

J. Neruda, U tří lilíí - styl a smysl povídky K celkové stylistické charakteristice textů

1. Komplex vlastností textu, který nazýváme jeho stylem, je i u nerozálých textů velmi složité. Proto se stylistické výklady často zaměřují jen na některé jevy, zvláště ovšem na takové, u nichž má být ukázána důležitost pro celek. Tak se v novějších pracích dostalo do popředí např. využívání a kombinování různých vyjadřovacích "rejsťků" v jednom textu, způsoby podání řeči autorské a řeči postav, zivárnění času a prostoru, utváření významové perspektivy, dialektika tenzí a detenzí apod. Protože přitom problematika lexikálního složení, syntaktické výstavby, zvukové organizace a rytmu textu nebo zase zobrazování postav, utváření dějové linie atd. neztratily svou váhu, rozhodl se tím repertoár stylistických pojmů a aspektů a v souvislosti s tím vystoupil na druhé straně výrazněji úkol podávat i **celkovou stylistickou charakteristiku textu** (její podstatnou složkou je stylistický rozbor).

Úkol zvládnout celkové styl textu se často řeší tak, že se zjišťuje tzv. stylová dominant, tedy stylový jev (prostředek, postup), který ve výstavbě celého textu zaujímá v poměru k ostatním hierarchicky nejvyšší postavení a dává stylu textu rozhodující ráz. Zřejmě však jen v některých textech můžeme odhalit jeden takový způsob užití prostředků, který odsouává jiné způsoby do pozadí. Bývá tomu tak zvláště v některých textech s podstatnou účastí žvlu komiky.¹ Ve většině textů však jeden z rysů takto výrazně nenabývá naprostého vrchu, nýbrž i v prvním pořadí se tu uplatňuje více rysů, které se vzájemně doplňují; žádný z nich sám nereprezentuje celek, ten je charakterizován souvztažností - souhrou nebo také kontrastní komplementarností - řady rysů, nakonec všech. Ovšem při stylistické charakteristice se musíme spokojit s určitým jejich výběrem, při němž by mělo být dosaženo optimální rovnováhy mezi zřetelem k stavební závažnosti zjištěných rysů a zřetelem k potřebnému stupni plnosti stylové charakteristiky.

Celková charakteristika stylu textu by měla být co **nejvěstestrannější**, tedy měla by sledovat všechny roviny textu (dimenze vertikální) a všechny jeho segmenty-fáze (dimenze horizontální). Zjištěné rysy je třeba sledovat v jejich vzájemné vazbě a podílu na výstavbě celku, a to na pozadí **paradigmatiky stylových vlastností textů**, na pozadí stylových norem výstavby textů (to platí i o prostředcích užitých v textu nově). Stylové normy bývají v textu jednak modifikovány a porušovány (na tom se zakládá deviační pojetí stylu), jednak, a to z nemalé části, splňovány: nejen zklamane, ale také uspokojené očekávání bývá esteticky účinné. Z relací, do nichž je styl ve výstavbě textu zapojen, je nejdůležitější vztah stylu k **smyslu** textu. Smysl textu (jakožto celková "výstupní" informační kvalita textu) se utváří na základě věcněobsahové náplně textu modifikované jeho stylem. Někdy styl podírá, dotvrzuje věcný obsah, jindy však znamená více: může ukazovat, které z možných interpretací smyslu

zbudována slohově velice výrazná jazyková konstrukce textu. Její rysy, zejména pozoruhodně jednoduchou syntax, však nejlépe oceníme ve vztahu k mimojazykovým vlastnostem. K uchopení stylu povídky se proto musíme od počátku zaměřit na souvztažnost mezi jednotlivými složkami celku. Tu nám málo pomohou poznatky, které bývají o Nerudových prózách uváděny na prvním místě: nenacházíme tu totiž ani "pestré střídání různých postupů", "mozaikovitost výstavby", ani "zálibu v detailu".

Povídka U3L je velmi krátká: vejde se na dvě stránky většího knižního formátu, je složena z 55 výpovědních celků, obsahujících 106 vět tvořených 647 slovními tvary, mezi nimiž jsou jen necelé tři stovky různých slovních významových. A práce na této malé ploše je podán životně závažný obsah plně epickou formou (bez "epické šíře" ovšem). Minimální rozsah textu má pro jeho styl dosah mnohostranný. Přehodnocuje se tu např. pojem detailu: není tu velké rozpětí mezi hlavním a vedlejším, i každá jednotlivost tu spolurozhoduje, také úloha jednotlivostí jazykových tu stoupá. Minimální rozsah nepřipouští větší rozvinutí děje, není však na překážku tomu, aby mohlo být zvoleno téma závažné, společensky aktuální a v soudobém literárním kontextu objevné.

Co však je zde tématem, tj. tím, "o čem je řeč"? Bizarní výjev z životního prostředí periferie Malé Strany, výrazně odlišeného od prostředí zobrazeného ve většině PM? Obraz zlotřilé dívky jdoucí od matčina úmrtního lože přímo do náručí muže, kterého před dvěma hodinami poprvé spatřila? Nebo vzplanutí vášně muže k ženě a její naplnění i za okolností, které tento kontakt stavějí do eticky pochybného světa? Mohou jím být simultánně tyto - eventuálně ještě jiné - obsahové komplexy v textu obsažené: potenciální i aktuální sémantická polyvalence uměleckých textů se týká i jejich tématu (stejně jako jejich smyslu). O stupni relevance jednotlivých tematických komplexů, o tom, který "přichází více v úvahu", spolurozhodují i stylové vlastnosti textu (a ovšem i jeho kontextové zapojení: při zaměření na povídku U3L jako na součást PM se zvyšuje relevance její "malostranské" tematiky).³ O platnosti podáváného spolurozhoduje způsob podání, v epice způsob vyprávění o platnosti vyprávěného.

Na to, že v povídce U3L nejde pouze o bizarnost ličeného prostředí, ukazuje mnoho výrazných rysů: značné napětí od začátku do konce, celým textem procházející paralela mezi bouří v atmosféře a bouří lidských vášní, ale hlavně rozvržení úloh mezi hlavní subjekty dění, konfliktost situace a povaha tohoto konfliktu. (O bizarnosti prostředí jako vlastním tématu bychom snad mohli mluvit u Nerudovy fejetonistické reportáže *Ze starých hospůdek* 4, 1862, - na jejímž konci se ostatně poprvé vyskytuje scéna s děvčetem, které se do tančírny vrací bezprostředně po matčině smrti.)

První z výše uvedených pojetí tématu, obraz zlotřilé dívky, vychází z toho, že centrem povídky je zjev krásnoočí tanečnice a její chování, které se vyjevuje v krizovém momentu děje a po něm. Náзор, že příběh zde podáváný je jejím příběhem, příběhem její vášnivosti (a smyslem že je její morální odsudek),

má být dána přednost, při vyjádření ironickým docela převrací stylový prvek ironie věcný obsah v pravý opak; vlastním nositelem smyslu může být styl v textech se záměrně banálním, "nic neříkajícím" věcným obsahem atp. V textech uměleckých má styl vždy závažnou spoluúčast na smyslu celku, celková stylistická charakteristika je důležitým pomocníkem k odhalení smyslu díla.

2. Zejména dosah posledního z uvedených aspektů celkové stylistické charakteristiky, tj. vztahu mezi stylem a smyslem textu, se pokusíme ukázat na výkladu povídky Jana Nerudy, nazvané *U tří lilii* (dále U3L). Je to devátá ze třinácti *Povídek malostranských* (dále PM), vydaných právě před 100 lety. V tomto cyklu zaujímá naše povídka zvláštní místo v několikerém směru: je daleko nejkratší, odlišuje se ode všech ostatních svou erotickosexuální náplní, v tehdejší českém literárním kontextu neobyčejně odvážnou, ale ještě mnoha dalšími rysy - zcela v ní např. chybějí prvky komiky, žádná z osob není pojmenována vlastním jménem aj. U průměrného čtenáře PM bývá povídka U3L silně zastíněna jinými čísly sbírky. I u odborníků si teprve časem získala uznání, o to však větší: F.X. Šalda i řada dalších ji počítají k vrcholným výtvorům Nerudovým, podle M. Pujmanové je to "místná novela světové literatury" a říká se, že právě tato povídka to byla, co zapůsobilo na chilského básníka Pabla Nerudu, že si podle jejího autora, spisovatele vzdálené země, zvolil své umělecké jméno...

V nerudovské odborné literatuře najdeme ovšem nejeden poukaz na kvalitu této povídky, i když samostatná pozornost jí byla věnována pouze v jedné stati, zaměřené přitom na motivickou filiaci,² názory se tu však často rozcházejí: je to "příběh zlotřilé dívky" (jak bývá nejčastěji označována), anebo "oslava sexu" (Šalda)? Je to výjev "zběžně naskicovaný" (A. Novák), anebo povídka vyniká "nejpřísnější skladebností" (K. Polák)? Celkově dosud nebyla vyložena, většinou na ní byly dokumentovány vlastnosti celku jí nadřazeného, PM.

Jak máme postupovat? Oddělené sledování složek věcněobsahových a jazykových není účelná cesta pro poznání stylu díla obecně, u naší povídky by pak byla zvláště nevhodná. Tak její děj sám o sobě je na pohled nepatrný a sotva by vzbuzoval větší pozornost, nebýt onoho místa, v němž vychází najevo, že kráska spěchá do náručí neznámého přímo od úmrtního lože matčina (však také tento motiv svou neobvyklostí zatlačuje u mnohých čtenářů vlastní vyznění příběhu do pozadí). Nebo zase scenerie příběhu, vzata sama o sobě, může snadno působit dojmem (i ve své době již) starožitné romantiky - tvoří ji přece z velké části hrůzostrašné rekvizity bouře, hromů, blesků, hřbitova, otevřených hrobů, lidských koster, zneuctění smrti matčiny, ječení nebe i země a řev mrtvých z hrobů, jenž doprovází vyvrcholení rychle vzplálé vášně. A kdybychom brali sám o sobě jazyk textu, museli bychom konstatovat, že v jeho gramatice ani ve slovníku se téměř nic nevymyká ze zásoby prostředků tehdejší spisovné (respektive literární) češtiny směrem ke knižnosti ani k hovorovosti (nejsou tu např. žádná "slova nemytá a nečesaná"). Na této bázi je však

v jeho nekladnějších vlastnostech; zahrada-hřbitov (2) je prostor smrti (hrobky, kostry), záhuby; prostor arkád (3) je prostor samoty (takto je v textu i pojmenován: "krásnooká (...) vystoupila do samoty ven"), meziprostor mezi (plným) žitím a nežitím. Všechny živé bytosti se s výjimkou osamělého hrdiny pohybují jen v prostoru (1), pouze krásnooká vstoupí nakonec i do prostoru (3); v prostoru (2) jsou jen mrtví.

Vedle tohoto horizontálního členění je tu však ještě členění vertikální: vedle základní vrstvy prostorové, v níž se pohybují postavy, je zde zobrazena ještě vrstva horní, obloha, vrstva atmosféry, v níž zuří bouře. Líčení jejího průběhu vstupuje do vyprávění neméně než pětkrát a vyvíjí, jak už bylo uvedeno, paralelu mezi bouří živlů přírody neživé a bouří živlů vášně v člověku. (A chceme-li, je tu navíc zastoupena v dimenzi vertikální vedle sféry povrchu země a sféry nadzemní ještě sféra pod zemí, kterou reprezentuje prostor vykopaných a otevřených hrobů.)

Rozlišení prostorových sfér prostupuje textem jako celkem,⁵ je relevantní pro rozmístění a pohyb postav atd. Prostorové vlastnosti zobrazených jevů jsou aktualizovány a v tomto kontextu se pak jeví jako prostorová ještě jedna sféra, nejvnitřnější, totiž volumen lidského těla. Je v textu naznačena na samém jeho začátku ("každá žilka hrála, krev byla rozvařena"), v jeho středu ("šitíhlý vzrůst, plné, teplé formy (...) krásnooké) i na samém jeho konci ("cítíl jsem, jak se mi k prsoum lepší vlhký její šat, cítil měkké tělo, teplý, sálající dech (...)"). Aktualizace prostorových daností, jejich povaha a rozložení jednak monumentalizuje obsah vyprávění, jednak dotváří sám smysl textu. Dějové jsou v tomto směru důležitá zvláště dvě místa (kromě již zmíněného konce textu): nejprve onen neobyčejně působivý a přitom jak možno nejprostěji podaný moment průběhu děje, kdy po vyjevení těžkého kompromitujícího faktu v poslední replice dialogu (a po následující spontánní reakci hrdinové) se dá celá v předchozím textu nahromaděná energie do pohybu, z hlediska hrdinova mimovolně, osudově, jakoby překvapivě, ale přitom jaksi samozřejmě (to jsou vlastnosti typické pro sny!): "krásnooká se otočila a vystoupila do samoty ven" atd. Účinek tohoto místa je podepřen tím, že zde byla překročena hranice mezi dvěma prostory (plného života a živoření v samotě). Ještě vzrušivější, protože zakryté stínem nejistoty, je však druhé místo, o něco málo dále, když hrdina vede krásnookou "dál a dále do arkád" - kam však vede tato cesta? Návštěvník viděl za svitu blesku nejen v protější zahravní zdi, ale i "na konci arkád" "bílé hromady lidských kostí". Dovede ho cesta oddání se vášni až tam, tj. do prostoru záhuby? Přinese mu ta, která dokázala překročit hranici jeho samoty a přinést osamocenímu - třebaš jen na chvíli - vrchol životní slasti, zároveň i záhubu, protože je "zlotřilá"?

Relativně menší, ne však nevýznamná je v naší povídce úloha kategorie času.⁶ Časové rozpětí děje je velmi omezené, zabírá jen úsek několika málo hodin, jeho část podávána v aktuálním průběhu se měří jen na minuty. Je dodržován "přirozený" časový sled událostí (pouze v časově neaktuální části

je vyvolán určitým čtenářským postojem k perspektivě vypravování, jehož subjektem je vyprávěč (spjatý personální jednotou s osamělým návštěvníkem hospody) a hlavním objektem krásnooká tanečnice, hlavním proto, že je v centru návštěvníkovy-vyprávěčovy pozornosti, okouzlení a erotické touhy. Toto pojetí však nejen přehlíží řadu slohově podstatných rysů textu, o nichž bude řeč níže, nýbrž také nebere v úvahu celou závěrečnou a přitom vrcholnou fázi děje: když se ukáže, že krásnooká se vrací od matčina úmrtního lože, je návštěvník tímto faktem ořesen, avšak stejně jako pro ni, tak ani pro něho to není překážkou k uskutečnění tělesného sblížení. V tom se náš hrdina liší od hrdiny Mussetova. Stejně zkouše jako krásnookou podrobuje Neruda i jejího partnera, ba vlastně jen jeho, neboť morální profil krásnooké si čtenář utváří až na základě této scény, před tím se o ní nic po této stránce nedozvídáme, zatímco od subjektu vyprávěče se normálně očekává postoj eticky kladný, s nímž se čtenář shoduje. Tedy návštěvník-vyprávěč v této zkoušce podléhá a i na něho padá stín zneuctění památky divčiny matky. Ale to už se dostáváme do interpretace výsledného smyslu textu, zatím zůstaňme ještě u charakteristiky tématu. Zkrátka nemáme tu před sebou jen příběh krásnooké, nýbrž obou, muže i ženy, které spojila vášně. (Že oba zůstávají bez vlastních jmen, zvyšuje obecně lidskou váhu konfliktu.) Celkový způsob výstavby textu zde činí mužskou postavu nejen dějově rovnocenným protihráčem a partnerem krásnooké, nýbrž "na jeho stranu" přesunuje těžší smysl povídky. Nemůžeme zde v úplnosti a soustavně probrat všechny prostředky, které tomu napomáhají. Všimneme si nejzjevnější centrální pozice mužského hrdiny příběhu v prostorové organizaci zobrazených jevů, stručněji některých jevů dalších.

Způsob zobrazení ukazuje, že prostor v naší povídce nemá zdaleka jen funkci dějistě příběhu, jímž je hospůdka U tří lilí na samém okraji Malé Strany. Ani sama tato lokalizace děje není bez důležitosti: v kontextu PM vytváří zasazení vypjatě erotického příběhu - jediného ve sbírce, jehož dospělý hrdina je totožný s vyprávěčem! - do prostředí periferní hospůdky ostrý sociální kontrast s dějistě povídky *Pan Ryšánek a pan Schlegl*, tedy s hospodou U Štajnic, která měla "ráz byrokraticko-aristokratický". - Jako dějistě vstupuje prostor do textu až po údajích o stavu nitra hrdinova a po údajích časových, avšak to, jak už tu a postupně stále více je spjat s hrdinou, signalizuje podstatnou relevanci prostoru pro smysl povídky a z druhé strany zase akcentuje centrální pozici hrdiny, nejen v přeneseném, ale i "doslovném" významu: "Seděl jsem pod dřevěnými arkádami hostince U tří lilí, poblíž Strahovské brány" - celá lokalizace děje je tu podána jako bližší určení stanoviště hrdiny příběhu. Formulace "seděl jsem pod arkádami (...)" se (s nepatrnou obměnou) vzápětí opakuje, a tím je toto prostorové určení zdůrazněno; je doplněna zvlášť o údaj vyjadřující osamocení hrdinovu: "(...) sám a sám". Následující text uvádí další části prostoru, nejprve taneční salonek, pak z druhé strany k arkádám přiléhající tmavou zahrádku (bývalý hřbitov): salonek (1) je prostor tance, radosti (smějící se páry), krásy (dominuje v něm krásnooká), pospolitosti, plně realizace života

už jen jedno nebo dvě další určení. Do popředí tak výrazně vystupuje sled dějů. Od chvíle, kdy je poprvé řeč o krásnoočké, jsou to především akce obou hrdinů, doprovázené zpravidla jen střídáními, ale o to pregnančnějšími charakteristikami. Bohatě - totiž bohatě vzhledem ke krátkosti textu - charakteristiky se dostává vlastně jen krásnoočké dívce, která v očích hrdinových zastihuje vše ostatní. Musíme se tu spokojit jen s upozorněním na závažnost výběru a pojmenování atributů, které jsou dívce připisovány. Její charakteristika je rozložena do čtyř, respektive pěti míst v textu, počínaje distantním pozorováním zrakovým, přes postupné přibližování (hlas), první dotyk (ruka) a konče přilnutí těl v objetí (tu jsou substantiva sčazena v pořadí zevnějšku dovnitř: šat - tělo - dech - duše). Nerudova charakteristika se tu vyhýbá beletristickým dobovým klišé, ale také některým příznačným pojmenováním (není tu např. řeč o ústech, ale pak ani o polibku, objetí apod.). Středem jsou tu dvětiny očí (nejprve v synekdochickém singuláru oko, v dobovém úzu obvyklém), jimž se dostává šesta určení: jsou do něho vloženy jednak protikladné rysy jasnosti a záhadnosti, které poprvé tuto postavu problematizují, jednak se tu autor - především pomocí citátového výroku gnómičké platnosti - odváží explicitně uvést rys sexuální nenasytosti. Váha charakteristiky je tu i jinde uložena do adjektiv: jasné, záhadné, neukojné, záračné (oko, oči), měkké (tělo, hlas), teplé (formy, dech) atd., zvláště pak zlořící (duše) a substantivizované krásnoočka, které se v textu ještě čtyřikrát vrací a střídá se substantivem děvče jako pojmenování hrdinky. Krásné ženy mívají u Nerudy nejčastěji oči modré - modrá barva a vlastní barevnost vůbec by se však vymykala rázu tohoto textu: je tu, pokud jde o vyjádření barev, zastoupena pouze "nebarevná" stupnice od černé (mraky, vlas), přes tmavou (noc, zahrádka) k světlé (oko), jasné (oko), jasnější (blesk) až k bílé (kosti). Omezení na "černobílé podání" je jedním z projevů úspornosti, redukce ve výběru prostředků, která je pro styl povídky příznačná. Ve spojení s jinými rysy, jako je souslednost pouze na dvě postavy, se střídmost podání jeví jako lapidárnost, a připojíme-li uvedenou už absenci komiky, objektivizaci subjektivních momentů, paralelu mezi stavem duše a přírodní bouří, přítomnost prvků záhadných (i démonického), mimovolních stimulů jedné hrdině a osudovost řízení dějů, můžeme - přes minimální rozsah textu - mluvit o monumentálnosti podání.⁸ Tím je zároveň vyzvednuto to, co v obsahu překračuje rámec konkrétně zobrazené situace, co je v ní obecně lidského.

A tak se ukazuje, že mezi tematickými komplexy, které byly výše vymezeny, třeba na první místo stavět téma vášně a komplementárně k tomu hledat i smysl povídky. Smysl textu se tu dotváří až v poslední výpovědi (i tu se uplatňuje pro Nerudu příznačné pointování epických příběhů). Pointoutu v ovšem není vyjevení faktu "zlořícího" krásnoočkého, nýbrž to, jak se s dilematem, v němž se ocitl, vyrovnává vypravěč-hrdina příběhu. Proti neodolatelné síle vášně se i tak velká překážka, jakou je znecitnění matčiny smrti, jehož se krásnoočka dopustila a jehož stín se přenáší i na jejího partnera, ukazuje jako nedostatečná (a ne-můžeme si u Nerudy představit překážku větší, znajíce, jaké místo v jeho díle

jsou tři menší odchylky od toho). Výrazně se mění tempo děje: přechodem vypravování k aktuálnímu času se dějový průběh zrychluje a v poslední části, počínaje dialogem dívek, nabývá děj neobyčejně rychlého spádu. Napětí však je vyvoláno už v samém začátku textu údaji o neobyčejném vzrušení prožívajícího subjektu, silné i tím, že zatím není známa motivace tohoto stavu; vzrůstá ličením průběhu bouře a ještě se stupňuje, když vystoupí přitažlivý zjev krásnoočky, klesá v době nepřítomnosti krásnoočky (udržuje je tu jen paralela s bouřkovou atmosférou), aby se pak ostrým skokem zvýšilo v rozhovoru s poslední replikou krásnoočky; avšak i pak ještě stoupá až do konce při rychlém sledu akcí. Krize vyvolaná zprávou o matčině smrti se nečísí dříve než v záverečné výpovědi textu "- bylo mně, jako bych musil vypít tu zlořící duši z ní!", jež přitom připouští několikerou interpretaci a tím i chápání smyslu celé povídky. Důležitý je i fakt, že vyprávění je podáno formou vzpomínky. Na samém počátku, hned v první výpovědi "myslím, že jsem tenkrát šílil", je provedena distance mezi časem vyprávění (vyjadřuje jej aktuální přezens, jediný v textu) a časem vyprávěného (préteritum doprovázené lexikálním určením). První osoba obou sloves vymezuje vyprávění jako vzpomínku na osobní zážitek vypravěčův. Spojení vypravěče a hrdiny příběhu 1. mluvnickou osobou tu však má dvojí tvář: znamená sice jejich "personální totožnost", avšak intenzivní prožitek hrdinův je tu podán nejen v perspektivě zřetelného již odstupu časového ("tenkrát"), ale i zvláštním způsobem vyprávění, který jen zčásti koresponduje se stavem krajního vzrušení, v němž byl prožívající subjekt. Odstup je vyjádřen jak v rovině modální (znejistující vstupní "myslím, že (...)"), tak zejména takřka ncosobním pohledem "zvonejšku" na vlastní osobu: "(...) každá žilka hrála, krev byla rozvařena". Tento efekt je nesen zdánlivě nevýznamnou drobností, jemným odstínem jazykového vyjádření, v němž (proti úzu) nefigurují tvary slovesa a zájmen 1. osoby: není tu "měl jsem krev rozvařenou" ani "vřela mi (nebo ve mně) krev", není tu "každá žilka na mně hrála" nebo "třásl jsem se na celém těle" nebo pod. (Toto odosobnění má paralelu i níže v textu: třikrát je tu řeč o hře na piano, avšak je pojmenován jen nástroj, bez hudebníka: "při pianě bavili se tancem kadeti (...)"; "piano mělo (...) jen kratičké oddech", a "vždy zas se rozzvonilo znovu"). Jak víme, hrdina prožívá dění ve stavu krajního vzrušení, což se projevuje i v jeho chování ("vydržel jsem u svého stolu vždy jen na krátký čas. Vždy jsem se zas zdvihl a přikročil na chvilku (...)"), avšak vyprávění je podáno velice zklázněnou formou, po jazykové stránce především velmi jednoduchou a zcela plynulou syntaxí.⁷ Odstup vypravěče se projevuje také v aktuálním členění, při němž objektivní pořad základu a jádra je zachovávan skoro ve všech případech. Syntax jednoduchá co do členitosti konstrukcí i co do charakteru spojitosti souvisí přitom ještě s jinými stylovými vlastnostmi podání. Uvážíme-li, že jedna věta (predikační jednotka) má v textu průměrnou délku pouze 6-7 slov (a to počítáme i slova pouze gramatická), je tím dáno, že větné konstrukce mohou v průměru obsahovat vedle pojmenování děje a jeho agentu a popřípadě patientu

impresionistické. Zčásti podobné asyndetické připojení vytváří působivý závěrečný akord Nerudových *Trhanů* (jejich druhá verze pochází z doby ne příliš předcházející práci na PM), všiml si ho již Šalda: "Jen to kolem nás kmitlo. Zahalili jsme se do svých plédů, ranní vzduch byl tak chladný."

8 Nedostalo se tu např. na charakteristiku řeči o řeči v textu povídky. Jen stručně: Řeč postav je zde radikálně omezena, totiž na krátký dialog o čtyřech větech, v němž se referuje o události, která se odehrála mimo zobrazený prostor. Mezi oběma hrdiny nepadne ani slovo, třebaže vyprávění zahrnuje děj od chvíle, kdy se ještě neznali, až do intimního sblížení. Zatlacením řeči slov však tím více vystupuje do popředí "řeč" pohledů, dotyků. S přírodní živelností a osudovostí se tu prosazuje pouto vášně, řeč slov tomu nemůže napomáhat ani zabránit. Podrobněji viz v mém článku *Řeč o řeči v Nerudově povídce "U tří lilii"* [69].

Řeč o řeči v Nerudově povídce "U tří lilii"

V epice se řeč nejen realizuje vyprávěním, nýbrž často v ní bývá i řeč o řeči,¹ a to jak v rovině vyprávění, tak v rovině vyprávěného: pasáže podávající řeč postav (také "vniřní") v textu některých próz i převládají.

Jsou však i případy opačné. Jedním z nich je povídka Jana Nerudy *U tří lilii*, devátá z *Povídek malostranských*. Řeč postav je v ní radikálně omezena, neztrácí však přitom pro styl celku dosah. Povídka je tak krátká - něco přes dvě stránky malého formátu -, že můžeme probrat všechna místa v textu, která přicházejí v úvahu. Na minimální ploše mikropovídky, do jejíhož obsahu je však uložen a tu působivě zobrazen závažný životní a etický problém, nabývají i všechny jednotlivosti obsahu i výrazu na důležitosti, neboť distance mezi hlavním a vedlejším je tu zmenšena.

Přímá řeč postav se vyskytuje na jediném místě, ve čtyřech stručných jednověkových replikách dialogu krásnooček tanečnice a jedné z jejích družek ve čtvrté pětině textu. Tento dialog má speciální funkci: referuje o události, která - jediná v textu povídky - zůstala mimo zobrazený prostor (jde o údaj o smrti krásčiny matky); všechny ostatní děje se odehrávají v prostoru tanečny, k ní přilehlých arkád a s nimi sousedící zahrádky - bývalého hřbitova. Tyto tři sféry, tedy prostor plného života, prostor žití v samotě a prostor smrti-záhuby, jsou spolu s nadzemní prostorovou sférou, v níž zuří bouře, v textu konkrétně zobrazeny.² Zároveň pasáž s uvedeným dialogem přispívá k charakteristice krásnooček ("hlas její (...) byl hedvábně měkký, zvucný") a poslední jeho replika "matka zrovna zemřela" přináší do děje nečekáný a závažný moment krizový: krásnoočka odešla před čtvrthodinou z tanečny domů, když jí přinesli zprávu, že její matka umírá (nebo zemřela), a nyní se vrací, aby vzápětí spočinula v objetí

zaujímá vztah mezi dítětem a matkou!). "Vypít zlořící duši z ní" znamená i "přenést zlořícílost na sebe", i "zbavit dívku zlořícílosti". Obojí může platit i zároveň. Vášně, žádost, která nezná překážek a proti níž je vůle slabá ("jako bych musil"), přináší slast i hrozbu záhuby - vede jako v Shakespearově 129. sonetu z nebe do pekla, ale (snad) i zbavuje vin.

Je jen zdánlivě paradoxní, že na pohled nesložitý a přímočaře se rozvíjející syžet vyúsťuje v zdaleka ne jednoduchý závěr. Nerudovi se podařilo způsobem na svou dobu v kontextu české literatury dotud neslýchaným nejen představit tematiku smyslné lásky, avšak také ji zvládnout na krajně malé ploše krátké novely v celé její hloubce a rozpornosti.

Vykládali jsme styl a smysl Nerudovy povídky především "z ní samé", nepracujíc ve větší míře se srovnáním s ostatními PM nebo s jinými pracemi Nerudovými a jiných autorů. Nepochoybě by toto rozšíření zorného pole ukázalo ještě další stránky sledované problematiky. Osvětlit povídku U3L na pozadí celé Nerudovy tvorby hodláme při jiné příležitosti.

Poznámky:

1 Např. P. Trost (1972) ukazuje, že Čechovova povídka *Thustý a tenký* je založena na kontrastním paralelismu.

2 Vl. Justl (1964) soudí, že motiv dívky vracějící se do náručí muže přímo od matčina úmrtního lože přejal Neruda od Musseta (*Zpověď dítěte svého věku*).

3 Jedna z povídek sbírky má jiné postavení než např. kapitola románu. Povídku lze stejným právem číst samostatně, jako v kontextu sbírky. I při odborném výkladu sbírek by se mělo vycházet z důkladného celkového rozboru jednotlivých povídek (pro ten je ovšem srovnávání dané povídky s ostatními cenné, stejně jako srovnání v širším rámci).

4 Objekty i dnes existují, jako obytný domek. Nerudovo zobrazení odpovídá realitě s výjimkou toho, že protější zeď zahrádky tvoří vysoká zeď přilehlého kostela - to Neruda vypustil, náboženská symbolika nemá v povídce místo.

5 Tato významová struktura platí o jevech přímo zobrazených, nevztahuje se na složku obsahu, o níž se pouze referuje v rozhovoru dívek; divčina matka je mimo zobrazený prostor.

6 Samostatnou pozornost by zasluhoval rytmus v tomto textu. Nenašli jsme tu nějakou speciální organizaci přízvukově-intončních úseků, vytváření rytmických klauzulí nebo pod. (v umístění slovosledných inverzí, ne řídkých, není dostatečná pravidelnost). V syntaktické rovině jde "jen" o rytmus, který si vytváří sled většinou zcela krátkých a jednoduchých vět. Výraznější je rytmus v organizaci obsahové náplně: základem je tu paralelní střídání "záběrů" rozbouraných živlů venku a živlů v nitru hrdiny a velmi četně zastoupené opakování jednotek lexikálních i obsahových (opakuje se tu neméně než dvacet dějů). O tempu vyprávění a o jeho zrychlování v poslední části už byla řeč výše.

7 Zaměťme se zde hlavně na obecněji platné rysy, ale nebylo by dobře, kdyby zůstalo neřečeno, že na slohovém efektu vyprávění se na několika místech podílí i rafinované užití prostředků izolovaných. Tak tam, kde dochází mezi partnery k prvnímu dotyku, volí autor pro vyvolání dojmů bezprostřednosti vzrušujícího pocitu juxtapozici napojení krátké věty, která obsahově určuje předcházející substantivum: "uchopil jsem ji za tu ruku, byla tak měkká". Je to způsob, který je vlastní řeči běžné mluvené (a asi byl už za Nerudy), v literatuře před Nerudou se s ním však sotva setkáme, ukazuje kupředu k próze

Vytlačení řeči vlastní však tím více vystupuje do popředí "řeč" - komunikace pohledů, "řeč" očí, jasná i záhadná zároveň, a dále "řeč" - kontakt dotyků, kontakt k sobě Inoucíh těl. Tam, kde nepřítomnost řečového kontaktu může být pocíťována jako jeho nedostatek (návštěvník sedí pod arkádami "sám a sám", v celém průběhu děje s nikým nepromluví), poukazuje k osamělosti hrdiny příběhu. Tam, kde se nepřítomnost řečového kontaktu jeví jako jeho nepoužitelnost, poukazuje k nadřazené pozici vazby, kterou vytváří pouto vášně (která je vlastním tématem povídky), vztahu eroticko-sexuálního: ten se tu prosazuje s přírodní živelností (paralela s bouří, procházející opakovaně celým textem) a osudovostí, řeč slov mu nemůže pomáhat, ani mu zabránit. - Není to ovšem "prohra" řeči. Celý komplex vyprávěného je podán řečí vyprávěče v I. osobě, stylem této řeči je celý obsah ztvárněn. Uvedené zvláštnosti řeči o řeči přispívají tu k podivuhodné účinnosti této povídkové miniatury, již se sice již nejdou dostat do vysokého ocenění, jejíž místo v celku Nerudova díla však ještě čeká na náležité osvětlení (zatím byla vykládána spíše jen v rámci cyklu, do něhož byla zařazena).

*

Omezení nebo i absence verbální komunikace, event. komunikace vůbec, není v *Povídkách malostranských* výjimkou. Týká se několika hlavních postav. V povídce *Pan Ryšánek a pan Schlegl* (která tvoří svým dějístem sociální protějšek k povídce *U tří lilii*) oba hrdinové spolu nepromluví ani slovo jedenáct let, třebaže denně sedali v hospodě sami u jednoho stolu. Doktor Heribert (*Kazivěť*) nekomunikuje se svým okolím ("nikoho nepozdravil, pozdraven nikomu neděkoval", "(...) jen kdyby byl vůbec s někým mluvil") a nic na tom nezmění ani jeho úspěšné, ale nevídané lékařské extempore. Krejčí Sempr ve *Figurkách* "nemluví skorem nic. 'Eh' a 'm' jsou jeho hlavní slova".

Větší úlohu v tomto cyklu povídek však na druhé straně má řeč vpjatá do široké komunikační sítě, již se vytváří veřejné mínění mezi obyvatelstvem Malé Strany, řeč, již se od úst k ústům šíří po městě **fáma** ("divné zvěsti začaly se najednou šourat Malou Stranou" atd. atd.). V maloměstském prostředí nezůstává okolí nic tajno ze života jednotlivých obyvatelů. Při "večerních špletech" v bizarním prostoru na střeších malostranských domů (je to pro mladé prostor volnosti, do něho se také utíká mladý Bavor z *Týdne v tichém domě*) dává jeden z účastníků sám "k lepšímu" svůj románek lásky s trapným koncem, jindy však fáma založená na nezáměrně i záměrně zkreslených informacích, na drobných klepech i závažných pomluvách, ztrpčuje lidem život a některé oběti vede až k záhubě. Nemusíme tu zajistit podrobněji připomínat roli paní Rusky a zejména baby miliónové; v případě kupce Vorla nelitostná fáma podstatně přispívá k jeho bankrotu a dohání ho nakonec k sebevraždě, žebráka Vojtáška pak na nepravdě založená pomluva nápadnice jím odmítnuté přímo likviduje.

Na ty složky, které nejbezprostředněji souvisí s dějem a s charakteristikou postav, se ve výkladech *Povídek malostranských* obracelo nejvíce

návštěvníka-vyprávěče, v němž vyvolala náhlou vlnu vášně. Sama svým hedvábně měkkým hlasem vyslovuje sdělení o matčině smrti, které vyslechné i on. (Odtud pak v rychlém sledu akcí probíhá dějový spád, aniž napětí klesá, až do samého konce.)

Kromě toho je tu řeč o řeči jedné z pomocných osob, vlastně jen o aktu komunikování a jeho způsobu, bez udání obsahu sdělení ("šeptala přibýlala krásnooké něco" - až z dalšího vyplýne, že šlo o zprávu o stavu matky) a konečně je tu už jen zmínka o povlelech k tanci, tj. o řeči zcela ustrnulé formálně i obsahově. A to se děj příběhu odehrává především v tancárně plné lidí.

Mezi oběma hlavními postavami nepadne ani slovo, třebaže příběh zahrnuje děj od chvíle, kdy se ještě neznají, až do chvíle milostného sblížení. Ale ani v souvislosti s jinými osobami tu řečový kontakt není zastoupen, naopak se dvakrát výslovně konstatuje jeho nepřítomnost ("nepozoroval jsem, že by byla (krásnooká) s někým promluvila", "mlčky kývla hlavou"), třetí místo se týká dvojice hlavních postav ("mlčky jsem táhl děvče dál a dále do arkád").

Není tu ani vnitřních monologů nebo dialogů, neboť tu není ani reflexi spjatých s rozhodováním nebo podobně. Děj spěje kupředu s mimovolní osudovostí, s jakousi tajemnou samozřejmostí, podobnou odvíjení snu. Výjimku si v jistém smyslu vynucuje výjimečný zjev krásnooké. Její základní přímá charakteristika - u ženské postavy jde skoro výhradně jen o charakteristiku vnější, u mužské naopak jsou údaje jen o vnitřním rozpoložení, vzrušení atd. - je podána způsobem, který je možno interpretovat jako vnitřní monolog hrdiny (odstup vyprávěče, daný formou vzpomínky, se zde neuplatňuje): "stihlý vzrůst, plně, teplé formy (...)" - bezprostřednost dojmu tu evokuje nominální podoba konstrukcí.

Avšak je tu ještě cizí přímá řeč anonymního citátu (nejspíše pseudocitátu) "spíše se nasytí oheň dřev a moře vod, než krásnooká nasytí se mužů". Ten má rovněž zvláštní funkci, tentokrát v souvislosti s dobovými eticko-literárními normami: odvoláním se na locus communis - ať už skutečný, nebo fingovaný -, na autoritativní pravdu, je možno zrušit dobové tabu: údaj o (dojmu) sexuální nenasytlosti dívky sotva tehdy mohl být podán přímo ústy autorovými (z korespondence jsou dobře známy Nerudovy obavy, zda se může odvážit povídku s tak choullostivým námětem uveřejnit atd.).

A konečně: Z oblasti řeči už vybočuje exprese realizovaná hlasem (bez verbální náplně): v jednom případě ve vlastním významu, avšak jen v modu přirovnání ("kolem nás jak by mrtví řvali z hrobů"), v druhém ve významu přeneseném ("nebe i země ječely").

Můžeme tedy shrnout: V povídce *U tří lilii* je řeč o řeči jen minimálně zastoupena v základních funkcích, jaké v próze nejčastěji plnívá. Jde zde o řeč o řeči pomocné referující, o řečovém aktu bez udání obsahu, o řeči zcela odosobnělé (formalita povělu), o anonymní řeči cizí, o nerealizování řeči, o mlčení, a o řeči zdeformované v neřeč.

končí dětské noční dobrodružství v chrámě zjihlým setkáním vypravěče s matkou, ale místo očekávaných vysvětlujících a odprošujících řečí vtiskne provinile matce na ruku výmluvné políbení; v tomto bodě se vyznění povídky blíží předeházející povídce *U tří lilí*, jejíž poslední věta obsahuje rovněž (zde implicitní) odkaz k polibku, třebaže ovšem v odlišné relaci (i zde stojí v těsném sousedství Nerudův osudový vztah mezi mužem a ženou na jedné straně a dítětem a matkou na straně druhé), a v níž, jak jsme výše ukázali, je přímá řeč postav silně omezena. Ve zbývajících povídkách jde o řečovou činnost vypravěčovu: "Musím se jednou poptat" (tj. zda doktor ještě žije) končí povídka *Doktor Kazisvět*. "Dál už povídat nebudu, dál už neumím" jsou poslední slova vypravěče povídky *Hasitman*. O pronesení názoru, kde hodlá mít svůj hrob hrdina příběhu, se hypoteticky mluví v závěru povídky *Psáno o letošních dušičkách* a závěrečná próza *Figurky* a tím i celý cyklus je uzavřen "metapovídkovým" výrokem "Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou 'Povídkou malostranskou!'", v jehož posledním substantivu je obsažena báze základního verba narrandi.

Poznámky:

1 Způsob, jak je ztvárněna řeč o řeči, se často významně podílí na stylu díla. Již před čtyřiceti lety podal Pavel Trost objevný výklad povahy a funkce řeči, především řeči postav, ve vrcholné próze Karla Poláčka, zejména také z hlediska jejího podílu na komice (Trost, 1937). - Z nových jeho příspěvků srov. zvl. Trost, 1968.

2 O povaze a funkci prostoru a o jiných složkách výstavby této prózy viz podrobněji v mém příspěvku [72].

Ženské oko v Nerudově próze

Sledovat, jaké údaje o očích uvádí ve svých charakteristikách ženských postav Jan Neruda,¹ mne napadlo, když jsem se při zevrubném rozboru povídky *U tří lilí* [69, 72] zastavil u jednoho zarážejícího faktu: strhující zjev neznámé dívky z předměstské tanečny (tuto dívku Neruda učinil hrdinkou největší oslavy sexu v české literatuře, jak nejkratší malostranskou povídku výstižně označil Šalda, jinak pro Nerudovu prózu ne právě horující), který vypravěče - mužského hrdinu příběhu uchvacuje kromě jiného zvláště "záračným" očima, vybarvil autor "světým okem", tedy bez konkretizování barvy, ač pohledná ženská stvoření zpravidla mají "modré oko", popř. "černé oko".²

pozornosti, pro styl i smysl díla však mají dosah i jiné složky sledovaného komplexu, jak jsme ukázali na povídce *U tří lilí*. Kdybychom měli s podobnou snahou o zevrubnost a postižení funkce jevů v celku jednotlivých povídek a pak celého cyklu probrat i všechny ostatní povídky sbírky, přibyla by řada jevů dalších, jako zvláště údaje o zvyklostech i neobvyklostech ve vyjadřování jednotlivých postav, o dobově příznačném střídání němčiny s češtinou atd.; jsou tu však i věci, "samoučelné", s funkcí především komickou (ve *Večerních šplechtech* (Jáklava) představa o šišlavé výslovnosti latiny u dětí ve starém Římě: Hanibaj ante poitas!); na jiných místech zase jde o zvláštnosti rozumění (tak v téže povídce jeden z vypravěčů vzpomíná z raného dětství uvádí, že se celý rok německy modlil jednu modlitbu, aniž pochopil, že jde o modlitbu pro těhotné ženy). Řeč o řeči někdy přerůstá v řeč o jazyce. Tak otec Václava Bavora zesměšňuje synovo užívání spisovných tvarů (*nemohu*) v domácím prostředí nenáležitým posunem hlásky *h* do třetí osoby sg. ("on nemohe!"), ve *Figurkách* se autor zápisů pozastavuje nad šířením germanismů. Na jednom místě je řeč i o lingvistické práci: v povídce *Jak to přišlo...* je v poznámce pod textem ironizující - ovšem ironizující jen z hlediska subjektu vypravěče, nikoli autora textu - komentář k faktu, že v Jungmannově slovníku není zachyceno slovo *fuť* ve významu 'krejcar'.

Pokud jde o úlohu řeči o řeči v samém vyprávění, všimneme si závěrem, jak se tato složka uplatňuje v kompozici vyprávění, totiž v jeho zakončení. - Skoro všechny povídky jsou uzavřeny a mnohdy vyvrcholeny řečí o řeči; nejčastěji text (a příběh) uzavírá přímá řeč některé postavy. (Přitom žádá z povídek přímou řeč postavy nezačíná, ač takový začátek bývá v próze častý, také u Nerudy v *Arabeskách*.) V povídce *Přivedla žebračka na mizinu* je tragické vyústění příběhu tlumočeno ústy místně příslušného policajta, v povídce *Jak si nakouřil pan Vorel pěnouku* přináší závěrečný výrok malostranského policejního komisaře tragikomický paradoxní kontrast mezi úspěšně nakouřenou dýmkou páně Vorlovou a neúspěšnou jeho obchodnickou a životní dráhou; v povídce *Jak to přišlo...* zase nespolehlivý trhovce Pohorák dotvrzuje svou závěrečnou replikou nezdár celé akce malých "revolucionářů" zapřením šesti zlatých, které mu chlapci dali na obstarání střelného prachu; ve *Večerních šplechtech* nesouvisí závěrečný výrok vypravěče posledního, hlavního příběhu nijak s obsahem jeho vyprávění - má funkci překrytí dojem z trapného konce jeho románku lásky; v *Týdnu v tichém domě* má závěrečná výpověď Loukotova podobnou funkci: nedav odpověď na Bavorovu otázku "na tělo", odvádí Loukota v rozpacích řeči jinam, na aktuální situační detail; povídka *Pan Ryšánek a pan Schlegl* je uzavřena konstatováním, že oba po dlouhých letech vzájemného ignorování zase spolu začali mluvit, navázali řeč; povídka *O měkkém srdci paní Rusky* končí údajem, že když šel kolem jejího bytu pohřební průvod, "vyšla dobrá paní Ruska vzdýcky před dům a srdečně plakala", což sice neobsahuje fakt řečový, avšak přece jen projev konvenčního kontaktu (při němž se zase Rusce otvírá cesta k pomlouvačným řečem...); ve *Svatováclavské mši*