

Dagmar Mocná

MEZI NÁRODNÍMI LISTY A LUMÍREM (KE GENEZI POVÍDEK MALOSTRANSKÝCH)

Nerudovy *Povídky malostranské* bývají vesměs vnímány a interpretovány jako homogenní celek, a to zejména díky jejich promyšlené makrokompozici, jež z nich činí jednu z nejkompaktnějších povídkových knih české literatury (dokonce do té míry, že bývá díky integrálnosti své výpovědi považován za rovnocenný ekvivalent románu – viz JANÁČKOVÁ 1985: 72). Při bližším pohledu ovšem nemůžeme přehlédnout, že jde o jednotu vnitřně neobyčejně rozrůzněnou. Slohová pestrost – a nezřídka přímo protikladnost – jednotlivých povídek budí až údiv, jak harmonický a samozřejmě působící celek se z nich ve finále autorovi podařilo vytvořit. Nejde přitom jen o obdivovanou povídku *U tří lilíí*, jež má s těmi ostatními společnou snad jen lokalizaci na okraj Malé Strany, ale také o meditativní *Svatováclavskou mši*, prozaický ekvivalent Nerudovy intimní lyriky, anebo o satiricky mravoličný *Týden v tichém domě*, svým pojetím patřící spíše k raným *Arabeskám*.

Je přitom až podivuhodné, do jaké míry toto vnitřní slohové pnutí koresponduje s tím, kde byly jednotlivé povídky otištěny předtím, než byly sceleny v knihu. Ještě zajímavější je, že si v tomto procesu prvotního zveřejňování konkurvaly dva protikladné typy periodik: noviny, primárně určené k aktuálnímu informačnímu servisu, a literární časopisy jakožto tribuna slovesného umění. Snad u žádného spisovatele 19. století nedocházelo k tak výraznému křížení těchto zásadně odlišných textových světů, jako právě u Nerudy (a už vůbec ne v rámci jednoho díla). *Povídky malostranské* jsou v kontextu české literatury zřejmě prvním plodem mezaliance mezi žurnalistikou a krásnou literaturou, mající dalekosáhlé důsledky. Zmíněné křížení obou sfér totiž vede nejen k rozkolísání tradičního pojetí literárnosti, nýbrž dokonce k problematizaci hranice mezi fakticitou a fikcí. Nerudova próza permanentně oscilující mezi fejetonistickou úvahou, populárně naučným výkladem, reportážním referováním a povídkovou narací tak vyvolává zásadní metodologickou otázku, kde vlastně končí sféra reference o aktuálním světě a začíná hájemství beletristické fikce (DOLEŽEL 2003).

Následující příspěvek se pokouší prostřednictvím rekonstrukce geneze *Povídek malostranských* naznačit směry možných odpovědí na tyto otázky. Zároveň chce upozornit na důležitost faktoru časopisecké/novinové publikace beletristických děl, dosud podle našeho názoru nedostatečně zohledňovaného. Jsme totiž přesvědčeni, že kontext periodika, v němž se beletristické texty po-

prvé dostávají ke čtenáři, spoluurčuje nejen jejich prvotní recepci, jež se nutně liší od pozdější recepcce knižní, nýbrž nezřídka i jejich genezi.¹ Zejména to pak platí pro povídky a romány otištěné v novinách, neboť v kontextu převažující věcné reference jsou texty zaměřené na konstrukci fikčních světů nutně cizorodým prvkem, jež si okolní kontext hledí přizpůsobit k obrazu svému (tzn. zpětně proměnit fikci v realitu). *Povídky malostranské* jsou pro takovýto výzkum mimořádně vhodným materiálem, neboť jde o první kanonické dílo novodobé české literatury, jehož nikoli nevýznamná část byla publikována v denším tisku, nadto v situaci, kdy v něm beletrie nebyla ještě zdomácnělá.

POVÍDKA V NOVINÁCH

Základem budoucího knižního celku se stalo sedm „*malostranských povídek*“ (jak zněl jejich konstantní podtitul), otištěných ve dvou jarních cyklech se zhruba ročním odstupem (POLÁK 1947).² Odmyslíme-li slohově odlišné *Večerní šplechty*, jsou ony dvě trojice „jádrových“ *Povídek malostranských* až podivuhodně komplementární: v každé je jedna povídka idylická (*Pan Ryšánek a pan Schlegl – Hastrman*), druhá tragická (*Přivedla žebráka na mizinu – Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*) a třetí groteskní (*O měkkém srdci paní Rusky – Doktor Kazivsvět*). Vymezují tak základní výrazové polarities, mezi nimiž se pohybuje ladění celého díla. Lze jen těžko říci, zda šlo o záměr, či o spontánní projev autorova rozeklaného uměleckého temperamentu. Z Nerudovy korespondence vysvítá, že cyklus vznikl víceméně živelně a že autor neměl dlouho jasnější představu budoucího knižního celku (HAMAN 1968: 113–114), byť důsledně označování jednotlivých povídek konstantním podtitulem svědčí o tom, že je od počátku vnímal nikoli jako jednotliviny, nýbrž jako součásti jistého cyklu.

Nás však zde zajímá něco jiného: proč Neruda tyto povídky neotiskl v literárním časopise, nýbrž ve fejetonní rubrice *Národních listů*. Dosud totiž poměrně zřetelně rozlišoval mezi svou produkcí beletristickou (tzn. básněmi a povídkami) a publicistickou.³ Přímo se nabízí vysvětlit tuto proměnu publikačních

1 Viz příspěvek Pavla Janáčka v tomto sborníku.

2 Pořadí povídek odpovídá jejich posloupnosti v knize. První cyklus, uvedený povídkou *Pan Ryšánek a pan Schlegl* a zakončený *Večerními šplechty*, vycházel mezi 23. březnem a 5. květnem 1875, druhý cyklus, složený z povídek *Doktor Kazivsvět*, *Hastrman* a *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*, vycházel od 18. března do 22. dubna 1876.

3 Jednotlivá čísla *Arabesek* otiskoval v literárních časopisech a almanaších, a to i poté, co se stal fejetonistou *Času* a posléze *Hlasu* (výjimku tvoří povídky *Blbý Jóna* a *Štědrovečerní příhoda* otištěné v *Času* 1861). Je ovšem pravda, že většina próz z *Arabesek* vznikla ještě před započatím jeho žurnalistické aktivity a že bezprostředně souvisela s redigováním časopisu *Obrazy života*. *Arabesek* vzniklých souběžně s Nerudovými fejetony je jen několik, ovšem důsledně vycházely v beletristických časopisech (většinou v *Rodinné kronice*, Nerudou rovněž po jistou dobu redigované, nejmladší *Dva divadelní kuplety v Hálkových Květech*).

zvyklostí čistě praktickými důvody. Neruda měl v té době na starosti náplň fejetonistické rubriky *Národních listů*. Dochovaná korespondence dokládá, že to byl úkol, který spolkl značnou část jeho pracovní kapacity, a že dalším tvůrčím záležitostí se mohl věnovat teprve po splnění této své základní povinnosti.⁴ Za této situace si jen těžko mohl dovolit publikovat v literárních časopisech, pakliže byl charakter vzniknuvších próz alespoň rámcově vhodný k umístění do fejetonní rubriky.⁵

Nicméně roli zde mohly sehrát i důvody jiné, specificky literární. Neruda se v době předcházející vzniku *Povídek malostranských* (tj. v první polovině sedmdesátých let) věnoval takřka výhradně žurnalistice a vypracoval se v této oblasti ve všeobecně uznávaného profesionála (TUREČEK 1994). Žurnalistika přitom pro něj nebyla jen zdrojem obživy: spatřoval v ní jednu z klíčových oblastí moderního života, důležitou pro přiblížení dosud provinciálních českých zemí vyspělé západní Evropě. Podle Nerudy byla novinová publicistika neobyčejně inspirativní speciálně pro krásnou literaturu, tkvící nezřídka v zajetí fabulačních stereotypů a slohových klišé. Měla jí pomoci otevřít se dynamice moderního života, učít ji vzývat namísto klasicistně strnulé Krásy jeho „nahou“ pravdu. O tom, že Neruda vnímal špičkovou publicistiku jako součást krásné literatury, svědčí jeho soustavná péče o sestavování knižních výborů z vlastní novinové produkce (HAMAN 1968: 110–112). Publikovaná korespondence přesvědčivě dokládá, jak velké množství energie a důvtipu do těchto edičních podniků vkládal (možná dokonce více než do promýšlení svých básnických sbírek – alespoň zmínky o nich jsou v dochované korespondenci podstatně řidší): opakovaně promýšlel kompozici chystaných celků, trápil se s hledáním přiléhavého názvu. Knižní výběry z Nerudovy publicistiky se nadto od počátku setkávaly

4 Značná část publikované korespondence se týká shánění a úprav příspěvků pro fejetonní rubriku *Národních listů*, podnikaných většinou na poslední chvíli, nicméně s neobyčejným úsilím o dodržení vysoké profesionální úrovně. Konstatuje-li Neruda v dopise Kazimíru Vratislavu Šemberovi – se snadno postřehnutelným uspokojením – „*jsouť doby, kdy ve všem všudy musí vypomoci fejeton můj*“ (NERUDA 1954: 101), nešlo podle všeho o přílišnou nadsázku. Neruda byl vskutku klíčovým Grégrovým zaměstnancem, za všech okolností upřednostňujícím prospěch jeho listu, jehož význam pro českou společnost si dobře uvědomoval. Byl publicistou dobře informovaným, mimořádně pohotovým a všestranným: „*Jinde má každý fejetonista určitý obor svůj [...] Dle zcela zvláštních poměrů chudých u nás musil jsem pracovat a působit ve směrech všech. Redigovat. Psát sám týdně aspoň tři fejetony, což myslím nedělá nikdo nikde. Totiž píšou třeba čtyry, ale ne pro jeden list, jenž by žádal co do materie směry různé, kdežto do různých časopisů mohou psát směrem jedním.*“ Neruda Serváci Bonifáci Hellerovi, v dopise editory datovaném před 30. dubnem 1876 (NERUDA 1965: 82).

5 Po celou první polovinu sedmdesátých let přispíval Neruda do literárních časopisů jen výjimečně, nadto texty víceméně marginálními, a to navzdory tomu, že jeden z nich – *Lumír* – spolu s Hálkem založil. Odklon od beletristických periodik nepochybně souvisel i s tím, že od roku 1869, kdy publikoval v *Květech* poslední čísla *Knih veršů*, až do roku 1877, kdy začaly vznikat *Písň kosmické*, prakticky vůbec nepsal poezii.

s mimořádně příznivým ohlasem veřejnosti, jež tento dráždivě moderní výhonek soudobé beletristické produkce přijímala nejen jako poutavou četbu, nýbrž i jako doklad vzrůstající světovosti české kultury.⁶ Došlo tak k podivuhodnému paradoxu: Neruda-talentoovaný básník (a také autor neúspěšné tragédie) se stal uznávaným spisovatelem až díky knižním souborům svých fejetonů a cestopisných črt. Právě v tomto oboru byl považován za nepřekonatelného, za toho, kdo udává tón. Neobyčejný čtenářský úspěch nově etablovaného žánru spolu s přesvědčením o jeho společenské potřebě vedl (pochopitelně spolu s dalšími důvody převážně asi osobního rázu) k tomu, že Neruda pohřbil touhu stát se dramatikem, že načas dokonce opustil i poezii a s plným osobním nasazením se věnoval publicistice. Zdá se tak být přirozené, že když v něm (opět patrně z osobních důvodů, kombinovaných se sílící deziluzí ze znepokojivých symptomů moderní civilizace) začala klíčit idea „*návratu do krajiny dětství*“ (srov. HAMAN 1968: 57), nerozpakoval se otiskovat své povídky tam, odkud vzešel jeho spisovatelský věhlas – ve fejetonní rubrice *Národních listů*.

Novinové okolí ovšem nebylo vůči Nerudovým malostranským povídkám inertní. Obklopeny denními zprávami, politickými úvodníky a burzovním zpravodajstvím musely být nutně recipovány jinak než později v knize (a také jinak, než kdyby byly otištěny v literárním časopise). Noviny jsou médiem primárně určeným k referenci o realitě, takže mají sklon učinit takovouto věcnou referencí rovněž beletristickou fikci. Je pravda, že fejetonní rubrika byla od svého okolí zřetelně graficky oddělena, nicméně za časů Nerudových se v ní beletristická fikce objevovala jen sporadicky.⁷ Páteří rubriky byly populárně naučné stati z různých oblastí (přírodovědecké, historické, národopisné),⁸ přičemž fejetonů ve specifickém slova smyslu tu bylo méně, než bychom podle názvu rubriky oče-

6 Novinář Neruda soustavně pečoval o programové zaplňování tematických mezer české publicistiky, zejména té cestopisné. Radil například Josefu Štolbovi, aby neváhal písemně formulovat své dojmy z cesty po Anglii, neboť „*nemáme ještě Londýnských obrázků*“ (NERUDA 1965: 58), jež by byly vhodným pandánem k jeho *Pařížským obrázkům*. V podobném duchu se on sám zavazoval Františku Schwarzovi, že mu pošle do chystaného časopisu „*něco, co posud u nás nepěstováno*“ (NERUDA 1965: 53). Konkrétně nabízel literárně nezabýdlenou oblast Malé Asie.

7 Blíže viz příspěvek Aleše Hamana v tomto sborníku.

8 Pro bližší představu o náplni fejetonistické rubriky uvádíme příspěvky bezprostředně obklopující první čtveřici povídek: těsně před první z nich (*Pan Ryšánek a pan Schlegl*) vyšel nekrolog houslisty Ferdinanda Lauba (podepsaný šifrou S. H.) a Nerudův politický předvolební fejeton, těsně za ní pak nepodepsaný ornitologicko-cestopisný článek *Ptactvo na pouť*. Následující povídku *Přivedla žebráka na mizinu* obklopovalo (opět nepodepsané) kulturně historické pojednání *Rhapsodové severoruští* a Nerudův aprilový fejeton. Povídce *O měkkém srdci paní Rusky* předcházela anonymní cestopisná črta *Pařížská burza*, den po jejím otištění byla fejetonistická rubrika vyplněna anonymním převyprávěním jednoho příběhu z války Severu proti Jihu *Tři vyzvědači Pueblové*. Próze *Večerní šplechty* předcházela Nerudův fejeton o mužské módě (sprizněný s ní „*frivolní*“ dikcí), za ní následovalo nepodepsané kulturně historické pojednání *Stará svatba židovská*.

kávali.⁹ Lze tedy předpokládat, že v sousedství těchto disparátních textů mohlo být vyprávění o malostranských podivínech vnímáno jako další z četných poučných statí – tentokrát o zaniklém životním způsobu v jedné pražské čtvrti. Mimo jiné i proto, že byly signovány pouze Nerudovou novinářskou značkou (známým trojúhelníkem), což je ve čtenářových očích zařazovalo do kategorie spotřebních textů, nikoli literatury založené na jedinečnosti autorství.¹⁰ Lze tedy předpokládat, že v sousedství novinových zpráv týkajících se reálných osob (počínaje kriminálními případy a konče úmrtními oznámeními) mohly být povídky o pánech Ryšánkovi, Schleglovi a dalších obyvatelích někdejší Malé Strany vnímány jako reference o skutečně žijících lidech (tragické příběhy Vojtíškova a Vorlova konce pak jako případy z černé kroniky).

Na balancování mezi věcnou referencí a uměleckou fikcí založil Neruda do značné míry osobitost svého prozaického výrazu. Tíhl k tomu odjakživa (jak prozrazují například jeho příspěvky do almanachu *Máj – Z notiční knihy novinářovy a Mému vrabci*), přičemž práce v novinách tento sklon ještě posílila. Nejdříve takto experimentoval na půdě cestopisu, tradičně těžcího z napětí mezi objektivní skutečností a jejím subjektivním uchopováním, posléze pak v osobitě subžánru „studie“, pohybuje se na pomezí reportáže, sociologického výkladu a portrétní črty.¹¹ Proces fikcionalizace entit původně faktuálních dospěl nejdále v cyklu *Různí lidé*, vytěženém z velké východní cesty na přelomu let 1870–1871 a záhy po novinovém otiskování s velkým úspěchem vydaném knižně. V těchto cestopisných črtách se (na rozdíl od jiných Nerudových cestovních fejetonů) nesetkáme s takřka žádným místopisným poučením, zato s celou galerií místně typických osob, disponujících nejen vlastním jménem, nýbrž většinou i jedinečným příběhem, takže de facto nabývají statutu literární postavy (přestože zjevně vyrůstají z autorovy reálné cestovatelské empirie). Budování fikce je tu však přece jen neúplné, neboť je omezeno deklarovaným žánrovým rámcem cestopisného fejetonu, znemožňujícím ucelené rozvinutí příběhu jakožto konstitutivního prvku fikčního světa.¹²

9 Sám Neruda prolašoval, že „fejeton je u mne to, o čem se neví, co to je“ (NERUDA 1954: 110). Odmyslíme-li možnou nadsázku, je zřejmé, že jeho pojetí fejetonu bylo velmi široké, o čemž ostatně svědčí i náplň jeho *Studii, krátkých a kratších i Žertů, hravých i dravých*.

10 Z hlediska *Národních listů* šlo ovšem o běžnou praxi. Plné jméno bylo uváděno většinou jen u známých zahraničních autorů, sám Neruda podepisoval své příspěvky do fejetonní rubriky zásadně pouze trojúhelníkem. Podle dobového svědectví přitom řada čtenářů *Národních listů* netušila, kdo se za touto šifrou skrývá. Bylo-li tomu skutečně tak, byl Neruda v soudobé kultuře přítomen ve dvou odlišných osobách: jako básník Jan Neruda a jako „ten s tím trojhranem“ (ŠPINDLER 1876), písíci ony vtípné a hojně čtené fejetony.

11 Proces beletrizace (tj. zfiktivňování) tohoto útvaru lze dobře pozorovat na vývoji proslulých *Trhanů*. Původní „studie dle znalců“ se proměnila v „genrovou novelu“ (NERUDA 1954: 110) poté, co autor obdaril jednoho z trhanů jedinečným příběhem s tragickými rysy, jenž původní sociologické studii dodal obecně lidský rozměr (JANÁČKOVÁ 1985: 95).

Podobně balancují na hraně mezi fakticitou a fikcí rovněž první z malostranských povídek. Titul sice pracuje s vlastními jmény (*Pan Ryšánek a pan Schlegl*) a příběhem (*Přivedla žebráka na mizinu*), nikoli s lokalitou (ta je až součástí podtitulu)¹³ a fikci konotuje rovněž důsledné označování těchto próz jako povídek, deklarující Nerudovu snahu po jejich zřetelném odlišení od běžné náplně fejetonní rubriky.¹⁴ Na druhou stranu je však v počátečních partiích povídky *Pan Ryšánek a pan Schlegl* nasazen výkladový přezens (oproti préteritu, příznačnému pro fikci) a namísto postav avizovaných titulem se čtenáři dostává důkladného poučení o jednom malostranském hostinci a jeho typických návštěvnících. A i poté, co se zhruba v třetině textu konečně objeví dvojice znesvářených protagonistů, je líčení prehistorie jejich sporu prokládáno ryze fejetonistickými odbočkami (jako je ta o fádnosti klasické krásy slečny Schleglové).

Slohově nevyhraněný text, kolísající mezi věcnou referencí a povídkovou fikcí (se zřetelným tíhnutím ke kódu místopisné studie), zabíral v *Národních listech* celé první pokračování. O den později však byli čtenáři ostrým stříhem vrženi do fikce. Magickou formulí přechodu z jednoho světa do druhého se stala věta, jež by mohla být mottem epické fikce jako takové: „*Stalo se něco.*“ K postavám tedy přibyla událost, jakožto zárodečné jádro příběhu, naplňujícího budovaný fikční svět smyslem. Narace druhé části je v souladu s tím ryze povídková. Skládá se ze dvou scén, zalidněných množstvím figur¹⁵ a naplněných drobnými

12 V *Různých lidech* se tak setkáme pouze s úlomkou příběhů, jak ostatně plyne z vypravěčovy pozice projíždějícího turisty, jehož těkavému zraku jsou dostupné jen okamžikové průhledy do cizích osudů, přičemž cestovatelský princip kaleidoskopického střídání dojmů brání vypravěči v jejich spolužívání (a marginalizuje tak jejich závažnost). Nerudův cestovní zápisník tak vlastně odráží rodící se senzibilitu člověka globální éry, stavící na množství a rozmanitosti podnětů, nikoli na hloubce jejich účinku. Jako zkušený novinář si byl této „efemérnosti“ moderní mysli vědom a snažil se jí dodat dostatek čerstvých impulzů („*Avšak dovolil jsem si změnit nadpis. Kvůli obecnstvu. Je přesyčeno, trochu vždy je potřeba švindlu, aby pozornost jeho se upoutala.*“ – NERUDA 1965: 65), jako umělec pak kolísal mezi nadšením z bezbřehé pestrosti světa, otevírajícího se našim smyslům („*Látky až habba, že nevím, kde pak začít dřív. Ten svět je přece krásný!*“ (NERUDA 1965: 49), a depresí z chaosu, který tato mnohost plodí (HAMAN 1968: 104–106).

13 Důležitá zfkativnější úloha protagonistického titulu vysvitne ve srovnání s fejetonem *Kuchyně na trhu* (publikovaným v *Národních listech* v témže roce a poté zařazeným do *Studií, krátkých a kratších*). Majitelka živnosti je tu uváděna vlastním jménem (paní Fogetka) a celý text je značně beletrizován (začíná a končí konkrétním výjevem, jemuž dominuje přímá řeč, typický rys beletristické fikce). Nicméně v jeho názvu se neocitá protagonistka živnosti, nýbrž tato živnost sama, vnímaná navíc jako pars pro toto (stánek paní Fogetky je tu zástupcem všech „*kuchyní na trhu*“), což utvrzuje příslušnost této prózy k Nerudovým sociologizujícím „studiím“.

14 Je ovšem otázkou, zda si čtenář *Národních listů* těchto jasných signálů fikce vůbec povšiml (tlak novinového kontextu, sugerujícího očekávání věcné reference, mohl být silnější).

15 Poprvé se tu objevuje slohový grif, jež se pro *Povídky malostranské* stane typickým: označování těchto marginálních osob, tvořících součást „pozadí“, vlastními jmény a konkrétní profesí – pan Schlegl tak hraje kulečník nikoli s bezejmenným návštěvníkem hostince, nýbrž s „*panem Köhlerem,*

činnostmi (jako je roznášení piva, šňupání tabáku, svlékání kabátů, sedání ke stolu). Vypravěč odkládá masku o všem informovaného fejetonisty a mění se v „minimalistického“ narátora – pozorovatele, jenž nehodlá čtenáři nic ulehčovat. Nejenže mu řádně neobjasní, proč oba pánové sedí vzdor letité zášti u jednoho stolu, ale dokonce jej mate zdůrazněným hodnocením pana Schlegla jako „rozhodně zlého“ člověka (připravuje si tak půdu pro překvapivou pointu, zároveň však čtenáře vede k zamýšlení nad silou konvenčních očekávání a vratkostí unáhlených soudů). Do nitra postav přitom zásadně nenahlíží (striktně tudíž dodržuje limitovanost své pozorovatelské pozice), nýbrž vede čtenáře k pozornému vyhodnocování informací o jejich chování.¹⁶

Vzdor vysoké míře beletrizace, k níž Neruda dospěl v druhé části povídky o pánech Ryšánkovi a Schleglovi, je úvod následující povídky *Přivedla žebráka na mizinu* opět fejetonisticky rozvolněný. Neruda však již usiluje o těsnější spojení výkladových odboček s narácí (vsouvá je do konkrétních dějových situací a dynamizuje je i zevnitř).¹⁷ K odpoutání od věcné reference slouží i prokreslenější charakteristika personálního vypravěče: ten si sice uchovává pozici zúčastněného pozorovatele, blízkou publicistice, avšak na rozdíl od reportéra či fejetonisty promítá do textu vlastní minulost. Efekt rozpětí (a významového

kupcem“. Neruda pomocí tohoto jednoduchého prostředku budí iluzi světa neobyčejně plnokrevného a důvěrně známého, bez znepokojivých pastí „nedourčených míst“.

16 Čtenář ovšem musí tyto informace nejprve v textu objevit a poté je náležitě interpretovat. Aby pochopil, že zdánlivě banální konstatování „*Dnes pil pan Schlegl čtyry sklenice a setrval do půl deváté.*“ (NERUDA 1975: 78) vypovídá o neobvyklém vnitřním rozpoložení zmíněné postavy, musí se rozpomenout, že obvykle oba pánové pili jen tři sklenice a odcházeli domů v osm. Časový údaj je přitom v textu obsažen jen nepřímo (lze jej odvodit z konstatování, že pánové přicházeli v šest a zdrželi se dvě hodiny), nadto již v první části dvojdielného textu (je tudíž v zásadě vyloučené, aby tento detail zohlednili čtenáři již v *Národních listech*, neboť by si museli danou informaci pamatovat z předchozího dne).

17 Například popis přílby policajta pana Šimra se mžikem rozvine do rušné pouliční scény, zaplnující mezery budovaného fikčního světa: „*Lesklá přílba kývala se mu na velké hlavě při každém pohnutí, a když se rozběhl za některým tovaryšem, který bez ostychu a proti všem zákonům přes ulici si přešel s horčí dýmku v ústech, musil pan Šimr přílbu vzít honem do hrsti. Tu jsme se pak my děti smály a tančily po jedné noze, ale jakmile se na nás podíval, hned zas jakoby nic*“ (NERUDA 1975: 80). Vzniká tak poměrně komplikovaný model několikaúrovňové narace se scénami jakoby navzájem do sebe zapuštěnými: Vypravěč chce čtenáři sdělit, jak se dozvěděl, kolik je panu Vojtiškovi let. Za tím účelem reprodukuje Vojtiškův rozhovor s policajtem, který náhodně vyslechl. Do líčení této scény, odehravší se kdysi v čase vypravěčova dětství, vsouvá „poučný“ exkurs o malostranských strážcích pořádku. Jeho součástí je i zmíněný popis policejní přílby, vyúsťující ve výše citovanou miniscénu, jež se ovšem odehrála jindy než onen dialog (přesněji řečeno, odehrála se „kdykoli“ v idylickém bezčasí vypravěčova dětství). Poté následuje zpětný „výstup“ do povrchové roviny narace: vypravěč se vrátí k popisu pana Šimra a po jeho dokončení pokračuje v načatém líčení policajtova rozhovoru s panem Vojtiškem, na jehož konci se čtenář konečně dozví, kolik je Vojtiškovi let. Narace se zatím obešla bez události, přesto sugeruje svět až po okraj naplněný děním. Je zřejmé, že takto rafinovaná narativní technika je na hony vzdálená přímočaré linearitě fejetonistické dílky.

napětí) mezi vypravěčovým dětským a dospělým já dává fikčnímu světu pomyslný třetí rozměr – hloubku – a posiluje jeho autonomii (jako by existoval dávno před textem, byť je tomu přesně naopak).

Proces beletrizace fejetonického východiska pokračoval v povídkách s výraznou groteskní událostností (SCHMID 1994), týkající se v obou případech pohřebních rituálů (*O mékkém srdci paní Rusky, Doktor Kazisvět*), a dospěl k maximální slohové kompaktnosti a mistrovské vypointovanosti v povídce *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*, poslední z cyklu „jádrových“ *Povídek malostranských*. Zmíněný proces měl ovšem i protisměrnou tendenci: předposlední povídka druhého cyklu *Hastrman* je kompozičně podstatně rozvolněnější než předchozí *Doktor Kazisvět*. I v těch kompozičně nejsvěřenějších povídkách zůstává přítomno něco, co je činí neopakovatelnými a slohově podstatně odlišnými například od ještédských povídek Karoliny Světlé, natož pak od soudobé konvenční novelistiky. A nelze přehlédnout, že onu neopakovatelnost tam do značné míry vnesla autorova fejetonistická zkušenost. Jeho vlastní vyjádření v dopise Serváci Bonifáci Hellerovi z roku 1876 svědčí o tom, že si byl inovativní potence svého narativu dobře vědom: „*Jak si sám myslím působení svých fejetonů na novočeský způsob vypravování!? O tom dovol, abych pomlčel, nesluší se pro mne konstatovat to, co si myslím snad pochlebného, snad pochlebnějšího, i než se s pravdou snáší*“ (NERUDA 1965: 82).

Nerudovští vykladači v posledních desetiletích zjišťují, že právě tyto „žurnalistické“ rysy (v klasicistních časech Nerudovi zazlíváné) posílily významovou ambivalentnost jeho próz a učinily z *Povídek malostranských* předzvěst moderní prózy 20. století (HAMAN 1968, TUREČEK 2000). Poukazují přitom také na účinek „poučných“ odboček, překrývajících příběhovou linii nánosem každodennosti, dráždivě znejasňujících kontury vyprávěných osudů, a zejména pak jejich smysl (jako to – ovšem prostřednictvím jiných tvárných postupů – dělají modernističtí a postmoderní prozaici). Slabý kritický ohlas knižního vydání *Povídek malostranských*, stejně jako pozdější klasicizující výtky Šaldovy a Novákovy, bránící jejich docenění až do hloubi 20. století, svědčí o tom, že Nerudova odvážná mezalinace žurnalistiky s beletrií přišla patrně příliš brzy. Avšak to, co *Povídkám malostranským* ubrala na bezprostřední čtenářské rezonanci, přidala jim na její dlouhověkosti (není patrně náhodou, že zejména v posledním čtvrtstoletí patří k nejinterpretovanějším titulům české literatury 19. století – a to i na úkor Nerudovy poezie).

Skoro to přitom vypadá, že to, co učinilo z Nerudy (pravda až mnoho let po smrti) uznávaného moderního prozaika, vzniklo do značné míry spontánně, letitým prolínáním publicistiky s uměleckou fikcí. Například v případě „poučné“ vsuvky o úředním zákazu míchání mléka kvedlačkou, jež v závěru povídky *Přivedla žebráka na mizinu* překvapivě přerušuje tah vyprávění k tragické pointě, budeme asi na pochybách, zda jde o promyšlený „bachtinovský“ vpád nezni-

čitelné každodennosti, oslabující drásavost osobních tragédií (HERMANOVÁ 1989), či zda se prostě Nerudovi do textu na okamžik prodrala jeho žurnalistická rutina. Ať tak či onak, ony „fejtonistické“ vsuvky se po vynětí z původního kontextu věcné reference začaly chovat jinak: staly se nástroji utváření beletristické fikce, již spolu s dalšími tvárnými postupy dodávaly specificky zastřenou, matoucí tvářnost (TUREČEK 2000).

Zkušenost novináře tedy poskytla prozaiku Nerudovi zásadní inspirační impulz. Uvědomil si, že pod onou „pénou dní“, jež je živnou půdou žurnalistiky, lze při jistém stupni vnímavosti zahlédnout fragmenty pozoruhodných příběhů. Na tomto poznání byl založen již jeho úspěšný cyklus *Různí lidé*. Avšak na rozdíl od projížďejícího cestovatele, jenž nemusí (a vlastně ani nemůže) být tímto defilé lidských osudů osobně zasažen, neboť se kolem něho – podobně jako v působivém závěru *Trhanů* – pouze mihnou (JANÁČKOVÁ 1985: 95), vypravěč *Povídek malostranských* opouští citově nezúčastněnou „reportérskou“ pozici, neboť už ví, že ony příběhy, zahlédnuté pod povrchem každodennosti, jsou obecnou metaforou lidské situace – tedy i jeho vlastní.

ARTISTNÍ INTERMEZZO

Vznikem sedmi „jádrových“ malostranských povídek nebyla jejich geneze zcela u konce. Dokonce jimi ani nebyl plně definován charakter budoucí knihy.

Záhy poté se odehrálo něco, co odklonilo dosud organicky narůstající cyklus úplně jiným směrem. Bodem obratu se stala povídka *U tři lilii*, definitivní formulace obsedantního tématu, jež Nerudovi po celá léta nedalo spát (HAMAN 1958, JANÁČKOVÁ 1985) a nyní se opět přihlásilo ke slovu s naléhavostí, již už nebylo možné oslyšet.¹⁸ Zřejmě až nyní našel ten správný způsob vyjádření, spočívající v odhození všech vnitřních a vnějších zábran, když učinil personálního vypravěče nikoli pozorovatelem (jímž byl v obou předchozích pokusech), nýbrž vlastním hrdinou niterného dramatu vzešlého z motivu „dívky tančící nad mrtvolou své matky“. Slohové důsledky tohoto rozhodnutí byly ovšem dalekosáhlé: ambivalentní žánrová drobnokresba byla vytlačena niterností romantického rodu, pracující s expresí a symbolickým zvýznamňováním (HAUSENBLAS 1997). Prakticky v žádném slohovém parametru se próza *U tři lilii* neshoduje s dosud vzniknuvšími malostranskými povídkami: její fikční svět je světem rozpoutaných přírodních živlů, oloupávajících z člověka jeho civilizační slupku, zatímco fikční svět předchozích povídek je povytce lidský, tvořený spleť ambivalentních vztahů generujících banální dramata s dalekosáhlými důsledky. Je až neuvěřitelné, že tyto zásadně odlišné světy mohly být později sloučeny do jednoho díla a koexistovat tam s takovou samozřejmostí, že si jejich disparátnost namnoze vůbec neuvědomujeme.

18 „Nedalo mně to pokoje, musil jsem ji zpracovat znovu, zdálo se mně, že musím“ (NERUDA 1954: 119).

Zřetel k panujícím hodnotovým normám, odhozený v situaci tvůrčího přetlaku, se opět vrátil do hry v momentě, kdy Neruda začal zvažovat možnost zveřejnění toho, co si dovolil napsat (OTRUBA 1994). Přestože jeho otevřenost vzbudila rozpaky i u nejbližších přátel, nevzdával se myšlenky na otištění, zvolil však kompromisní způsob: podobně jako před lety ukryl své obsahově či tvárně nepřijatelné prozaické experimenty do *Týdne v tichém domě* (HAUSENBLAS 1984), odeslal nyní svou nejosobnější prózu do fejetonní rubriky regionálního *Podřipana*, na jehož redakci měl osobní kontakt. Je s podivem, že navzdory oprávněným obavám nevzbudila jeho šokující zpověď o síle sexu znásobené přítomností smrti žádnou pozornost – „odklizení“ do regionálního tisku zřejmě splnilo svůj účel (svou roli mohla sehrát i skutečnost, že povídka nebyla podepsána plným jménem, nýbrž „pouze“ tradičním trojúhelníkem). Nelze přitom zapomenout, že Neruda už dávno nebyl enfant terrible české literatury, nýbrž všeobecně vážený žurnalista, kritik a glosátor dobových mravů, a to se nemohlo neodrazit na způsobu, jakým čtenáři *Podřipana* jeho povídku pravděpodobně četli (tedy nikoli v kódu „nahé zpovědi“, v němž byla napsána, nýbrž s největší pravděpodobností v dobově podstatně frekventovanějším kódu mravoličné prózy) – pakliže si jí ovšem uprostřed regionálního zpravodajství vůbec povšimli. Bezrozpornost přijetí Neruda nadto – v duchu své zamlžovací taktiky – pojistil tím, že povídku *U tři lilii* otiskl nikoli samostatně, nýbrž v páru s veršovanou hříčkou *Legenda z Kamenného mostu*, vyprávějící o pokušení, jemuž je vystavena nebohá socha svatého Jana Nepomuckého při pohledu na nahá lýtka pradlen. V sousedství této nezávazné veršovánky na lascivní téma dostávala i později tak obdivovaná „báseň o síle sexu“ nádech neškodné pikanterie¹⁹, již lze v zájmu zvýšení nákladu občas připustit i ve fejetonní rubrice seriózního politického listu. Otevřenou otázkou však zůstává, zda souhrnné označení obou textů jako „*Dvou povídek malostranských*“, na němž Neruda trval, bylo jen součástí tohoto zastíracího manévru (OTRUBA 1994), či zda navzdory zásadní slohové odlišnosti vnímal už tehdy povídku *U tři lilii* jako součást rozpracovaného malostranského cyklu²⁰ – na rozdíl od druhého z takto označených textů, kde šlo pravděpodobně o pouhou publikační koketérii.²¹

19 „Všechny malostranské hezké holky / perou v řece punčochy, podolky / bílé nožky v chladné vodě máci, / sukničky si do kolenou stáčí, / a jak ku řece se nahýbají, / bílá hadra se jim kolíbají.“ V tomto duchu nezávazné pikantní kratochvíle prezentoval Neruda redaktoru *Podřipana* rovněž povídku *U tři lilii*, když ji charakterizoval jako „*Jungschweineres mit delikat abgezogenem Speck*“ (NERUDA 1965: 87). Tendence k preventivní bagatelizaci „problematické“ povídky prosvítá i další Nerudovou korespondencí, kde o ní zásadně hovoří jako o „malíčkové historce“ či „hloupé skizzičce“.

20 Těsně po napsání povídky ještě nebyl rozhodnut: „[...] mám, nemám ji přilepit pak k malostranským povídkám?“, tázal se přítele Kazimíra Vratislava Šembery (NERUDA 1954: 119).

21 Rozladění z opatrné Šemberovy reakce, jež v něm posílila už tak ostře pocitované vědomí společenských tabu, limitujících jeho tvorbu, léčil Neruda svou osvědčenou ironií. Napsal pro „mravně

Nerudovo nečekané artistní vybočení se ovšem zpracováním obsedantního tématu nevyčerpalo. Naopak, tvůrčí vzepětí povídky *U tří lilíí* jako by v něm aktivizovalo dávno nerealizovanou potřebu subjektivní zpovědi – zatím stále nikoli v kódu lyrické poezie, této intenci nejvlastnějším, nýbrž na půdě prozaického textu. Těsně po dopisání povídky referoval příteli Šemberovi o dalším naléhavém autobiografickém tématu, tentokrát ovšem plném „*děťinsky naivní poezie*“ (NERUDA 1954: 120). Vznikla tak – opět z hlediska dosavadní Nerudovy prózy povýtce atypická – psychologizující povídka *Svatováclavská mše*, svou atmosférou „*modravého pelu*“ (NERUDA 1954: 120) předznamenávající inzitivní kouzlo pozdější *Balady dětské*. Ve *Svatováclavské mši* je personální vyprávěč stejně jako v povídce *U tří lilíí* aktérem niterného dramatu, přičemž fikční svět obou povídek spojuje několik zásadních skutečností: odehrávají v pomezích, atypických bodech malostranského teritoria (v místech s vypjatou a vůči sobě komplementární hodnotovou charakteristikou – pochybná tančírna jako místo hříchu × chrám jako prostor kontemplace – KUBÍNOVÁ 1997: 147), a to v noci, tedy v čase, který je ve fikčním světě „jádrových“ povídek slepou skvrnou (výjimku tvoří jen úvod *Týdne v tichém domě* a noční sněmování mladých intelektuálů ve *Večerních šplechtech*, povídce slohově jasně s *Týdnem* spřízněné a spolu s ním odlišné od všech ostatních). Spojuje je i to, že hrdina je v tomto nočním časoprostoru snění a sebezpytování sám (v obou případech je přítom ze samoty vyveden ženou – v tříliliové povídce bezejmennou krásnookou, ve *Svatováclavské mši* matkou).

Nás ovšem z hlediska sledované problematiky zajímá především skutečnost, že Neruda publikoval *Svatováclavskou mši* nikoli v *Národních listech*, kde vycházely předchozí „*malostranské povídky*“, nýbrž v *Lumíru*. Po letech věnovaných práci v novinách se tak Neruda významnějším tvůrčím počinem vrací do prostředí literárních periodik, konkrétně do časopisu, který v roce 1873 s Hálkem založil a za nějž, přestože jej již po půl roce předali do péče mladších, stále cítil spoluzodpovědnost.²²

pohoršeného“ přítele zmíněnou legendu o pokušení sochy Jana Nepomuckého a poslal mu její „*čistý a krásný opis*“ s ironickou výzvou, aby si ji vložil do modlitební knížky (NERUDA 1954: 120). Sám pak ji užil k výše zmíněnému zastíracímu manévru, majícímu bagatelizovat význam povídky *U tří lilíí*. Nelze ovšem opominout, že zmíněná nepomucenská hříčka mohla mít i skrytý protiklerikální osten, konvenující bojovnému liberalismu mladočeského *Podřipana*, jehož fejetonistická rubrika upřednostňovala příspěvky s aktuální politickou intencí. O účelovosti *Legendy z Kamenného mostu* svědčí skutečnost, že ji Neruda nezařadil do žádné z básnických sbírek (přechodně sice uvažoval o jejím včlenění do *Balad a romancí*, posléze však od toho upustil) – OTRUBA 1994: 49.

22 Básně publikoval Neruda naposledy v roce 1869, a to v *Květech* (*Vším jsem byl rád, Na peštské Kalvarii, Jeptiška, Legenda o Chudobě*), tedy v časopise, kde v roce 1867 otiskl rovněž *Týden v tichém domě*. Několikaletá soustavnější spolupráce s *Květy* skončila roku 1870 (*Oblomovský kuplet*, cestopisná črta *V Judských horách*, úvaha *O vkusu*). Do obnoveného *Lumíra* napsal Neruda v roce 1873 několik článků s uměleckou tematikou a cyklus aforismů, po předání redakce Svatopluku Čechovi

Umístění *Svatováclavské mše* do *Lumíra* mělo ovšem i nezanedbatelné estetické souvislosti, neboť ze všech dosud napsaných malostranských povídek se tam bezesporu hodila nejvíc (pomineme-li ovšem povídku *U tří lilíí*, na jejíž otištění v *Lumíru* Neruda patrně vůbec nepomýšlel, neboť by tam byla veřejnosti příliš na očích a mohla by svým skandálním obsahem vrhnout na dosud neetablovaný časopis nežádoucí stín).

Stojí za pozornost, že Neruda se oběma subjektivně laděnými povídkami (a otištěním druhé z nich v beletristickém časopise) podstatně posunul k epicentru „krásné“ literatury v tradičním slova smyslu, když nahradil groteskní komiku vážností, banalitu transcendencí a žánrovou drobnokresbu symbolickým zvýznamňováním. Zde – tj. na půdě literárního časopisu – rozhodně nehrozilo míšení Krásky s Pravdou (tj. fikce s věcnou referencí) tak jako ve fejetonistické rubrice *Národních listů*. Právě tam se sice Nerudovou aktivitou rodila nová, civilnější podoba krásné literatury, nezatížená požadavkem dekorativního půvabu, k plnému uznání jejího uměleckého statutu však bylo ještě daleko. Není zřejmě náhodou, že právě *Svatováclavská mše* jakožto nejartistnější malostranská povídka se dočkala mezi soudobou kulturní elitou neobyčejně příznivého přijetí.²³ O tom, že poetizující poloha Nerudova malostranského cyklu nejsnáze souzněla s dobovými normami prestižní beletrie, svědčí i veskrze pochvalná recenze knižního vydání *Povídek malostranských* z pera lumírovce Otakara Mokrého, zdůrazňující zejména poetičnost z rodu „*luzné dětské báje [...] která dýše ze zkamenělého toho moře paláců*“²⁴, a to navzdory skutečnosti, že právě malostranské paláce (tradiční literární topos této lokality) se ve fikčním světě *Povídek malostranských* vůbec nevyskytují. To, že si je tam recenzent – v rozporu s duchem posuzovaného díla – přesto podvědomě dosadil, svědčí o novoromantické potřebě exkluzivních prostorů, jíž nejvíce odpovídal právě Svatovítský chrám ze *Svatováclavské mše*, vznešené místo, mající nadto vypjaté vlastenecké konotace.²⁵ Oběma prózami – výrazněji ovšem v *Lu-*

a Otakaru Hostinskému však do něj přestal přispívat. Před *Svatováclavskou mší* tu otiskl pouze *Baladu helgolandskou*, a to v roce 1875 (pozdější *Romanci helgolandskou* z *Balad a romancí*), naopak po ní se *Lumír* stal Nerudovou významnou publikační platformou: otiskl zde nejen další malostranské povídky, ale zejména většinu čísel *Písní kosmických*, dále některé básně z *Prostých motivů* a *Balad a romancí* a na pokračování „studii“ *Báby i baby*.

23 „*Děkuju Ti za laskavý úsudek o »mši«. Také v Praze se všeobecně líbí,*“ psal spokojený Neruda do Vidně příteli Kazimíru Vratislavu Šemberovi (NERUDA 1954:144). V zájmu objektivnosti je ovšem třeba podotknout, že o ohlasu jiných malostranských povídek se Neruda v korespondenci prostě nezmiňuje. Je třeba také zohlednit, že náročnější čtenáři věnovali daleko větší pozornost obsahu literárních časopisů než beletrii v novinách, takže si dřívějších malostranských povídek nemuseli prostě všimnout.

24 Mokřý, Otakar: „Nové písemnictví“, *Osvěta* 7, č. 10, 1878, s. 788.

25 V zásadě stejným směrem se ubíralo překódování *Povídek malostranských* na přelomu 19. a 20. století. Ve *Večerním dialogu o Janu Nerudovi* Arneho Nováka jedna z účastnic rozpravy, zjev-

míru neotištěnou povídkou *U tří lilí* – tak vývoj prozaika Nerudy souzně s postupným vyhraňováním časopisu, a tím i nezanedbatelné části soudobé české prózy, směrem k novoromantické výlučnosti (a paradoxně tak on sám přispěl k vzdalování *Lumíra* od jeho původní májovské orientace na všední život).²⁶

Povídky *U tří lilí* a *Svatováclavská mše* tedy pro genezi *Povídek malostranských* představovaly zásadní vybočení k jiné podobě prózy, než byla ta novinová, kterou Neruda s nemalým úspěchem pěstoval do té doby a jež mu dopomohla k pozici uznávaného českého spisovatele. Neruda jako by se rozpomněl, že je vedle žurnalisty také básníkem. Právě to však mohl být důvod, proč navzdory nespornému uměleckému úspěchu (potvrzenému navíc příznivým ohlasem kulturní veřejnosti) přestal tento subjektivizující artistní typ prózy dále rozvíjet. Nedlouho poté u něho totiž došlo k neobyčejně eruptivnímu básnickému znovuzrození, jež narativní fikci – v podstatě nadobro – vytlačilo z centra jeho tvůrčího zájmu (i nadále ovšem zůstával produktivním fejetonistou, přesvěd-

ně ovlivněná secesním dekorativismem, doznává: „*Nemilovala jsem Nerudu nikdy pro tyto ostré a pevně vykrojené figurky, jejichž titěrný a ješitný svět byl vždy dalek mému světu. Hledala jsem v obou, ach tak marnotratných svazích Nerudových povídek pouze ony vrcholné scény, kde básník našel náladové a malebné pozadí pro tyto malicherné osudy.*“ Sám Novák, podobně jako F. X. Šalda, obdivoval vedle povídky *U tří lilí*, blízké dekadentnímu erotismu, také psychologizující *Svatováclavskou mši*, zatímco ostatní Nerudova próza pro ně byla svou nestylovou mezaliancí beletrie s žurnalistikou esteticky nepřijatelná. *Svatováclavská mše* byla klíčovým číslem malostranského cyklu také pro Oldřicha Králíka, jenž v ní spatřoval doklad směřování „*nedůvěřivého zajatce smyslu*“ z „*ironicky vyprahlého světa k enklávě snu s magickým pramenem ovlažujících sil*“ (KRÁLÍK 1995: 304) a tímto konstatováním svou obšírnou interpretaci *Povídek malostranských* završil. I on je tedy vlastně čte v novoromantickém kódu, žádajícím od literatury povznesení ducha, a implicitně tak připodobňuje Nerudu k autorům březinovského typu, tvořícím v jeho pojetí slovesného umění pomyslný vrchol (výslovně uvádí souvztažnost *Svatováclavské mše* s *Kouzelnou lampou* Jaroslava Durycha). O proměnách v recepci Nerudova díla blíže VODIČKA 1997.

26 Korespondence dokládá, že sám Neruda vnímal svůj program jako odlišný od koncepce „mladých“: „*V příštím čísle na všechny ale způsob rozestřete již program svůj*“ (NERUDA 1965: 69), píše Sládkovi a Hellerovi v čase, kdy jim předával vedení *Lumíra*. O Nerudově koncepci časopisu nepřímo vypovídá formulace jeho „objednavek“, adresovaných potenciálním příspěvatelům. „*Napište mi něco pikantního do Lumíra*“ (NERUDA 1965: 63), píše Bohuslavu Schnirchovi, v dopise Svatopluku Čechovi svou představu žádoucího obsahu žánrově konkretizuje: „*Nejmilejší mně budou – kvůli aktivnějšímu rázu listu – poezie výpravné, nechť již delší či kratší, pak novely, humoresky*“ (NERUDA 1965: 63). A do třetice vzkaz Ferdinandu Čenskému: „*Obratně psaný zábavný žánr ze života vojenského velmi by se za ním hodil*“ (NERUDA 1965: 64). Opakovaně formulovaný požadavek lehké kratochvilnosti nelze ovšem absolutizovat (příspěvky tohoto druhu byly obecně úzkoprofilové a jejich opatřování si tudíž ze strany redaktorů vyžádalo nejvíc korespondování). Nezapomeňme, že „pilotním“ textem Nerudova *Lumíra* se stal Arbesův *Svatý Xaverius*, dílo sice námětově atraktivní, avšak podstatně překračující parametry nenáročné literární zábavy (Arbesovo romaneto se podle všeho stalo modelovou realizací Nerudovy představy o poutavé četbě pro moderního zvědavého čtenáře). Sládkova představa o kultivané beletrii pro vzdělaného čtenáře byla ovšem podstatně jiná. Ozřejmí se nám to, připomeneme-li si, že stěžejním textem prvního ročníku „jeho“ *Lumíra* byl Zeyerův *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, nabízející namísto pozitivistické racionality poezii mýtu.

čeným o důležitosti tohoto žánru pro českou kulturu). Mohla k tomu přispět i skutečnost, že tvůrčí zaujetí návratem do krajiny dětství, jež v létě 1876 kulminovalo („*Mazal bych malostranské povídačky den co den, každý den alespoň jednu.*“ – NERUDA 1954: 120), začalo postupně opadávat (Neruda se od té doby přestává v korespondenci o malostranských povídkách zmiňovat, jeho zájem platí opět fejetonům a posléze mučivě prožívané genezi *Písní kosmických*).

SMĚŘOVÁNÍ KE KNIZE

Na sklonku roku 1876 byla v *Národních listech* publikována předposlední krátká malostranská povídka *Psáno o letošních dušičkách*, vracející se tematicky i slohově před ono „lyrické“ vybočení, k povídkám o starosvětských podivínech. Návrat malostranského cyklu do domovského prostředí novin není nijak překvapivý. Ambivalentní tragikomický příběh staré panny, jež si z nejapného žertu dvou flamendrů upřede fiktivní milostný román, byl příliš banální a příliš zaváněl trapností, než aby se hodil do estetizujícího *Lumíra*. Neruda nadto v *Národních listech* pravidelně o slavení dušiček psával,²⁷ námětově se tedy povídka, odvíjející se od zvláštního hřbitovního rituálu slečny Máry, mohla jevit jako protějšek jeho tradičních listopadových fejetonů (tato souvislost byla ovšem oslabena tím, že povídka vyšla až na sklonku prosince, a vyvazovala se tak z tradičního fejetonistického rytmu, kopírujícího cyklický čas a standardní činnosti s ním spojené).

Na první pohled se tu Neruda cele vrací do bezpečných kolejí nalezené tvůrčí metody, vytěžené ze styčných ploch mezi žurnalistikou a literaturou: Začíná výrazně fejetonistickým úvodem (užitý prezens a forma očitého svědectví sugerují dojem, že slečna Máry je reálně žijící osoba, pozorovaná fejetonistou při své každoroční návštěvě košířského hřbitova) a jen velmi zvolna se propracovává k merituu věci. Vrací se tak vlastně k publicistické rozbíhavosti prvních malostranských povídek, již posléze opustil (jako by svou syntézu fejetonní črty a povídky začínal opět z nulového bodu).

Psáno o letošních dušičkách je však jen zčásti návratem do známého řečiště bizarních malostranských historek. Letní „lyrická“ epizoda prozaika Nerudy nebyla zcela zapomenuta: z niterné *Svatováclavské mše* se sem přelil zájem o podivínčinu duši (Neruda kvůli němu opouští přísně pozorovatelskou pozici vypravěče a podniká střídmé průhledy do hrdinčina nitra – užívá tedy psychologizující techniku, již se předtím důsledně vyhýbal) a respekt k opravdovému citu, byť založenému na iluzi. Hřbitovní rituály už tu nejsou předmětem černého humoru (jako v někdejší historce o domnělém nebožtiku vypadanušším z rakve), ironii vystřídala chvála pláče, odplavujícího z citlivých duší

²⁷ Například fejeton *Dušičková zábava* z 3. 11. 1871, z pozdějších let například fejeton z 6. 11. 1887 o „obětinových“ věncích a frivolním chování dušičkových návštěvníků hřbitovů.

všechny rmut nerealizovaných snů: „*A paní Nocarová pak pláče, ač slyšela ten sen již nesčíslněkrát, a pláč přítelkyně kane do rozbolněné duše slečniny jako chladivý, vonný balzám*“ (NERUDA 1975: 151). A bizarní „ženich“ Smrt ze slečnina snu, v elegantním aksamitovém pláštiku a s kordem u boku, tu nabývá lákavé podoby toho, kdo má moc ony dávné sny o štěstí realizovat alespoň náhradním způsobem (díky jejímu včasnému zásahu nebude jednou Máry ležet na košířském hřbitově osamělá, nýbrž ve společnosti svých domnělých nápadníků). Námět jako stvořený pro grotesku se tak překvapivě láme v elegii, ironie přechází v nostalgii po „ztraceném čase“ velkých nadějí, do jehož uplývajícího řečiště lze znovu vstoupit už jen prostřednictvím fikce.

Ještě patrnější je to v poslední krátké malostranské povídce (vlastně „*malostranské humoresce*“, jak zněl původní podtitul) *Jak to přišlo, že dne 20. srpna roku 1849, o půl jedné s poledne, Rakousko nebylo rozbořeno*. Stejně jako *Svatováclavská mše* je i tato hořkosladká próza o dětské hře na revoluci projevem zbytečného tématu ztraceného ráje dětství, jež bylo v malostranských povídkách latentně přítomno od počátku, avšak teprve ve *Svatováclavské mši* se prodralo na povrch. I zde je dětství sladkým časem „her a malin nezralých“, ovšem jen do té doby, než bez předchozího varování ztrpknou poznáním limitů cizích i vlastních. Tomu odpovídá i slohový rozlom na úvodní heroikomickou část, s úsměvným nadhledem líčící naivní nadšení malých revolucionářů, střední introspekci, popisující ponižující narůstání strachu, v němž se nakonec rozpustí všechna revoluční euforie chlapeckých spiklenců, a závěrečnou, i formálně oddělenou referenci o banálních útrapách hokynáře Pohoráka, v dětských očích bájeného hrdiny z rodu blanických rytířů, ve skutečnosti však sešlého starce, jenž si nejenom nechce, nýbrž vlastně ani nemůže dopřát luxus stát se revolucionářem. Konfrontace protikladných hledisek vyúsťuje opět v nostalgii: tentokrát za báječným časem dětství, v němž se všechno jevílo tak snadným, a v němž hrdinství a zrada byly průzračně jasnými pojmy, nerozvrácenými ještě kompromisy zralého věku a nemohoucností stáří.

Slohově se poslední malostranská povídka pohybuje mezi pitoreskní každodenností povídek „jádrových“ a niternou lyrikou *Svatováclavské mše*. Teoreticky měl tedy Neruda možnost publikovat ji jak v *Národních listech*, kam by zapadala zejména závěrečnou částí, připomínající autorovy črty z pražských tržišť, tak v *Lumíru*, kam by se hodila svou avizovanou kratochvilností i nostalgickým líčením zaslého světa dětství. Neruda zvolil *Lumír* – možná z ryze praktických pohnutek (Sládek v té době stonal ve Zbirohu a list se tudíž ocitl v ohrožení přinejmenším provozního rázu). Zdá se však, že k tomu měl i hlubší důvod: svou posmutnělou humoresku totiž podle všeho vnitřně cítil jako pandán k – v *Lumíru* otištěné – *Svatováclavské mši*. Při koncepci knižního celku totiž v tomto jediném případě nerespektoval chronologii vzniku a předsunul *Jak to přišlo* před „dušičkovou“ povídkou. Spolu s povídkou *U tří lilí* tak uvnitř knihy

utvořil subjektivní triptych, spjatý mj. specifickou koncepcí personálního vyprávěče, jen zdánlivě totožného s vyprávěčem povídek „jádrových“. Ten byl daleko více komentátorem fejetonního typu, tedy tím, kdo poučuje a baví čtenáře a vyjadřuje svá stanoviska k dění, jež se ho bezprostředně netýká. Naproti tomu v subjektivní povídkové trojici²⁸ nejde o ich-formu kontaktní, nýbrž zpovědní – konotuje tudíž nikoli publicistiku, nýbrž lyrickou poezii, a jako taková přísluší do sféry *Lumíra*, nikoli *Národních listů*.

Povídka *Jak to přišlo* se malostranský cyklus v podstatě uzavřel, přičemž to, co začalo jako starosvětská idyla, přecházející nezřídka v černohumornou grotesku s tragickými rysy, skončilo jako elegie, tentokrát poněkud nahořklá. Jako by někdejší ironický rebel podlehl rezignaci – anebo dospěl k životní zralosti. Malostranské povídky však přesto neskončily nostalgií, nýbrž typicky nerudovskou provokací. Postaraly se o to groteskní a „nečitelné“ *Figurky*, jež této sentimentem hrozcí nostalgii nastavily křivé zrcadlo, vybrousené ze směsice nenávisti a lásky. Ona idylická Malá Strana, podle vyprávěče *Figurek* nikdy reálně neexistující fata morgana Nerudovy touhy („*Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou »povídkou malostranskou«!*“), se tu mění v trapné panoptikum, jež hoř ztráty vskutku není třeba želeť.

Fakt, že *Figurky* vycházely na pokračování opět v *Lumíru*, není nijak překvapivý. Do *Národních listů* se nehodily už samotným rozsahem (prózy na pokračování tu byly otiskovány jen výjimečně), ale neměly s nimi mnoho společného ani ze slohového hlediska. Neruda tentokrát zvolil výrazně „konstrukční“ formu fiktivních zápisků, nadto s pisatelem bez jakýchkoli autobiografických rysů, jež by podporovaly jeho potenciální ztotožňování s autorem (není novinář, jako tomu bylo v Nerudových raných prózách obdobného typu – například *Z notiční knihy novinkářovy*, nepochází z Malé Strany, je podstatně mladší než Neruda v té době a hlavně se jmenuje jinak). Tím formu personálního vyprávěče nadobro oddělil od možné souvztažnosti s faktuálními texty typu črty, cestopisu či fejetonu, v nichž je ich-forma chápána jako autentická promluva samotného pisatele (novináře, cestovatele, učence), nikoli jako narativní konstrukt.

Pro *Lumír*, upřednostňující v zájmu ušlechtilé čtenářovy kratochvíle apartní stylizaci (viz obliba arabesky, různých „silhouet“ a dalších typů drobné dekorativně komponované prózy), byl naopak zažitý žánr fiktivních zápisků neoby-

28 Autobiografičnost máme doloženu v případě povídky *U tří lilí* a *Svatováclavské mše* („*Předcházet měla zrovna před ní* [tj. před povídkou *U tří lilí* – pozn. DM] *kvůli ještě ostřejší disonanci skizzička jiná, také z mého života, ale plna dětinsky naivní poezie, samý modravý pel* [tj. povídka *Svatováclavská mše* – pozn. DM]“). Naproti tomu námět povídky *Jak to přišlo* Neruda v předmluvě, uvozující časopisecký otisk, přiřkl zesnulému příteli. Pozdějším přičleněním ke *Svatováclavské mši* (a vypuštěním zmíněné předmluvy) se však rozdíl v míře autobiografické inspirace setřel a dětský hrdina obou povídek se homogenizoval.

čejně vhodnou volbou. Zdá se dokonce, že to byly právě jeho publikační potřeby, jež vznik *Figurek* iniciovaly. Podle dochované korespondence totiž Neruda slíbil na jaře 1877 (tedy záhy po publikování povídky *Jak to přišlo*) Sládkovi, jenž se právě v tomto roce naplno stal vůdčí osobností *Lumíra*, že mu pro jeho list napíše „*dlouhou novelu*“, aniž měl po ruce téma („*Ale nevím posud, co psát, o čem, o kom, a jak. Jsem žádostiv, o čem ta novela vlastně bude jednat.*“ – NERUDA 1954: 180). Nemuselo to ovšem být zcela tak, jak to Neruda příteli Šemberovi předestřel. O rok dříve mu totiž napsal: „*Hledám originelní, ale hodně, hodně jednoduchou látku k novele a jsem jako zabeđen. [...] Ovšem, »novellenstof« jako Adin by mně nepomoh, ten není dost jednoduchý, prostý pro účel můj*“ (NERUDA 1954: 126). Zdá se tedy, že o napsání nekonvenčně pojaté delší prózy, vytěžené z banality každodennosti, uvažoval již delší dobu, pouze hledal záchytný tematický bod. Nakonec jej (patrně pod tlakem svého slibu Sládkovi) našel poměrně rychle. Záhy poté totiž psal JUDr. Vilému Švelovi: „*Do jisté literární práce (špásu většního) potřebuju figuru mladého muže, který se připravuje k advokátské zkoušce. – Tak už víš, co chci. Předně mně sepiš dopodrobna, co musí takový muž studovat (předměty jednotlivé, dobře charakterizované, protože jsem v jurech hloupým). Za druhé mně tak trochu vylič strasti a starosti takového individua – sedni si zas jednou a buď jako popisným literátem. Jo? A hezky co možná široce! A hodně brzy!*“ (NERUDA 1965: 113) Uvedenou žádost o věcné informace se přímo nabízí chápat jako doklad Nerudovy příkladné úcty k faktům, dané jeho novinářskou profesí. Zrovna tak však dokládá, že koncepce bezdějové prózy vyžadovala obrovské množství „životních“ detailů, neboť ty v próze tohoto typu fungovaly jako základní stavební materiál.²⁹

Na rozdíl od předchozích dvou Nerudových povídek otištěných v *Lumíru* však jeho nová próza korespondovala se směřováním tohoto časopisu podstatně méně, vlastně jen zvolenou apartní „voyerskou“ formou, v *Lumíru* poměrně častou.³⁰ Jinak tu však (alespoň z dnešního pohledu) působí poměrně

29 Nadto bylo třeba pojednat o těchto detailech s espretem hodným předního českého fejetonisty. I zde si Neruda vypomáhal jako zkušený praktik dotazy u známých: „*Pozorovals zajisté, že okna českých přibytků v Praze i na venkově mají zcela zvláštní flóru svou,*“ napsal Primu Sobotkovi a poté, co mu inkriminované rostliny vyjmenoval, vyzval jej bez okolků k dodání slovní munice: „*Nemáš mezi skvosty svých zápisek ničeho, co by se pikantně hodilo k podotknutí o rostlinách těch? Potřebuju toho ke zcela zvláštní literární (novelistické) práci, jen tak ke špaknutí do ní!*“ (NERUDA 1965: 114) Rádoby duchaplná pasáž o okenních zahrádkách (ironicky zrcadlicí pisatelovo křečovitě úsilí o žádoucí pikantnost stylu) se v textu *Figurek* skutečně nachází a pracuje se seznamem květin uvedeným ve zmíněném dopise. Oba dopisy vypovídají, že práce na *Figurkách* patrně stála Nerudu mnohem více oně všední spisovatelské dřiny než předchozí vzpomínkové povídky, psané naopak (soudě dle korespondence) s neobyčejnou tvůrčí radostí, či dokonce – v případě povídek „zповědních“ – v situaci vnitřního přetlaku.

30 Tato autentizující forma byla přitom užívána v širokém žánrovém rozpětí od melodramatu (např. povídka „od Tavalleta“ *Model* s podtitulem *Z deníku mého přítele*, *Lumír* 4, 1876, č. 4, s. 69 až

cizorodým dojmem, zejména uvážíme-li, že právě v tomto ročníku byl Sládkovým nástupem do redaktorské funkce posílen novoromanticky exkluzivní ráz publikované beletrie. Výmluvně o tom hovoří fakt, že stěžejním dílem tohoto ročníku se stal *Román o věrném přátelství Amise a Amila* Julia Zeyera. Na půdě jednoho časopisu se tak setkaly dva naprosto odlišné literární světy, přičemž myticky laděný rytířský středověk tam byl podstatně více doma než omšelý malostranský činžák plný prapodivných „figurek“. Zatímco setkání Nerudy se Zeyerem v předchozím ročníku časopisu mělo nepoměrně harmoničtější ráz³¹ (díky onomu „*modravému pelu*“ kontemplativní *Svatováclavské mše*), nyní se Neruda vrátil k základní výrazové poloze své prózy, a tím se Zeyerovu vesmíru opět radikálně vzdálil.

Ve *Figurkách* přitom za pomoci nových výrazových prostředků (zejména techniky mnohonásobných odrazů fikčního světa v „křivých zrcadlech“) docítil obdobných efektů jako v předchozích povídkách blízkých fejetonistickému stylu: programově bezdějová narace *Figurek*, navozující dojem pisatelova bezmyšlenkovitého těkání, má podobné účinky jako rozvolněná stavba předchozích „novinových“ povídek, stejně tak princip nekompetentního vypravěče vlastně pouze vyostřuje ostentativní nevševědoucnost někdejšího pozorovatele (zatímco fikční svět jím budovaný byl jen nedourčený, svět juristy Krumlovského má přímo pokřivené proporce, přičemž míru deformace lze jen obtížně určit).³² *Figurkami* – ač otištěnými ve vypjaté „literárním“ *Lumíru* – se tak Neruda vrátil k významové ambivalentnosti povídek z *Národních listů* a k znepokojivé banalitě jejich fikčního světa, přičemž své druhé prozaické já – psychologizující a nostalgické – přenechal básníkovi, jenž se v něm právě znovu hlásil ke slovu (a jenž vcelku logicky nalezl publikační platformu právě ve Sládkově *Lumíru*, preferujícím v té době poezii před prózou).

Zároveň s tím však bylo třeba zrealizovat knižní vydání nastřádaných povídek. Navzdory víře v dalekosáhlou moc novin byl Neruda dalek podceňování knižních publikací svých prací, jsa si vědom umělecky legitimizačního statusu tohoto způsobu zveřejnění (díky němu ostatně průkopnický učinil součástí krásné literatury i své špičkové publicistické výkony). Právě jejich komponování v ucelené knižní soubory však věnoval nepoměrně více pozornosti než *Povídkám malostranským* (alespoň soudě dle dochovaných pramenů). Z korespondence vysvítá, že v jejich případě měl sice od počátku představu jistého cyklu, ale obsahově i tvárně poměrně nevyhraněnou. Nebyl si například jist, zda by

70) po humoresku (*Elvíra. Z důvěrných dopisů přítelových vyzrazuje Jos. Holeček, Lumír* 4, 1876, č. 2, s. 31–33).

31 Julius Zeyer tu byl zastoupen melodramatickou salonní novelou *Hrabě Xaver*.

32 Není překvapující, že se *Figurky* staly předmětem vůbec nejprotikladnějších interpretací ze všech malostranských povídek (srov. pojetí HERMANOVÉ 1984 a JANÁČKOVÉ 1985).

z nich vůbec měl vytvořit samostatnou knihu.³³ Předem také nevěděl, z kolika povídek se cyklus vlastně bude skládat a jaký bude jeho kompoziční rytmus (například v létě 1876 zvažoval, že jej ukončí právě napsanou povídkou *U tří lilí*, čímž by vznikl podstatně jiný celek, bez *Figurek* a obou „dětských“ povídek, zato s šokujícím zakončením).³⁴

Ona rozhodující závěrečná fáze utváření knižního celku *Povídek malostranských* však v korespondenci doložena není. Lze tedy pouze usuzovat, že po napsání relativně rozlehlých *Figurek*, jež svým rozsahem vnesly do malostranského cyklu disproporčnost, bylo jejich vyvážení deset let starou prózou o „tichém“ domě, vzniklou sice za jiných literárních okolností, avšak námětově komplementární k *Figurkám*, řešením, které se přímo nabízelo (nezapomeňme, že *Týden v tichém domě*, Nerudova vůbec nejdelší a svým způsobem umělecky nejambicióznější próza, nebyl dosud knižně publikován, a toto byla mimořádně vhodná příležitost, jak ji kulturní veřejnosti připomenout). Zrovna tak je však možné, že Neruda od počátku koncipoval *Figurky* jako vědomý deziluzivní protipól k staršímu *Týdnu v tichém domě* (JANÁČKOVÁ 1985). Jisté je jedno: zarámování dvěma „dlouhými“ prózami o obyvatelích domu, v obou případech vnímaného jako „theatrum mundi“ (HRABÁKOVÁ 1992), učinilo z dosud rozbíhavého cyklu konzistentní celek. Deziluzivní ladění obou krajních (a díky své délce slohově autoritativních) próz, psaných bez tematizované vzpomínkové distance, výrazně potlačilo idylizující retrotendenci „jádrových“ povídek, groteskní pitoresknost přebila novoromantičnost *Svatováclavské mše* a povídky *U tří lilí*. Naznačené slohové pnutí v tomto nově utvořeném celku zůstalo, avšak nikoli jako dezintegrující činitel, nýbrž jako moment ozvláštňující a prohlubující jeho smysl. V celku zarámovaném prózami postavenými na zfiktivňující stylizaci (scénické předvádění s převahou dialogů v *Týdnu v tichém domě* × fiktivní deník *Figurek*) se výrazně oslabila rovněž původní souvztažnost „jádrových“ povídek s publicistikou – s jistou nadsázkou lze říci, že teprve v knize definitivně ztratily svůj nejistý ontologický statut (ve smyslu kolísání mezi textem zobrazovacím a konstrukčním) a plně se staly fikcí.

Souborné vydání *Povídek malostranských* se ovšem zdaleka nestalo takovou literární událostí jako knižní výběry Nerudových fejetonů. Paradoxně právě ony, tedy texty původně „spotřební“, avšak zajímavě moderní, vnášející do

33 „To s těmi »malostranskými« má přece ještě háček. Polož čelo do ruky a přemýšlej: nebude knížka trochu monotonní? Já to věru nedovedu sám říci. Kdežto kdyby tam v té knize byly povídky některé genrové, jako: *Týden v tichém domě*, *Divadelní kuplety*, pak *Malostranské povídky*, *Různí lidé* (jsou již naprosto rozzebrány), vím sám, že by to bylo velmi pestré a zvláštní“ (NERUDA 1954: 114). Z citátu je zřejmé, že *Týden v tichém domě* tehdy ještě vnímal jako samostatný opus, nikoli jako jednu z malostranských povídek – důvodem mohl být značný rozsah i takřka románová koncepce této mravoličné prózy.

34 „Myslel jsem, že skizzička ta bude poslední z »mal. povídek«, ovšem disonance, ale co na tom“ (NERUDA 1954: 120).

provinciální české kultury civilizační esprit, v dobové recepci zastínily *Povídky malostranské*, jež se tak staly patrně nejméně recenzovanou knihou Nerudovy tvůrčí zralosti.³⁵ Byla tu na vině jejich odvážná mezaliance publicistiky s beletrií, na niž nebyla čtenářská veřejnost ještě zralá? Nebo je zastínily výbory z Nerudovy fejetonistiky, vydané nedlouho předtím a kritikou jednohlasně pochválené?³⁶ Anebo tu sehrál roli i probíhající spor mezi *Lumírem* a *Osvětou*, v němž se Neruda nepřiklonil ani na jednu stranu? Přinejmenším se zdá, že mezi Nerudou a Sládkem v té době existovalo jisté pnutí. To se projevilo mj. Sládkovou distancí od *Figurek*, prózy napsané de facto na jeho vlastní objednávku, avšak nevyhovující patrně jeho literárnímu vkusu.³⁷ Tím se opět dostáváme

35 „Vcelku lze říci, že kritika malostranským povídkám mnoho pozornosti nevěnovala, ačkoliv literární hodnota tohoto díla jevila se i současníkům jako nesporná. Arbes, který si cenil Malostranských povídek nejvýše z celé tvorby Nerudovy, s trpkostí o tom poznamenal: »Jedno z nejvýznačnějších českých děl beletristických bylo tudíž vzorně pečlivou a laskavou matkou – kritikou – v pravém slova smyslu vzorně umlčeno«,“ konstatuje Felix Vodička v rukopisné studii mapující recepci jednotlivých Nerudových děl od prvotního kritického ohlasu k pozdějším (re)interpretacím (studie vznikla v letech 1940–1941 pro chystaný, avšak nerealizovaný nerudovský sborník a jako celek nebyla dosud publikována – o sborníku, jehož rukopis je uložen ve fondu Josefa Kopty v LA PNP, bližší VODIČKA 1993: 646). Kritický ohlas se zdál výjimečně slabý také samotnému Nerudovi, a to přesto, že byl na nepřízeň kritiky zvyklý z mládí a se sebetryznivou umanutostí ji očekával i poté, co se konečně dostavil úspěch. Tentokrát se však namísto kritických výtek setkal s mlčením, což jej patrně iritovalo víc než sebetvrdší odsudek. „Člověk by neřek, že je např. nasledující možno: O Mal. povídkách nemluvílo se nikdy!“ stěžuje si v dopise Šemberovi na sklonku roku 1877 (NERUDA 1954: 195). Neruda tu ovšem ve svém rozbolestnění poněkud přehání. Oznámení o vydání *Povídek malostranských*, nezřídká doprovázené pochvalným hodnocením, se objevilo hned v několika periodikách (*Podřipan*, *Světozor*, *Koleda*, *Moravan*, *Pražský deník*). Obsírnější referáty ovšem byly publikovány pouze dva (Jeřábkův v *Politik* a Mokrého v *Osvětě*) a je také pravdou, že Sládkův *Lumír*, jeden z nejprestižnějších soudobých literárních časopisů, skutečně existenci nové Nerudovy knihy přešel mlčením. Vlažný ohlas na *Povídky malostranské* nápadně kontrastoval s předchozím neobyčejným zájmem o knihy Nerudových fejetonů i s pozdějším úspěchem *Pisní kosmických*. Je tedy zřejmé, že nešlo o obecnou nepřízeň soudobé kritiky vůči Nerudově tvorbě (ta se v té době naopak těšila všeobecnému uznání), nýbrž speciálně o *Povídky malostranské*.

36 Recenzovat hned vzápětí další svazek Nerudovy prózy mohlo některým redakcím připadat nekorektní. Svědčí pro to následující citát z Nerudovy korespondence: „I Sládek odmítl dát něco v *Lumíru*. Nabídl se mu Arbes. Měť tam ovšem nedlouho předtím chválu mých Feuilletonů a – já mu psychologicky rozuměl – ženyroval se dát zas znovu chválu spisovateli, jenž je přec jen všeobecně nenáviděn“ (NERUDA 1954: 195). Ve skutečnosti to však mohlo být pocítováno přesně opačně: není vyloučeno, že té chvály Nerudových prací se leckomu mohlo zdát až příliš, tak jako Juliu Grégrovi, jenž Nerudovi v jednom vyostřeném sporu vyčetl, že je „teď zrovna v módě“, takže i když napíše „něco tak špatného, že by moh pes po tom pojit, budou to také chválit“ (NERUDA 1954: 219). Dodejme, že Nerudu takto brutálně projevovaná animozita vůči jeho spisovatelskému úspěchu – nadto ze strany blízkého spolupracovníka – neobyčejně zasáhla, jak dokládá následující typicky nerudovské suše věcné konstatování: „Bylo mně nanic. V poledne jsem nemoh nic jíst, a odpůldne jsem třikrát vrh“ (TAMTĚŽ).

37 Sládkova reakce je zachycena v pozdní vzpomínce Karla Václava Raise: „Profesor Thomayer vypravoval: Jak známo, končí *Figurky*, poslední *Povídka malostranská*, slovy: »Ať mi přijde Neruda ještě s jed-

k estetické motivaci vlažného přijetí *Povídek malostranských*. Neruda ostatně tento problém předpokládal a svou frustraci z možného neporozumění vyjádřil nejen v korespondenci („*Bude to divoké, nevím, jak se to bude líbit, a je-li u nás už páda pro humór toho druhu.*“ – NERUDA 1954: 189), nýbrž i v satirické autorecenzi *Povídek malostranských*. V ní zaujal – bezesporu velmi netakticky – provokativně výsměšný postoj, odrážející možné výtky ještě předtím, než byly vůbec vzneseny. Vystavil se tak podezření z arogantního pohrdání nekompetentním publikem, a co bylo ještě horší, z pokusu o reklamu za každou cenu. Nelze se patrně divit, že po této zjevně simulované sebekritice (vnímané spíše jako nevkusná sebechvála) už v *Národních listech* žádný seriózní referát o *Povídkách malostranských* nevyšel. Ironickou tečkou za genezí tohoto kanonického titulu české literatury se tak stala skutečnost, že ani *Lumír*, ani *Národní listy* neotiskly recenzi díla, jemuž pomohly na svět.

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

HAMAN, Aleš

1958 „Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze (Příspěvek ke genezi povídky U tří lilíí)“, *Česká literatura* 6, č. 4, s. 460–462

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon)

HAUSENBLAS, Karel

1984 „Nad jazykem a stylem prózy Jana Nerudy“, *Literární měsíčník* 13, č. 1, s. 68–73

1997 „J. Neruda, U tří lilíí – styl a smysl povídky“, in *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace* (Praha: Filozofická fakulta UK), s. 143–150

HERMANOVÁ, Eva

1984 „Smích Povídek malostranských z hlediska jejich literárněhistorického kontextu (Neruda a Dostojevskij)“, *Česká literatura* 32, č. 1, s. 24–37

1989 „Kletba žurnalistu« v Povídkách malostranských“, *Česká literatura* 37, č. 1, s. 16–32

nou malostranskou povídkou.« – *Když Thomayer u Sládka byl a tento uvedenou tištěnou již větu přečetl, dodal: »Ať mi přijde!« (Patrně se mu Figurky nelíbily.)*“ (JANÁČKOVÁ 1985: 72) Na opačném pólu stál Jakub Arbes, který *Figurky* jednoznačně přivítal, a to dokonce již v průběhu jejich časopiseckého otiskování. Se svým nadšením pro „*humoristickou idylu bez děje*“, jež přesto čtenáře „*napíná, jako by divokým proudem valil se děj velezajímavý*“, však zůstal nadlouho osamocen. Ještě pro Arneho Nováka byly „*nešťastně*“ *Figurky* esteticky nepřijatelné, ostatně stejně jako pro F. X. Šaldu. Jak vnímal *Figurky* běžný abonent *Lumíra*, se lze jen dohadovat, jen těžko však byl vůči Nerudovým narativním experimentům vstřícnější než přední literáti jeho doby.

HRABÁKOVÁ, Jaroslava

1992 „K poetice Týdnu v tichém domě“, in *Jan Neruda 1991. Studie, referáty, diskusní příspěvky* (Praha: Pedagogická fakulta UK), s. 60–65

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1985 *Stoletou alejí. O české próze minulého věku* (Praha: Československý spisovatel)

KRÁLÍK, Oldřich

1995 „Nerudovy Povídky malostranské“, in *Osvobozená slova*, ed. Jiří Opelík (Praha: Torst), s. 256–307

KUBÍNOVÁ, Marie

1997 „Prostory víry a transcendence“, in Daniela Hodrová a kol: *Poetika míst* (Praha: H+H)

NERUDA, Jan

1954 *Dopisy 2*, ed. Josef Moravec (Praha: SNKLHU)

1965 *Dopisy 3*, ed. Miloslav Novotný (Praha: SNKLHU)

1975 *Povídky malostranské* (Praha: Odeon)

OTRUBA, Mojmír

1994 „Diskurz o roli mimoestetických hodnot při recepci díla (Nerudova povídka U tří lilii)“, in *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel)

POLÁK, Karel

1947 *Nerudovy Povídky malostranské* (Praha: J. R. Vilímek)

SCHMID, Wolf

1994 „Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku. Událostnost v Nerudových Povídkách malostranských“, *Česká literatura* 42, č. 6, s. 570–583

ŠPINDLER, Ervín

1876 „Literární rozhledy“, *Podřipan* 7, č. 9, s. 3

TUREČEK, Dalibor

1992 „K vývojové hodnotě Nerudova fejetonu“, in *Jan Neruda 1991. Studie, referáty, diskusní příspěvky* (Praha: Pedagogická fakulta UK), s. 90–100

1994 „Žurnalismus Mladého Německa a česká próza“, *Česká literatura* 42, č. 2, s. 191–202

2000 „Nerudův Papoušek aneb konfrontace narativních modelů“, *Česká literatura* 48, č. 6, s. 617–623

VODIČKA, Felix

1993 „Kritický ohlas Písní kosmických“, *Česká literatura* 41, č. 6, s. 640–646

1997 „Problematika ohlasu Nerudova díla“, in *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 283–321