



NERUDŮV PAPOUŠEK ANEB KONFRONTACE NARATIVNÍCH MODELŮ

Dalibor Tureček

Ani ne šestistránková povídka *Papoušek* doposud stála mimo zájem vykladačů, ve stínu ostatních, dříve vzniklých Nerudových próz. Leckdy jako by stranou pozornosti zůstal i fakt, že do *Arabesek* byla vřazena až při jejich druhém vydání v roce 1880; tato skutečnost alespoň doposud nezavdávala příčinu vidět poslední Nerudův prozaický text¹ jako chronologicky i typově samostatné literární dílo. Přitom právě v něm vrcholí řada tendencí charakteristických pro jinak mnohostranně sledované proměny Nerudovy prózy od *Arabesek* po *Povídky malostranské*.²

Příběh je sklouben ze dvou dějových rovin, představujících zároveň dva protikladné modely narace. Prvá z nich, rámcová, otevírající vyprávění, přelomenná následně ostrým řezem a dokončená až v samotném závěru, je prezentována pomocí fiktivních dokumentů: nejprve je stylizována jako blíže neidentifikovaný text, poté jako *nějaké papíry, ponejvíc dopisy*, mezi nimiž hraje klíčovou roli

1 Byla otištěna v lednovém sešitu Svatoplukem Čechem řízených *Květů* r. 1880, takže souběžně s otiskem *Motivů neveršovaných* v Sládkově *Lumíru*; ty ovšem představují jedinou krátkou a jednoduše vyprávěnou epizodu, a tak je *Papoušek* každopádně posledním složitěji strukturovaným prozaickým textem Jana Nerudy.

2 Není zde možné ani účelně sledovat v úplnosti odbornou reflexi Nerudových próz. Za jiné připomeňme práci Aleše Hamana, 1968, a studie Jaroslavy Janáčkové, 1985.

připis úřední. (Arabesky, s. 170–171) Vypravěč je ve vztahu k této rovině příběhu stylizován jako „čtenář“ – prvé čtyři odstavce textu se nacházejí v uvozovkách a jsou prezentovány jako „aktuálně čtené“ pasáže a stylizované „čtení“ se znovu objevuje i v konci povídky. Samotný začátek je dokonce uvozen čtyřmi tečkami sugerujícími fiktivní návaznost na předešlou, v textu ovšem nezachycenou etapu „čtení“; znaménko přerušené souvislosti tak ještě před prvním slovem příběhu odkazuje k neuzavřenosti textu, k tomu, co jej přesahuje a není v jeho rámci dopovězeno. Potencionální modelový, nebo také řečeno terminologií recepční estetiky projektovaný čtenář Nerudovy povídky (srov. Iser 1994, Fish 1975)³ je tedy od počátku orientován ke kontextovému způsobu čtení, kdy jednotlivé motivy – a dokonce, jak jsme viděli, i diakritická znaménka – mohou získávat povahu indexových znaků, odkazujících k dějům a významům ležícím mimo vlastní text.

Zároveň je čtenář hned zpočátku vystaven dějovému napětí, pramenícímu z informačního deficitu. Ocítá se přímo uprostřed akce, a to hned akce dvojí. Prvou z nich je již zmíněná stylizovaná „četba v rámci textu“, kdy je jen postupně odhalována „čtenářská“ stylizace vypravěče i okolnosti stylizovaného „čtení“ a reálný čtenář dlouho ani nemůže tušit případné další konsekvence této „intertextové lektury“ pro další rozvoj povídky. Stylizace vypravěče coby čtenáře přitom zřetelně navazuje na dosavadní tendence Nerudovy prózy. Jestliže v jeho publicistice vypravěč postupně od 60. let nabýval stále výrazněji stupňovaných rysů neomezeného a absolutního, ale zároveň vyostřeně ironicky prezentovaného vládce fejetonní mozaiky (srov. Tureček 1992), dělo se tak ve skryté polemice s tradičním „objektivistickým“ modelem vyprávění, založeným právě na roli vševědoucího a všemohoucího vypravěče, dominujícího nad ostatními vrstvami textové struktury a imperativního směrem ke čtenáři. Ve vlastní beletristické próze přitom Neruda tuto dominantní roli vypravěče postupně oslaboval a především relativizoval jeho schopnost nadřazeného, objektivizujícího soudu. V *Pa-pouškově* je pak vypravěči hned zpočátku místo vlády nad vyprávěným přisouzeno odhalování nejasných a neúplných stop torzovitého příběhu: ruší se tak bipolární napětí, kdy čtenář a vypravěč jako by byli situováni na „protilehlou stranu“ příběhu – stranu produktivní a receptivní; tím se zásadně zvyšuje a pro čtenáře nepřehlédnutelně demonstruje odstup mezi autorem a vypravěčem. Tato modifikace jistě nebyla v české próze Nerudovy doby zcela novou záležitostí. Dominovala ovšem v zábavné próze s tajemstvím a s výjimkou některých Arbesových romanet nebyla užívana v próze kladoucí důraz spíše na estetickou než na rekreativní funkci.

Druhou rovinou počátečního dějového napětí povídky je obsah „čteného“ dokumentu, osnovaný kolem motivů poprav, šibenice, loupežného přepadení či kostry vstávající z hrobu. Již v Nerudově době by právě ony mohly být součástí zcela konvenční či dokonce triviální novely s tajemstvím nebo hororu. Jsou také podány se skeptickým nadhledem a lehce ironickým odstupem, který z hlediska dobových estetických norem opravňovala právě jejich trivialita. Hned v prvním souvětí jsou tyto triviální dobrodružné motivy výslovně označeny jako naivní a dokonce komická *pověra, upomínající na Itálii jižní* (Arabesky, s. 166): lokalizace tu sugeruje nekritičnost soudu, nekorigovanou emocionalitu a implikuje nedůvěru k primitivní, pudové mystice. Otevírá se tak další napětí, tentokrát mezi výrazně dějovými motivy počátku vyprávění a vypravěčovým zlehčujícím postojem k nim. Ona „italská“ dějová rovina – v rámcovém textu sehraje klíčovou roli mladý Ital a epizodně se objeví i vojáci italských regimentů v rakouském vojsku – ve své úplnosti vykazuje základní rysy charakteristické pro *Povídky malostranské*. Objeví se v ní dokonce i nerudovsky typická malostranská figurka věčně opilé trhovkyně, nazíraná nejprve optikou povrchně vnímajícího dětství jako komický předmět laciného vyražení. Především zde ale probíhá onen charakteristický „poznávací proces“ (srov. Vodička 1969), vedoucí čtenáře od pocitu nadlehčené převahy nad peripetii i aktery příběhu k poznání jeho nanejvýš tragické, hluboce lidské podstaty. Klíčovou roli hraje jediný časově zakotvený motiv, poprava Itala Enrica Barety, vykonaná na základě rozsudku rakouského vojenského soudu v Padově 11. dubna 1853. Kolem ní jsou rozmístěny stopy příběhu, který si ovšem čtenář snadno rekonstruuje a na základě této rekonstrukce změně původně podcenivý pohled na postavu opilé trhovkyně, ve které je vlastně skryta osudově raněná milující duše. Na zlomcích příběhu se tak – typicky pro Nerudovu prózu – otevírá významově klíčový prostor nedopovězeného: mezi popravou mladého muže a bolestně tragickým koncem jeho v bídě zestárlé milenky se rozprostře vlastní jádro lidské tragédie, o které se nemluví, ale k jejímuž nahlédnutí je čtenář veden prostřednictvím znaků indexové povahy – nejvýrazněji motivem pečlivě opatrovaných dětských šatiček v nůši osudem zbědované ženy. Stopy v textu, konstituující přímo nepojmenovávané významy (tragicky nenaplněná láska, mrtvé dítě) přitom nepřehlédnutelně odkazují k tématu, čtenář je bezpečně manévrován k závěrečnému efektu „prozření“ a konstrukce vyprávění se ve své základní strategii postupného demaskování zpočátku vybudované iluze typologicky shoduje se způsobem rozvíjení příběhů o panu Rybářovi či o žebráku Vojtiškovi. Rámcový příběh je s *Povídkami malostranskými* navíc ještě spojen výrazným rysem své tematické roviny, kterým je paradoxnost. Klíčový motiv poprav mladého Itala je nahlížen ze dvou úhlů. Nejprve se stává předmětem naivní pověry a popravenému je přisuzována schopnost pomáhat v neštěstí a nouzi; v závěru textu se poprava projeví jako příčina lidské tragédie: ten, kdo je v naivní víře vzýván o pomoc, nedokázal pomoci ani sobě, ani svým nejbližším.

Obě části rámcového příběhu jsou odděleny více než třemi stranami textu, které představují – alespoň z hlediska rozsahu – jádro povídky. Jejich úloha zároveň není pouze technická a nespočívá jen v jednoduchém vystupňování počátečního napětí zadržením závěrečné dějové informace. Střední část povídky je vedena z odlišné vyprávěcí perspektivy a vyprávěna odlišnou technikou, modeluje svébytný fikční svět a odkazuje také k samostatné části tématu. Zatímco rámcový příběh je z vnějšku nazírán jako uzavřený, do minulosti situovaný a tajemný děj, jehož obrys a povaha jsou vyprávěčem (a následně i čtenářem) postupně odhalovány, střední část se vyznačuje vnitřní vyprávěcí perspektivou a modeluje aktuální scénu z přítomné, všednodenní existence autorského vyprávěče. Neruda tu také použil řadu dříve osvědčených postupů, charakteristických především pro jeho fejetonní tvorbu. Odbornický výklad o původu a charakteru vyprávěčem chovaného panovačného papouška je veden analogicky s fejetonním způsobem výstavby starší arabesky *Mému vrabci* a zcela ve shodě s Nerudou hojně pěstovanými fejetony pojednávajícími původ a vlastnosti nejružnějších jevů (tak piva a čaje). Fejetonní povahu má i řada dalších použitých prostředků, zejména sklon k vyostřenému, ironicky zlehčujícímu pointování odstavců či vsouvání asociativně připojených anekdotických odboček. S Nerudovým fejetonem 80. let spojuje střední část textu zejména charakteristická stylizace vyprávěče, kolísající mezi bohorovnou suverenitou „vládce textu“ na jedné a jakoby bezděky odhalovanou komičností „slabého člověka“ na druhé straně.

V rámci fejetonně nezávazného, asociativně komponovaného „tlachání“ jsou ovšem rozmístěny motivy, které odkazují přes hranici aktuálního vyprávění k dalším, za horizontem děje skrytým příběhům. Paralelně jsou tak poodhalovány, i když nikoli odhaleny další dva osudy: vyprávěče a jeho papouška. Papoušek je obklopen záhadnou, patrně dobrodružnou minulostí, nese fyzické stopy nevyjasněných minulých příkoří a utrpení, ke svému nynějšímu pánovi se dostal v krajně zuboženém stavu a vůči lidem jeví při každé příležitosti svou mstivou, násilnickou povahu. Jako citlivý bod vyprávěčova mikrosvěta je exponován motiv staromládenecké existence, tak charakteristický pro pozdní Nerudovu tvorbu. Vyprávěč se v duchu hned dvakrát utíká k představě manželství, pokaždé, když cítí svízelnost svého osamělého života; epizodní technické postavy přítele, zprostředkujícího chybějící dějové informace, se pak hned na počátku jediného krátkého dialogu dychtivě vyptává na ženu a děti. *Musi být příjemno, být ženat* (Arabesky, s. 168), zní vyprávěčova nostalgicky teskná maxima. Není snad třeba teprve zdůrazňovat, že nenápadně, ale opakovaně exponovaný motiv vyprávěčovy existenční samoty není možno vyložit z Nerudova vlastního staromládencectví, ale že podstatná je pouze jeho funkce v celku textové struktury. Právě motiv vyprávěčova osamění, bolestně pociťovaného jako vlastní životní prohra, se v jejím rámci vyostřeně střetává s motivy sebevědomé dominance vůči cizím příběhům. Tato druhá, navenek suverénní dimenze vnitřně strukturované postavy vyprávěče, je exponována na mnohem širším prostoru a na rozdíl od teskných

povzdechnutí samoty je stylizována na samotné hranici ironie. Autorský odstup je tu čtenáři nenápadně signalizován i určitým paradoxem v konstelační rovině: mstivého a nevládnutelného papouška si osamělý vypravěč zjevně přeje vnímat jako kompenzaci za neexistující rodinu, o čemž svědčí jak mimořádná péče, která je z jeho strany obskurnímu opeřenci věnována, tak i rozsah a emocionální povaha vnitřních monologů, ve kterých se na něj obrací.

Právě motivem konfliktu papouška s člověkem jsou také hned natřikrát propojeny rámcová a střední část textu: papoušek nejprve nežádoucím způsobem ruší úvodní „čtení“ fiktivního dokumentu a strhává pozornost ke druhé rovině vyprávění; vypravěčovy historky o mstivém papouškovi upomenou přítele na dávný slovní souboj zbědované trhovkyně s papouškem, a vypravěči se tak bezděky dostane do rukou materiál dokončující rámcový příběh; poslední scénou povídky je pak palčivé zranění vypravěče papouškem v okamžiku, kdy se – vtažen do náhle objasněných souvislostí rámcového příběhu – přestane mít před svým potměšilým domácím mazlíčkem na pozoru. Fikční svět Nerudovy povídky je tak naplněn fatálně zraňovanými a izolovanými aktanty, jejichž osud byl – pro čtenáře nevysvětlitelně záhadně – přelomen: popraveným Italem, jeho zchátralou milenkou, která přišla i o malé dítě, osamělým vypravěčem, vytvářejícím si pošetilou iluzi kompenzace své samoty a konečně kdysi patrně týraným a nyní nesnesitelně agresivním papouškem, který nedokáže přijímat dobrodiní svého pána. Tematický prostor, který se na základě těchto textových stop otevírá, se již čtenáři nenabízí s nepřehlédnutelnou autoritativností, jak tomu bylo v případě rámcového textu. V celku povídky jsou rozhodující spíše nenápadně podsouvané souvislosti jednotlivých – často z hlediska výstavby příběhu disparátních – motivů; čtenářova aktivita je tak v rámci této mozaiky směřována k odlišnému způsobu rozumění, než jaké vyžaduje lineárně komponovaný příběh.

Vzhledem k místu povídky v celku autorova díla i s ohledem na její pozici v rámci novočeské prózy je zároveň způsob vyprávění podstatnější než její skeptické a deziluzivní téma, představující jinak jeden z velmi charakteristických rysů pozdního období Nerudovy tvorby. Základním rysem strategie vyprávění je konfrontace dvou vyprávěcích perspektiv, vnější a vnitřní. Dále se text vyznačuje potlačením lineárně kauzální kompozice prostřednictvím důsledné retrospekce, upomínající na novelu s tajemstvím, a především „zcizující“ stylizací lineárního příběhu jako „povídky v povídce“. Podstatným momentem se konečně stává konfrontace lineárně kauzálního příběhu s mozaikovitým pásmem autorského vypravěče. Lineárně komponovaný rámcový příběh se sice jednoznačně a vzhledem k povaze impulsů obsažených v příslušné části textu invariantně poddává čtenářskému rozumění. Tím ovšem není významotvorná energie povídky vyčerpána: v jejím jádru se ocitá vzájemná, mnohovářská a co do výsledku již méně samozřejmá konfrontace obou částí textu. To vše je vyvrcholením odklonu od klasicky rozvíjeného příběhu, který můžeme v Nerudově díle sledovat od *Arabešek* k *Povídkám malostranským*. Zároveň je v rámci této řady stále oslabována

a implicitě zpochybňována pozice objektivního „pána příběhu“, vypravěče. Nerudův vypravěč postupně stále zřetelněji ztrácí schopnost objektivizovaného soudu, jeden ze základních předpokladů kauzální linearit příběhu. Sám se současně – především svými klamnými iluzemi o světě a zejména o sobě samém – stává jedním z klíčových motivů, spoluutvářejících nad strukturou textu rezignovaně skeptický fikční svět, soustředěný k nitru člověka jako k místu vyostřeného střetávání iluzí a deziluzí. Připomeňme zde alespoň pro *Povídky malostranské* tak typickou funkci dětských vypravěčů, jejichž očima je – třeba v povídkách *Hastrman*, *Přivedla žebráka na mizinu* či *Pan Ryšánek a pan Schlegel* – na počátku textu budována naivní, idylicky harmonizující fikce, která má být v dalším postupu vyprávění rozrušena. Jinou modifikací oslabování klasické zprostředkující role vypravěče a zároveň posílení jeho místa v rámci významotvorného potencionálu textu představuje do krajnosti subjektivizovaný a vnitřně rozkolísaný vypravěč povídky *U tří lilíí*. Další variantou téhož je pak postupná, zato důsledná deziluze vypravěče ve *Figurkách*. V *Papouškovi* stojí Neruda v tomto ohledu nejbliže narativní strategii *Figurek*; vypravěč tu nejen není „pánem příběhu“, ale ani „pánem vlastního osudu“ a neovládá dokonce ani vrtošivé domácí zvíře.

Souběžně s kvantitativní expanzí českého realismu tak Neruda počátkem 80. let dotvořil krajně subjektivistický, deziluzivní a vůči možnostem objektivizovaného poznání i hodnocení do krajnosti skeptický typ povídky. V kontextu české tvorby 80. let ovšem zůstala tato varianta krátké prózy takřka ojedinělou záležitostí. Podstata fikčního modelu světa, člověka a jejich vzájemného poměru, který *Papoušek* představuje, stejně jako způsob stylizace vyprávění zato v mnohém ohledu předjímaly o několik desetiletí pozdější prózu existenciální.

PRAMENY

NERUDA, Jan

1952 *Arabesky* (Praha: Čs. spisovatel)

LITERATURA

FISH, Stanley E.

1975 „Literatur im Leser: Affektive Stylistik“, in *Rezeptionsästhetik* (München: Wilhelm Fink), s. 196–227

HAMAN, Aleš

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon)

ISER, Wolfgang

1994 *Akt des Lesens* (München: Wilhelm Fink)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1985 *Stoletou alejí* (Praha: Čs. spisovatel)

TUREČEK, Dalibor

1992 „K vývojové hodnotě Nerudova fejetonu“, in *Jan Neruda 1992*. Sborník jubilejní nerudovské konference. Pedagogická fakulta UK v Praze (Pardubice: Mlejnek), s. 90–100

VODIČKA, Felix

1969 „Poznávací proces v Povědkách malostranských“, in *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 177–192