

SENTIMENTÁLNÍ TOPIKA A MOTIVIKA V RANÉM DÍLE JANA NERUDY

Vladimír Svatoň

Každý je v obří hrobce vesmíru
tak strašlivě sám!

Jean-Paul

Bohudík existuje smrt, a za ní
není žádná věčnost...

Bonaventura

Základním rysem Nerudova díla je velké žánrové rozpětí. Neruda psal nejen poezii i prózu, ale v každé z těchto oblastí vytvořil řadu rozličných útvarů. Pro žánrové označení jeho próz nepostačí všeobecný termín *povídka*: je mezi nimi nutno rozlišovat novelu, anekdotu, fragment a zejména "arabesku". V pozadí jeho povídek lze dokonce vysledovat obrys "gotické prózy". Mezi jeho básněmi se vyskytuje "hřbitovní" poezie (ustavená Grayem), poéma ("Divoký zvuk", "O Šimonu Lomnickém"), poezie "kosmická", idylické obrázky a "proště motivy", ohlasy lidové poezie, balady a romance, fragmentární ironické gnómy (Elegické hříčky z *Knih veršů*) i hymnické vzývání kolektivního osudu (od *Knih veršů* po *Zpěvy páteční*).

Tyto zběžně načrtnuté žánrové útvary a jejich typická *topoi* se však nevyskytují spolu nahodile. Signalizují naopak významný kontext: všechny byly aktualizovány v literatuře posledních desetiletí 18. století a patřily k výrazovým prostředkům sentimentalismu, preromantismu, hnutí Sturm und Drang a raného romantismu. Nelze ovšem říci, že by je tehdejší autoři při výběru ze zásoby tradičních uměleckých forem pouze preferovali: v kontextu své doby tvořily systém, vyjadřující ucelené pojetí světa, nebyly tedy prostě přejímány, nepřecházely od autora k autorovi jako předmět nápodoby nebo společný majetek - spisovatelé zaujatí určitým viděním světa je reprodukovali samostatně, tvůrčím způsobem,

kontext sám je vyvolával v život a jejich smysl byl v evokaci tohoto kontextu. Studium žánrů a *topoi* se proto nemůže vyčerpávat zjišťováním jejich výskytu a vnějších filiací, ale musí proniknout k jejich významu, chápat je jako "znaky" nebo "signály" kontextu. Pak je možno v Nerudově díle spatřit, jak o tom uvažoval Vojtěch Jirát, "evropské souvislosti" tam, kde se na první pohled nabízejí pouze biografické motivace nebo "domácí kořeny".¹

Nerudu lze však těžko považovat za opožděného představitele sentimentalismu. Naznačená souvislost mezi jeho dílem a literární situací na konci 18. století vyžaduje, aby literární směry byly pojaty jinak než v běžné dějepisné praxi. Nejsou epizodami jednosměrného literárního vývoje, ve kterém je střídání jednoho období jiným obdobím vyvoláno změnami vnějších politických konstelací, dobových nálad, uměleckých vlivů apod.; jsou spíše modifikacemi základních možností uměleckého tvoření, jež se rýsují na počátku velkých úseků historie a procházejí celými epochami, přičemž historické okolnosti jen pozměňují jejich podobu.

V novověké kultuře vykrytalizovaly tyto možnosti přibližně během 15. - 16. století, avšak v posledních desetiletích století osmnáctého byly znovu pronikavě reflektovány a zvažovány. Je možno se domnívat, že základní směry myšlení a uměleckého tvoření se rozlišily podle odpovědi na otázku, jež nutně vystávala před lidmi, kteří až dosud živelně rozvíjeli vědu a techniku, čímž působili postupně na vznik umělé (nepřirozené) skutečnosti, zastiňující původní (přirozenou) podobu světa: "Neznámé a tajuplné vztahy našeho těla dávají tušit, že za nimi stojí neznámé a tajuplné vztahy přírodní, a tak se příroda stává společenstvím, do něhož nás uvádí naše tělo a jež poznáváme podle míry jeho ústrojí a schopností", napsal Novalis.² "Je však otázka, zda se povahu přírodních jevů opravdu můžeme naučit chápat skrze tuto dílčí přírodu a nakolik jsou jí naše myšlenky a intenzita naší pozornosti určeny - nebo naopak nakolik ji samy určují a tím od přírody odtrhují a snad i její něžnou poddajnost kazí."

Jednu z možných odpovědí dal sám Novalis. Příroda, svět je pro něho celistvým organismem, který má svou "duši":

"...i když se v jednotlivostech zdá, že stojíme před neuvědomělým, nic neznamenajícím mechanismem, pak přece jen hlouběji patřící oko vidí v setkání a sledu jednotlivých nahodilostí podivuhodnou sympatii s lidským srdcem"; "příroda by nebyla přírodou, kdyby neměla ducha, nebyla by jedinečným protějškem lidstva, nebyla by nepostradatelnou odpovědí na tuto tajuplnou otázku nebo otázkou k této nekonečné odpovědi".³ Každý detail je tu ponořen do hlubokého smyslu a jedinou cestou, jíž se můžeme světu přiblížit, je pokorné a láskyplné porozumění, neboť "život univerza je věčný tisícihlasý rozhovor..."⁴ Člověk je pouze orgánem "celistvé plnosti"⁵ přírodního dění, jejím výtvozem nebo "snem", fantazií, projektem. Novalisův názor je možno pokládat za romantický v pravém slova smyslu: navazuje na renesanční novoplatónský panteismus, který nechal božskou tvůrčí iniciativu prolnout veškerým stvořením. Idea tvořivé přírody (*natura naturans*) poklesla však během 19. století zejména v rustikální próze na úroveň neproblematických představ o přírodě jakožto záruce harmonického pořádku v lidském životě; její významnost se však obnovila za symbolismu v představě "kreativního chaosu".

Druhé pojetí je naopak plno hrůzy z prázdného prostoru a z mechanického pohybu hmoty. Jestliže pro Novalise bylo přírodní dění "stravujícím vírem velkého oceánu",⁶ pak protikladný pohled snižoval přírodu podle jeho slov na "jednotvárný stroj bez minulosti a bez budoucnosti".⁷ Starší současník Novalisův Jean-Paul vtělil své obavy z mechanického světa v obraze strašidelného mlýna: je to

hrozný, až bezmocný pocit, v němž tichý duch stojí podobně jako ve strašném obřím mlýně kosmu ohlušný a osamělý. Pohlíží na nespočetná a neovladatelná kola světů, jak v tomto podivuhodném mlýně krouží - slyší hukot věčně proudícího toku - všude vůkol to hřmí a půda se chvěje - tu onde, tu tam zazní kratičký zvonek v bouři - zde je sražen, tam zase unešen a odváť - a tak stojí opuštěn ve všemocném a slepém stroji, který se kolem něho otáčí a který jej přece žádným duchovním zvukem neoslouvuje; jeho duch se pln obav ohlíží po gigantech,

kteří tento obří stroj zřídili a nadali nějakým účelem a o kterých se musí předpokládat, že jsou jako tvůrci takto složeného tělesa ještě daleko větší než jejich dílo."⁸

Jean-Paulův obraz "kosmického mlýna" je průměrem mechanického kroužení nebeských těles, jak je vykreslila novodobá astronomie. Zároveň vyjasňuje skrytý smysl scény, v níž je líčen boj dona Quijota s větrnými mlýny: Cervantesův hrdina bojoval s moderní představou mechanického světa.

Tutéž vizi vyjádřil Jean-Paul v obraze Krista, bloudícího nejvzdálenějšími končinami vesmíru, aby našel Boha. Přesvědčil se, že vesmír je prázdný, a když se vrátil na Zemi, musil říci zástupům mrtvých "Není Boha!" Nejtěžší bylo, aby své poznání oznámil mrtvým dětem:

Tu vešly, srdce usedalo děsem, ony zesnulé děti,
jež procitly na božím poli, vrhly se v prach před
postavou dovysoka strmící na oltáři a řekly: "Je-
žíši! Což nemáme Otce?"- Odpověděl, tona v slzách:
"Všichni jsme sirotky, vy i já, nemáme Otce."⁹

Představa o harmonické přírodě se v tomto světě jeví pouze jako vidina zakrývající milosrdnou lží skutečnost před prostomyslnými bytostmi. (Tak se dívá Máchův poutník v *Pouti krkonošské* z mrazivých horských výšek jasného vědomí do mírného údolí každodenního života.) Člověk v takové situaci však nemusí prožívat jen hrůzu, může cítit i hrdost, že jenom on je s to si uvědomit, sám v celém vesmíru, mrtvou mechaničnost materiálního světa.

Obava z prázdného vesmíru navazovala na myšlení barokní epochy, byla půdou, z níž vyrostl sentimentalismus a později titanismus, a pokračovala do 20. století v deziluzivních a naturalistických koncepcích moderního románu.

* * *

Máchovo dílo uvedlo českou literaturu na tuto druhou cestu. Mladý Neruda se vydal týmž směrem, od počátku se však od Máchy odlišoval důsledky, jež ze svého pohledu na svět a jeho dění vyvozoval.

Mácha byl zasažen prázdnotou a lhostejností vesmíru, absencí božského řádu, a tudíž i nekonečností prostoru a času, v nichž není zatěžko rozeznat abstraktní prostor a čas moderní přírodovědy: hvězda padá "v neskončené říši, Padá věčně v věčný byt... Nikdy - nikde - žádný cíl."¹⁰ Zároveň je to pro Máchu jediný možný prostor existence, z něhož není úniku: "tímto světem opovrhuji, jiný neočekávaje..." (KK II, 100) Jestliže všechny předměty a bytosti tohoto světa, ba svět sám se rozpadne na prach ve věčném koloběhu hmoty, pak každý pevný tvar nese v sobě především tuto pomíjivost, stopu své neexistence. V Máchovým popisech se neustále objevují vizuální motivy odlesku, stínu, vidiny, snu, nebo auditivní motivy ozvěny, doznívajících tónů a zvuků, jejichž původ je nejasný stejně jako původ onoho odlesku, který proniká od ohně v jeskyni, kde si jej rozdělali hrdinové *Cikánů*. Každý předmět (člověk) je odleskem svého "nebytí", o jeho existenci svědčí pouze to, že na chvíli rozechvěl lidský zrak nebo sluch, ale v podstatě je jen stínem "ničeho". Jen záznam v paměti, stopa ve vědomí zaručuje, že vůbec byl:

Což kdybych řekl, že i to jestotně jest, co rozumem, co obrazotvorností pochopíš? - Proč řekneš, že to a ono jest? - Poněvadž to okem pochopíš; - proč to a ono, poněvadž uchem, atd. Což kdyby rozum, - obrazotvornost jen smysly byly, ač je smysly nejmenujeme? - Býti, - jest - pouhé to formy jsou!

(KK III, 217)

Přesto - a v tom je Máchova individualita¹¹ - je tento okamžik pro každou věc i bytost neobyčejně cenný, neboť je zábleskem transcendence, překonáním pouhého "nebytí", třebaš křehkým a sotva znatelným. Věci se objevují u Máchy podobně, jako kdyby se vynořily před očima za bouře, v zákmitu blesku, obklopeny neproniknutelnou tmou, což je ostatně scénérie, kterou Mácha sám sugestivně líčí. Člověk není (na rozdíl od Novalisova chápání) s kosmickým vírem, v němž věci vznikají i zanikají, smířen, nesplývá s ním, nenalézá v něm klid a uspokojení: proto také na své existenci vášnivě lpí.

Pokud jde o lidský svět, nalézá toto vidění obdobu nejen v pomíjivosti pozemského života (což bylo všeobecným ná-

mětem sentimentální lyriky; u Máchy též v motivech rozčarování), ale především ve vykreslení neprůhlednosti, nejistoty a nahodilosti vzájemných vztahů mezi lidmi. Ve světě nepanuje harmonický řád, člověk se zde střetá s temnými a různorodými zájmy, jejichž motivy tkví kdesi daleko za viditelným obzorem. Mácha koncipoval své syžety v duchu tzv. gotické prózy, popřípadě osudové tragédie, typických útvarů sentimentální a raně romantické slovesnosti, stavěl své hrdiny do situací vedoucích k incestu, otcovraždě, pomstě, věznění, mučení a hrůzné smrti. Motivy gotické prózy vytvářejí svět přeplněný souvislostmi a vztahy, které jedinec svým omezeným pohledem nemůže proniknout, a proto v nich působí jako rušivý nebo ničivý živel, dopouští se vin, které nezamýšlel ani je nemůže napravit a které jej po celý život trýzní; nebo naopak upadá do nástrah, o nichž neměl tušení a jež si nezasloužil. I vyslovení zloduši jsou v takovém světě zlí neovladatelně, zlo bylo do nich vloženo bez jejich vůle a působí v nich jako osudová síla nebo neštěstí. Bezděčná vina a nezasloužený trest patří k základním rysům lidského údělu: člověk je vinen už svým ustrojením, svou omezeností, a tak je trestán, aniž by chtěl spáchat jakýkoli zločin. Neproniknutelnost lidských vztahů je důsledkem lidského "nebytí", chaotičnosti, s níž se jedinec na světě objeví, bleskového okamžiku, v němž může svou situaci zahlédnout; jinak vše to ne ve tmě nelítostných procesů přírody a kosmu, v "němé, věčné nutnosti" a "pomatené náhodě", jak poznamenal Jean-Paul.¹²

Člověk se může takovému osudu posmívat, jak činí Máchův kat:

Já jsem miloval každého člověka pro lítost nad jeho neštěstím, také jsem však i každým člověkem opovrhl pro bídost jeho, a proto jsem opovrhl i sám sebou ... a kdy ostatní lid se domníval, že z rozkoši jsem se oddal životu nepořádnému i ukrutnosti, byl to jen strašlivý posměch, jaký jsem si ztropil z člověčenství a jakým jsem i sebe sám nanejvětš tryznil.

(KK II, 49)

Jiným možným postojem, jak už z uvedeného úryvku vyplývá, je soucit a solidarita slabých a nicotných lidských bytostí: "soucit" neznamená ovšem "lítost", ale porozumění druhému v jeho slabosti i v jeho touze.

Mácha se tématu "porozumění" několikrát dotkl: "Každý člověk by miloval druhého, kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl nahlédnouti, léč - - -" (KK III, 124); "Kam by mne vedla pouť má? V pustý, cituprázdný svět, kde žádný nezná želů mých, nerozumí srdci mému - necítí se mnou žádný!" (KK II, 208) Děj "Marinky" je takovýmto příběhem nahodilého, bleskového setkání dvou bezmocných a smrtelných lidí v proudění anonymního městského davu. Tyto chvíle však dávají veškeré existenci smysl: "Já jsem miloval každé zvíře, každé květině bál jsem se ublížiti, věda, že jednou sejíti musí, a maje za to, že pobytí její zde to jediné jest, čím se může honositi." (KK II, 49)

* * *

Nerudovo rané dílo se začalo odvíjet z poloh vyznačených Máchou. Příroda obklopující a nesoucí člověka je lhostejná, jejím dílem je pouze koloběh hmoty, živé i neživé:

Z věnce, který z idejí si mladost svila,
každý den v hrob lístek umí pohřbíti,
dnové, lístky sprchnou - hlína déšť ten vpila -
živils se, bys mohl jednou umříti!¹³

Přírodní jevy jako déšť není možno nadále chápat tradičními metaforami, které jej líčí jako slzy pokání nebo smutku:

déšť to vlašný v kyprou zem se vpíjí,
bychom neměli snad chleba málo!

(NB 1, 298)

Výtvozem přírody jsou koneckonců i kulturní formy, protože také slouží jejímu hmotnému koloběhu:

Aby nevymřelo člověčenstvo,
kdy se osud zvrátí větrnatý,

tvoří příroda ty sličné tváře,
sličné tváře, a ty - pěkné šaty.

(NB 1, 273)

K pomíjivým přírodním výtvorům náleží i myšlení: nenabízí možnost transcendence, dosažení nesporných hodnot. Duchovní život podléhá zkáze stejně jako tělo:

Ve kostnici věkem oplísnělé
myšlenky se zbledlé ubytují, -
ba se schovávají, že jich ztráty,
a to právem, vnuci nelitují!

(NB 1, 300)

Nerudova poezie soustředila toto vidění v tradičním *topu* hřbitova (rakví, hrobů, kostí, věnců), ale obnovila jej návratným motivem vlhké a studené hlíny, "němé země" (NB 1, 153). Jestliže líčí zánik všeho pozemského doslova jako zetlení v půdě, stávají se i běžné metafory smrti (prach) náležavě drastické:

Náhlý vánek oči tobě klíží,
snad to matčin prach tě uspává,
neb co upomínka na hry dětské,
bratrův popel s tebou pohrává!

(NB 1, 293)

Co jest Země? Mocná báně
z kostí vetchých, z popele,
velký hřbitov, tvor kde všaký
druhu tělem ustele.

(NB 1, 291)

Smrt není metaforou prachu smířena: prach je skutečným prachem rozpadlého lidského těla, mrtvá těla se rozpouštějí v zemi a splývají s hlínou, do níž jsou zakopáváni další mrtví. Drastičnost těchto obrazů strhne za sebou obrazy ostatní, takže kostnice "věkem oplísnělá" nevystane před čtenářem jako alegorie, ale jako reálné (zvlhlé a zchátralé) stavení, do něhož jsou naházeny lidské zbytky. Nerudovy postupy lze charakterizovat jako realizaci metafor, nicméně z přímého významu klíčových slov jeho poezie se odvíjí sym-

bolika jiného druhu. (Symbol chápeme jako znak, který nesměřuje k realitě, nýbrž k evokaci pozadí komunikativních aktů, globálního pojetí, které artikulaci konkrétních stanovisek umožňuje a vtiskuje jim určitý ráz: symbol zasazuje tedy řečový akt do kontextu celkového postoje ke světu.¹⁴) Nerudovy klíčové výrazy odkazují tak k "prázdnému vesmíru" jako rámci veškeré existence: to je vlastním "předmětem" jejich označování.

Prorůstání přímých významů (reálných detailů), emblematických obrazů (za emblém považujeme obraz reálného faktu či gesta, které má rituální nebo symbolický význam), metafor a symbolů je typickým rysem Nerudovy poetiky. V Elegických hříčkách píše:

Zas bude parno jarní zrát
a v máji nové květy kvést,
ve květech nové vánky hrát
a jiné dívky věnce plést.
Zas mnohý hoch ve lásky čas
z těch věnců jeden dostane
a z mnohých věnců suchý zas
jen lístek v knize zůstane.

(NB 1, 220)

"Věнец" znamená nejdříve emblematický detail, součást jarních zvyků vesnické mládeže, protože dosud cítíme význam předchozího verše s líčením přírodní scenérie; metaforický význam milostných her a poblouznění v něm jen kmitne. Hned nato se však slovo "věнец" změní v ustálenou metaforu (hoch dostane od dívky věнец), ale vzápětí se zase objeví jako reálný detail s emblematickým významem ("suchý lístek" uschovaný na památku); je-li však emblém doplněn tak reálným údajem, že je založen "v knize", převládne nad emblémem globální význam symbolický - milostná hra se změní v mechanismus opakujících se přírodních dějů, které vyústí v lhostejnost a zapomenutí. Neruda demonstruje své vidění přírodního cyklu tím, že zasazuje emblematické detaily do příliš reálného prostředí a všedních úkonů, které je připraví o milosrdnou poetičnost a nechají je vystoupit jako holý manévry v otřepaných přiběžích. Běžné poetismy Nerudova slovníku ne-

označují u něho své ustálené významy, nejsou projevem inerce jeho poetiky - jejich sémantika je posunuta, neboť označují životní styl, určité vidění světa a jeho banalitu.

Nerudův svět je v jistém smyslu ještě bezútěšnější než svět Máchův: "hlína holá" (NB 1, 114) nebo "lidská hlína", jejíhož prachu se člověk svým dechem "naloká" (NB 1, 287), nastupuje na místo Máchovy "nicoty", avšak neponechává ani ten stín transcendence, jakou má ozvěna, odraz, "vyhasla ohně kouř" nebo "slitého zvonu hlas". Jediné, čím lze bídu tělesného života přesáhnout, je pýcha, nepřipouštějící iluze o "smyslu", který neexistuje. Nerudova pýcha se projevuje ve výzvě osudu ("lehko tomu být i beze hříchu, kdo nepoznal hříchův mocnou pýchu", NB 1, 58), ale především v paradoxu, dvojsmyslné interpretaci postojů a gest. Ve dvou básních ("Skočme, hochu?" a "Jako do skoku") použil Neruda frazeologie tanečních a furiantských písní k významům opačným ("skočit si" znamená spáchat sebevraždu): není-li možno dosáhnout trvalých hodnot, není třeba si cenit života a také není třeba rozehrávat kolem smrti jakékoliv významuplné aranžmá. Protikladné významy jsou tak nivelizovány.

Na paradoxu jsou založeny též milostné motivy *Knih veršů*, jakoby převzaté z dobových dramát a románů. Jejich hrdina je stylizován jako "dareba" (NB 1, 276), který si tropí bláznů z milujících dívek. Jeho pravá podoba je však odlišná (opět dvojsmyslný výklad): muž chce pouze rozptýlit příkrov cituplných symbolů, zastírajících primitivní skutečnost milostného vztahu. Milostná lež je však nezbytnou formou lásky; lidská slabost nespočívá jen v nedostatku odvahy pohlédnout na realitu života, nýbrž v tom, že se bez předstírání a lži nemůže obejít. Neruda použil v této souvislosti pro svého lyrického hrdinu příznačná slova: "nejsem špatným, jsem jen chudým bankrotářem!" (NB 1, 278). Bankrotář byla typická figura sentimentální slovesnosti a hrála významnou roli především v literatuře na přelomu 19. a 20. století. Nesla v sobě zorný úhel na skutečnost, kdy člověk je zbaven navykklých aktivit a hodnocení a kdy se musí odhodlat k činům, jež odpovídají jeho reálným možnostem: ve Schnitzlerově *Slečně Elze* vyzvou rodiče postižení úpadkem svou dceru, aby získala peníze pro záchranu podniku prostitucí. I v Nerudově

rané tvorbě znamená "bankrot" oproštění od zdánlivých hodnot a navyklých forem jednání, ale zároveň trvalou nemožnost navázat jakýkoliv vztah, je-li všechno nutně prolnuto pózou a falší.

Hrdost a opovržení k iluzím nenaznačují pozitivní možnost jednání (jakou měl být např. "geniální život umělce" v představách romantiků), vedou jen k trvalému vypovězení z pozemské idylly:

Z uzlíčku boty čouhají,
a mají podšvy silné,
vždyť jsem si na ně kůží dal
z své pýchy neúchylné!

(NB 1, 268)

Spojení mezi "podšvemi" a "pýchou" vyjadřuje jak sílu Nerudova deziluzivního gesta (člověk musí být obrněn proti světu silnou kůží), tak poznání, že pýcha musí skončit trvalou izolací a nemožností zakotvit v životě. Prozaický detail "podšví" však staví vzdor proti iluzím do jiného světla než u romantických poutníků: odporem proti iluzím člověk nepřekonává svou slabost; naopak - demonstruje ji. Není to akt heroismu, ale střízlivého vědomí. Je to samozřejmě vědomí tragické:

...a že blázni lásku pochovali,
zbláznil bych se s chutí sám už nyní.

(NB 1, 279)

* * *

U Máchy bylo v "porozumění" a soucitu naznačeno jiné východisko z "nebytí" než pohrdání lidmi. I Nerudův zásadní postoj se obrací tímto směrem: ubývá v něm pýchy a vzrůstá dobrovolné přijímání ubohosti života, láska ke všem, kteří jsou postiženi pozemskou existencí, a ponejvíce k těm, u nichž se k všeobecně nutné fyzické slabosti přidružuje slabost sociální, chudoba. Dojetí vzbuzuje např. starý dům, kde hrdina strávil dětství, a v tomto dojetí "pýcha hyne" (NB 1, 256). Nerudův pocit je totožný s Máchovým viděním, že věci žijí jen tím, jak se promítají do lidské mysli, Neruda

však nerozvinul své chápání v poloze ontologické, ale axiologické: předměty nejsou ve vzpomínce vyrvány svému "nebytí", avšak to, co bylo všední a nezajímavé, nabývá významu a hodnoty.

Ústředními *topoi* tohoto vidění jsou slova "slza" a "srdce" (i srdce zvonu), jež Neruda převzal z jazyka galantní poezie 18. století, ale obdařil je, podobně jako emblémy "hřbitovní lyriky", drastickou tělesností. Zvláště výraz "srdce" nabývá stále nových vlastností:

Citím, jak ty mocné zvuky
moje srdce budí,
jak se srdce rozzvonilo
v třesoucí se hrudi.

(NB 1, 179)

Skáče, jako v dětském těle
dětské srdce skáče --

(NB 1, 179)

Zvonku truchlé naříkání
v srdce náhle padne,
že mu zápal horký, žhavý
náhle v ledy zchladne.

(NB 1, 180)

na roucho to co šperk a spínadlo
dám mladobujné teplé srdce svoje.

(NB 1, 197)

když žití zesláblý už proud se v srdci ouží

(NB 1, 202)

Prsa celá ve srdce se zouží

(NB 1, 219)

Fyzické vlastnosti "srdce" korespondují s výraznými tělesnými podrobnostmi citových vztahů vůbec:

Těch žhavých zvuků umíráčka,
těch nikdy nezapomenu,
vždyť jsem je nehty vryl v svá prsa
a čelem vtlačil ve stěnu.

(NB 1, 181)

K zemi hledí oko suché,
oko v uhel rozohněné,
čelo rozpálené, horké
tlačí se ku mrtvé stěně.

(NB 1, 182)

Ta naše malá světnička
se děsně, prázdně šíří,
o její klenby tlukou se
myšlénky netopýří.

(NB 1, 200)

Podobně jako metafory či emblémy zániku a smrti nabývají i původně galantní atributy lásky (nejen milostné) svými fyzickými rysy nových poloh, stávají se "symboly" Nerudova světa: citové vztahy k blízkým (otci, matce, přátelům, ženám) jsou staženy na úroveň tělesných procesů, ale zato jsou právě tak závažné jako sám život a sama smrt. Je příznačné, že Neruda nazval Jeana-Paula "největším fyziologem lidských citů".¹⁵ Znovu je třeba připomenout základní vlastnost Nerudovy topiky: zdůrazněná tělesnost konvenčních metafor není pouhou aktualizací setřených významů, ale odkazem k celkovému pojetí životních vztahů (t.j. symbolem).

Z hlediska globálních přírodních dějů nejsou elementární vazby mezi lidmi nijak preferovány proti momentům lhostejnosti a zániku, jsou zbaveny příkras a zveličování (výjimku tvoří některé rétorické básně z cyklu Anně). Zvláště láska mezi mužem a ženou nevyniká výsostnou poezií, je vrtošivá, konfliktní, plná pýchy, falešných gest a předstírání (tedy "neprůhledná" jako lidské vztahy v tzv. gotické próze a v Máchově světě), vystavená tlaku všednosti i plynutí času ("... tak si prsa naše s blahem hrála, v milý lásky klam se potápíce", NB 1, 208), avšak má jednu nespornou přednost: je

reálná, stejně reálná jako procesy opačné, zapomenutí, lhostejnost a smrt.

Nechť každý květ ti mluvou svou
"Smrt nesu s sebou!" řekne,
kdo sám kdys kvetl, tomu je
i zahynutí pěkné.

(NB 1, 223)

Proto může i pouhý okamžik lásky zapadnout do duše a vytvořit v ní centrum, které se stane východiskem celého života, osudem.

* * *

Syžetové motivy Nerudovy rané prózy, shrnuté ve sbírce *Arabesky*, rozvíjejí v několika verzích topiku jeho lyriky, podobně jako Máchy navazuje v próze na své básnické vidění světa. Stejně jako u Máchy nejsou ani Nerudovy syžety bez souvislostí s gotickou prózou, je to však mnohem zastřenější vztah.

Povahu Nerudovy prózy vystihuje do značné míry sám termín "arabeska", jehož užití nebylo v kontextu raně romantických teorií nahodilé: odkaz na Gogolovy *Arabesky*, tj. na knižní vydání tří petrohradských příběhů z r. 1835, není jediným svědectvím o jeho provenienci. Výraz "arabeska" použil několikrát Friedrich Schlegel při charakteristice moderních vyprávěčských postupů, zejména u Laurence Sterna, Denise Diderota, Ludwiga Tiecka a Jeana-Paula (jedná se o fragmenty č. 418 a 421 z časopisu *Athenäum* a dvě zmínky v *Rozhovoru o poezii*). Pokládal arabesku za "nejstarší a nejpůvodnější formu lidské fantazie",¹⁶ za "zcela nepochybnou a podstatnou formu nebo výrazový prostředek poezie".¹⁷ Vyznačuje ji "bohatost a lehkost fantazie, smysl pro ironii, a především záměrná různotvárnost a současně jednota koloritu",¹⁸ tedy uvolněnost či hravost, která zlehčuje vnější (morální nebo politické) cíle, a proto působí esteticky. Přesto Schlegel nevidí v arabesce "umělecké dílo, ale jen přírodní výtvar"¹⁹: domnívá se, že je příliš poznamenána určitou epochou, jejími vlivy a idejemi, stejně jako osobností auto-

ra. Arabeska není výsostným uměním, kterému je všechno dobově podmíněné a časově omezené cizí: stojí na hranicích žurnalistiky, protože se přece jen, byť s ironickým odstupem, dotýká dobových problémů, typů a nálad.

Neruda sám charakterizoval v náznaku tyto otázky pod názvem "pikantního slohu":

Myslí-li spisovatel nepoměrně víc na věc než na čtenáře, povstává pod perem jeho sloh básnický nebo vědecký, myslí-li ale víc na čtenáře než na věc, zrodí se sloh pikantní. Tento sloh pikantní je koncesí modernímu člověku, je formou moderní literatury a žurnalista je předním jeho prorokem.²⁰

"Ohled na čtenáře" znamená právě sestup z estetického stanoviska k aktuálním zájmům, pro něž se žurnalisticky orientovaná slovesnost angažuje. V pozdním fejetonu předvádí Neruda výčet témat, z nichž si při psaní vybírá:

Botič. - Cholera. - Česká univerzita. - Americká mast na hubičky. - Pomník Diderotovi. - Plzeňský pivovar. - Dáma s kančím rypákem. - Ochočení pstruzi. - - 21

Zjevným příznakem pikantního slohu není jen tékání po aktuálních tématech, ale i přechody od jednoho stylu k jinému, od jazyka básnického ke konverzačnímu. Srov. Nerudův markónský rým:

Mé srdéčko, má drahá růže,
o krásná růže, vyber si,

zda žádáš žhoucích políbení
či duchaplných aperçu!

(NB 1, 274)

Prozaismus "aperçu" otevírá básnický svět každodenním náladám, ba vrtochům a ruší postoj ve vlastním slova smyslu estetický (tj. nezaujatý); vrhá však zpětné světlo i na tradiční poetismy "krásná růže" nebo "žhoucí políbení", jež rázem přestávají být prostředky výsostné poezie a mění se v profesionální básnický žargon. Přeskoky mezi dvěma stylovými rovinami nejsou jen záležitostí poetiky, ale samé este-

tiky básně, protože staví estetický objekt na pomezí jevů uměleckých a mimouměleckých (konverzace nebo veršů do alba). Pro absenci čirého estetična označil tedy Friedrich Schlegel arabesku za "přírodní výtvar".

Ironický duch arabesky není však u Nerudy podchycen jen v tónu vyprávění (odbočkách, přechodech mezi patosem a humorem, oslovování čtenáře), ale i v koncepci příběhů. Je-li člověk především "hlinou", "hmotou", "zemí", jsou i jeho cíle málo podstatné a labilní. Odtud ironie lidských osudů vůbec, zvraty v jejich vývoji a zvláště v hodnocení toho, co je prospěšné a dobré.

Z tohoto výchozího bodu odvodil Neruda tři převládající typy příběhů. Prvý lze označit (s použitím názvu povídkové sbírky T. Hardyho) jako "drobné ironie života". Jejich hrdinové narážejí při uskutečňování svých záměrů na skryté cizí zájmy a intriky, až nakonec se jejich snahy rozplynou a promění k nepoznání ("Starý mládenec", "Páně Kobercova ženitba", "Kuplet oněginský"); v podstatě je to varianta "neprůhledného světa" gotické prózy. Druhý typ příběhu je založen na hrdinově nečekaném "prohlédnutí" a někdy i na obratu k porozumění vlastnímu okolí ("Pražská idyla", "Kuplet oblomovský"). Hrdinové těchto příběhů se už jenom nezaplétají do nesrozumitelných vztahů, ale pochopí jejich ráz a dokáží se aspoň v určitém okamžiku důstojně zachovat. I tato koncepce příběhu je pro sentimentální literaturu příznačná, tvořila např. osnovu populárního žánru vídeňské divadelní kultury, tzv. hry o polepšení (*Besserungsstück*).²² Neruda se však od ní distancoval, protože nepojal onen obrat jako axiologicky závazný akt, ale pouze jako možné a hodnotné individuální stanovisko v toku psychologických konstelací: nikomu se tímto činem nedostane apoteózy (na rozdíl od vídeňských populárních her), hrdinové nepřestávají být figurkami s omezeným rozhledem, jen uměli nalézt harmonické řešení některého z životních střetnutí.

Třetím a nejvýznamnějším typem syžetu je objev skrytého tajemství v životě, který se zdál všední nebo dokonce opovrženíhodný ("Byl darebákem!", "Josef harfenista", "Blbý Jóna", "Erotomanie", "Franc", "Z notiční knihy novinkářovy", "Papoušek"). Postavy těchto příběhů se často pohybují na

okraji společnosti, žijí z nahodilých výdělků, třeba i z žebroty. Přesto se v jejich životě vyskytl vztah nebo událost, která měla rozhodující význam pro utváření jejich osudu. Jejich tajemství není ve zločinných záměrech, je osou, kolem níž krouží veškerá jejich existence, poutem, jež dobrovolně přijali a jehož se nevzdávají. Z tohoto tajemství vyplývají skutky navenek nepochopitelné.

Setkání s tajemstvím, odhalení skrytých poloh skutečnosti je u Nerudy mnohokrát spjato s "noční" stránkou života a měsíčním světlem (nejvýrazněji v cyklu Z povídek měsíce). Noc umožňuje, aby se uskutečňovaly utajované záměry a vycházely najevo skryté pohyby. Světlo měsíce oživuje architekturu a sošné výjevy, činí zjevným to, co se za dne stahuje do ústraní. Některá místa ze zmíněného cyklu (zvláště Noc první) připomínají proto Bonaventurovy *Noční vigilie*. Reminiscence na dílo, které ztělesňovalo koncepci "prázdného vesmíru" a přitom bylo vydáno v populární edici lidového čtiva (*Journal von neuen deutschen Original-Romanen in 8 Lieferungen jährlich*, 1802-1805, Bonaventura vyšel r. 1804), není patrně u Nerudy zcela náhodná. Podle nejnovějších výzkumů se za pseudonymem Bonaventura skrýval Wolfgang Adolf Gerle,²⁴ pražský německý spisovatel a publicista, autor knih, jež musily vzbudit v českém prostředí pozornost (*Böhmen beschrieben*, 1823; *Prag und seine Merkwürdigkeiten*, 1825; *Volksmärchen der Böhmen*, 1817-1819). Gerle zmiňuje i K. H. Mácha (KK II, 129). Gerlovo autorství *Nočních vigilí* nebylo samozřejmě známo, ale jeho popularita v pražském prostředí poukazuje na společný kontext s literárními snahami K. H. Máchy a jeho následovníků.

Motivem niterného tajemství se Neruda přiblížil k Máchovi nejtěsněji: v zaujetí určitým zážitkem lze spatřit onen "záblesk existence", který je jádrem Máchova vidění. (Povídka "Franc" o podivínském, sešlém hudebníkovi a jeho umírající dcerce je přímou replikou Máchovy "Marinky".) Máchově próze je blízká i fragmentární kompozice povídek, patrná zvláště v Povídkách měsíce a podmíněná tímž východiskem - kontrastem mezi obvyklým chováním postavy, opakovanými všedními úkony, které lze vyličít souhrnně, a mezi jednorázovou událostí, prosvětlující smysl celého života.²⁴ - Neru-

da se tu však přiblížil i sentimentální próze 18. století. příběhy vedoucích útvarů tehdejší epiky (dobrodružného a pikareskního románu, románu výchovy) byly komponovány kolem postav procházejících situacemi, jak se v životě nabízejí, ničím nedotčených, ponořených do bezprostředních zájmů a směřujících nakonec k zakotvení v zavedených životních pořádcích; sentimentální próza se naopak soustřeďovala na osudy postav zasažených jediným citem a vědomých si nenahraditelnosti předmětu své touhy. Tajemství Nerudových hrdinů je tohoto druhu: na rozdíl od tajemství, opřádajícího postavy gotických novel, však není uzavřeno v podzemních kobkách, ale v hrdinově mysli ("srdci").

Transformací ústředního námětu sentimentální literatury obohatil Neruda Máchovu tradici a našel nové možnosti její aktualizace. Není to však jen nález tvárný, Neruda jím vnesl nový odstín do hledání transcendence, k níž se upínal člověk pohlcený prázdnými prostory vesmíru: lidé nemusí jen zoufat nad svou pomíjivostí a necitelným koloběhem hmotné přírody: pokud jsou zasaženi určitým okamžikem, vytvoří se v nich moment stálosti, což je záblesk "života věčného", transcendence.

* * *

Mnohokrát zde byla naznačena souvislost Nerudova díla se sentimentální a raně romantickou tradicí, jež tvoří jednu z trvalých možností novověké slovesnosti. Stejně lze poukázat na souvislost Nerudovy rané tvorby s jevy pozdějšími.

Především samozřejmě s dalšími Nerudovými díly. Není těžko rozeznat tři převládající typy syžetových motivů v *Povídkách malostranských*: ironický a nepředvídatelný běh života ve "Figurkách", obrat k porozumění v "Hastrmanovi" a "Panu Ryšánkovi a panu Schleglovi", zasažení tajemstvím ve "Svatováclavské mši" nebo v lyrické próze "U tří lilií".²⁵ Činžovní domy v povídkách "Týden v tichém domě" a "Figurky", přeplněné neprůhlednými lidskými vztahy a intrikami, tvoří obdobu tajemného hradu gotické prózy, kde naivní hrdina se svými prostými tužbami upadá do nečekaných nástrah a nepřá-

telství. Úklady a lsti Nerudova světa jsou ovšem stejně transformovány jako samo "tajemství".

Ještě dále ukazuje Nerudova próza svým pojetím všednosti, elementárních vazeb mezi lidmi, jež poskytují možnost, aby v nich smrtelný a skoro bezmocný člověk prožil soucit a neodvolatelné rozhodnutí. Tento svět stojí mimo dějiny (obvykle představované válkou, v *Povídkách malostranských* letným náznakem revoluce 1848), ale je to svět autentický, člověk v něm může pocítit svou jedinečnost, "najít sebe sama". V dalším vývoji české literatury však byla všednost interpretována dvojím způsobem. Buď v pokleslé rovině, jako sféra, která pohltí všechno, co přesahuje elementárnost, jež proroste historickým děním, překryje jeho ruiny a rozestře zapomnění nad všemi pokusy o "věčnost". Tak je to např. v utopických románech Karla Čapka *Továrna na absolutno* a *Krakatit*: po grandiózních událostech, vyvolaných touhou nastolit nový světový řád (nebo světovládu), regeneruje se život ve skromných zákoutích a všedních úkonech. Jako by se nic nebylo stalo: pokus člověka prosadit velké cíle utonou v každodenním životě, svatém ve svém zapomnění všeho. Tak je anticipován i konec příběhu v *Osudech dobrého vojáka Švejka* - v důvěrně známé hospodě, v šest večer po válce...

Jiná interpretace chápe však intimní život jako teritorium, kde lze dosáhnout maximum hodnot, které jsou člověku (při veškeré jeho slabosti) dostupné. Sám Karel Čapek mnohokrát naznačil takovou možnost. Na motivech "tajemství" všedního života jsou postaveny *Trapné povídky*: každý z jejich hrdinů dospěje k okamžikům, kdy učiní životní rozhodnutí, ať chabé, ať silné, ale osudové, a jeho prožitek zůstane skryt pro nechápající okolí. V *Hordubalovi* se hrdina střetne s nerozluštitelnými a bezohlednými vztahy, což promění vesnickou chalupu v úkryt "tajemství", dobu někdejšího hradu.

Nejvíce a nečekaně se Čapek přiblížil k této linii v reprodukci jednoho z jejích určujících motivů - marného čekání na zjevení pravdy. Byla citována pasáž z Jeana-Paula o Kristu, který přichází sdělit mrtvým dětem, že není Bůh. U Máchy se touha po zjevení pravdy objevila v *Pouti krkonošské*, kde se hrdina vyptává obživlých stínů na poslední otázky života a oni "tajemným šepotem odpovídali na otázky jeho,

takže se hrůzou chvělo srdce jeho" (KK II, 113); u navždy zemřelých "bledá tvář i v smrti jakousi hrůznou ještě jevila nespokojenost" (KK II, 112). Neruda převzal motiv zjevení pravdy ve "Svatováclavské mši": chlapec očekávající v prázdném nočním chrámu příchod Svatého Václava se může přitulit jen k zatoulanému vrabci a cítit "pod prsty, jak mu malé teplé srdce živě bije" (Nerudovo příznačné "srdce"!)."26 Ráno se probudí na schodech kůru, ale jeho "ruka byla otevřena a prázdná", může jedině s pláčem políbit matčinu "vráskovitou ruku". U Franze Kafky je replikou tohoto motivu scéna v chrámu (*Proces*), jejímž centrem je exemplum o muži marně čekajícím u brány po celý život, aby vstoupil do zákona, přičemž nepřístupný vchod byl určen právě jemu. - V závěrečné próze *Trapných povídek* ("Tribunál") se vojenský soudce obrací se svými nejistotami k nekonečnému prostoru, kde "není nic než mrazivé oslnění". Nemůže odehnat vzpomínku na kapky potu, padající z odsouzencova čela, až se mu ozvou čtyři výkřiky "Není zákona", "Není spravedlnosti", "Není svědomí!" a "Není Boha". Obklopuje ho "smrtné ticho" a "mlčení vesmíru", postaví si pouze k hlavám lůžka "ubohou nádražní lucerničku", jejíž "žlutý plamínek oleje se chvěje, krčí, hřeje se sám na sobě".27

V próze vycházející ze sentimentální tradice mohou i vulgární události, jako zneuctění hrobu a mrtvého těla, otevřít pohled na ustrojení kosmu: "Zdálo se..., že ty stromy jsou mrtvy, že jsou z kamene, očarovány, že to listí zelené a větve jsou jen úkladnou šalbou. Dálka se ... zdála nekonečnou. Život nepromluvil. Ticho smrti se posmívalo úzké škvíře modré oblohy. Není Boha, není nebe, není spasení, není života po smrti, jen nekonečná, strašlivá úzkost v chladném, němém a výsměšném hrobě." Jaroslav Durych, který takto hypoteticky nastínil obraz světa bez Boha, napíše geniální větu: "Nebylo nikde nic velikého..."28

¹ V. Jiráť, *Portréty a studie*, Praha 1978, s. 172. Komparativním způsobem rozebírá Nerudovu prózu J. Janáčková in: *Stoletou alej. O české próze minulého věku*, Praha 1985, s. 52 an.

² Novalis, *Werke in einem Band*, Berlin-Weimar 1984, s. 93-94. Přihlédl jsem k českému překladu I. Vojtěcha "Učedníci ze Sais", *Divadlo*, květen 1969, s. 21-27. Překlad jsem na několika místech upravil podle originálu.

³ *Tamtéž*, s. 96 a 95.

⁴ *Tamtéž*, s. 104.

⁵ *Tamtéž*, s. 100.

⁶ *Tamtéž*, s. 101.

⁷ *Tamtéž*, s. 95.

⁸ Jean Pauls *Sämtliche Werke*, 1. Abt., 11. Bd. (*Vorschule der Aesthetik*), Weimar 1935, s. 84 - 85.

⁹ Jean-Paul, *Advokát Sirový*, Praha 1983, s. 227.

¹⁰ *Spisy Karla Hynka Máchy*, sv. 1 - 3, eds. K. Dvořák, K. Jánský a R. Skřeček, Knihovna klasiků, Praha 1959 - 1972. Dále cituji v textu pod zkratkou KK s uvedením svazku a strany. Zde KK I, 26.

¹¹ Srov. R. Grebeníčková, "Popisy čtyř cest v Marince"; J. Patočka, "Čas, věčnost a časovost v Máchově díle", in: *Realita slova Máchova*, Praha 1967.

¹² Jean-Paul, *Advokát Sirový*, s. 228.

¹³ J.Neruda, *Básně*, ed. F.Vodička, sv. 1, Praha 1951. Dále odkazují v textu pod zkratkou NB s uvedením svazku a strany. Zde NB 1, 97.

¹⁴ Podrobněji jsem tuto problematiku charakterizoval v úvaze "Dvojí tvář symbolu v moderní literatuře", in: *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*, Praha, Filozofický ústav 1992, s. 159 an.

¹⁵ J.Neruda, *Arabesky*, ed. K.Polák, Praha 1952, s. 4.

¹⁶ F.Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. J.Minor, Bd. 2, Wien 1882, s. 362.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 369.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 278.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 369.

²⁰ J. Neruda, *O umění*, Praha 1950, s. 77.

²¹ Cit. J.Janáčková, *c. d.*, s. 90.

²² *Vídeňské lidové divadlo. Od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*, ed. J.Balvín, J.Pokorný a A.Scherl, Praha 1990, zvl. s. 113 an.

²³ K.-H. Habersetzer, "Bonaventura aus Prag und der Verfasser der *Nachtwachen*", *Euphorion*, 1983. Na tuto studii upozornil M. Tvrdík, in: *Slovník spisovatelů německého jazyka*, Praha 1987, s. 137. Toto zjištění potvrzuje dosavadní výzkumy R.Grebeníčkové o středoevropském kulturním prostoru.

²⁴ Nerudovým vztahem k Máchovi se zabýval zejm. F.Vodička, "Motivace 'rozervanosti' v Nerudově poezii let padesátých", in: *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 142 an. O souvislostech Nerudovy prózy s tvorbou jeho vrstevníků

srov. A. Haman, "Nerudovy *Arabesky* ve vývoji české prózy šedesátých let", *Česká literatura*, 1960, č. 3, s. 298 an.

25 M. Otruba, "Nerudova povídka 'U tří lilií'. Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla", *Česká literatura*, 1991, č. 2, s. 97 an. Otázkou obratu ve vývoji Nerudových postav se zabývala E. Hermanová, "O umělecké výstavbě *Povědek malostranských*", *Slavia*, 1965.

26 J. Neruda, *Povídky malostranské*, ed. K. Polák, Praha 1950, s. 194.

27 K. Čapek, *Boží muka. Trapné povídky*, Praha 1967, s. 218 - 221.

28 J. Durych, *Rekviem. Menší valdštejská trilogie*, Praha 1989, s. 79 a 96.