: Orbis.

NERUDA, Jan (1952): *Arabesky*. Praha: Československý spisovatel.

Literatura

ČAPEK, Karel (1971): *Erós vulgaris*. In: *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel.

ECO, Umberto (1995): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.

ESHELMAN, Raoul (2002): Nerudův Hastrman a ekonomie Malé Strany: pokus nesenimentálního čtení. *Česká literatura*, roč. 50, s. 89–97.

FRANZEOVÁ, Miloslava (2014): *Dílo Jana Nerudy v čítankách*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta.

HAMAN, Aleš (1968): *Neruda prozaik*. Praha: Odeon.

- JANÁČKOVÁ, Jaroslava (1985): *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel.
- MOCNÁ, Dagmar (1995): Populární romány Vlasty Javořické. *Česká literatura*, roč. 43, č. 5, s. 478–508.
- MOCNÁ, Dagmar (2004): Populární literatura. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- MOCNÁ, Dagmar (2006): Malostranské „humoresky“. K žánrovému podloží Povědek malostranských. *Literární archiv*, 38, s. 65–87.
- MOCNÁ, Dagmar (2009): Jak se píše pro peníze. Ekonomické souvislosti vzniku Povědek malostranských. In: BŘEŇ, Tomáš – JANÁČEK, Pavel (eds.). *O slušnou odměnu bude pečováno: ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR, s. 82–90.
- MOCNÁ, Dagmar (2012): *Záludný svět Povědek malostranských*. Praha: Academia.
- OTRUBA, Mojmír (1994): Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla (Nerudova povídka U tří lilií). In: *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel.
- TÁBORSKÁ, Jiřina (1993): Květy (2). In: *Lexikon české literatury 2/II (K–L)*. Praha: Academia.
- TUREČEK, Dalibor (2012) ed.: *České literární romantično*. Brno: Host.
- VODIČKA, Felix (1994): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H + H.

Six short tales about the old bachelor

The author deals with Neruda's short tales. The most important finding of the paper is fact that the middle level of literature is richer than the high level, regarding the ambiguity.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova
M. Rettigové 4
116 39 Praha 1
dagmar.mocna@pdf.cuni.cz