

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ARABESKA V ČESKÉ LITERATUŘE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Faktorová, Ph. D.

Autor práce: Vojtěch Vávrů
Studijní obor: Bohemistika
Ročník: 2.

České Budějovice 2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s §47 zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 14. 4. 2014

.....
Vojtěch Vávru

Poděkování

Rád bych poděkoval Mgr. Veronice Faktorové, Ph. D. za její vstřícný přístup, rady, ochotu a komentáře, které mi umožnily práci realizovat. Velký dík patří i autorům jak primárních, tak sekundárních zdrojů, bez nichž by tato práce nikdy nevznikla.

Anotace

Tématem bakalářské práce je pojednání o žánru arabesky, jejím původu, základních rysech i různých konceptech ve výtvarném, hudebním a především literárním umění. Stěžejní pozornost se přitom soustředí na modely žánru v české literatuře druhé poloviny 19. století.

Charakteristické znaky arabesky, ale i odlišnosti projevující se v tvorbě jednotlivých autorů jsou analyzovány ve vybraných textech Jana Nerudy, Svatopluka Čecha, Františka Heritese a Jana Liera.

Annotation

The theme of the bachelor's work is an analysis of the Arabesque genre, its genesis, basic features in different concepts of fine arts, music arts and literature. The main attention concentrates on models of this genre in Czech literature in the second half of 19th century.

Characteristic features and differences in styles of individual authors are analysed in some texts of Jan Neruda, Svatopluk Čech, František Herites and Jan Lier.

Obsah

Úvod, vymezení žánru, jeho geneze a historie

Kapitola 1	Arabeska – rozsah pojmu a jeho obecné vymezení	9
1. 1.	Arabeska v různých druzích umění	9
1. 1. 1.	Arabeska v hudbě	9
1. 1. 2.	Arabeska ve výtvarném umění a architektuře	10
1. 1. 3.	Arabeska v literatuře	10
1. 1. 4.	Ostatní významy slova arabeska - kuriozity	12
1. 2.	Arabeska v kontextu světové literatury (na příkladu E. A. Poea a N. V. Gogola)	12
1. 2. 1.	Edgar Allan Poe	12
1. 2. 1. 1.	Recepce Edgara Allana Poea v české literatuře	14
1. 2. 1. 2.	E. A. Poe a tvorba Jakuba Arbesa	15
1. 2. 2.	Nikolaj Vasiljevič Gogol.....	20
1. 2. 2. 1.	Recepce Nikolaje Vasiljeviče Gogola v české literatuře	21
Kapitola 2	Realismus jako dominantní umělecký diskurs kratší prózy druhé poloviny 19. století.....	24
2. 1.	Realismus – obecné vymezení	24
2. 2.	Realistická literární tvorba povídek a kratších prozaických útvarů 19. století – obecná charakteristika a hlavní rysy	27
Kapitola 3	Nerudovy <i>Arabesky</i> jako dobový model žánru	32
3. 1.	Jazykové prostředky výstavby textu	35
3. 2.	Kompozice jednotlivých arabesek	36
3. 3.	Tematické jádro Nerudových arabesek	38
3. 4.	Nerudovy <i>Arabesky</i> a tehdejší literární kritika.....	39
3. 5.	Shrnutí	39

Kapitola 4	Opomíjení tvůrci žánru	40
4. 1.	Kratší prózy Svatopluka Čecha, Františka Heritese a Jana Liera a jejich literárněvědné hodnocení	40
4. 2.	Arabeska v proměnách postupů i stylů	49
4. 2. 1.	Svatopluk Čech	49
	<i>Ledová kněžna</i>	49
4. 2. 2.	František Herites	51
	<i>Bezový květ</i>	51
4. 2. 3.	Jan Lier	55
	<i>Housle</i>	55

Závěr

Bibliografie

Úvod, vymezení žánru, jeho geneze a historie

Slovo arabeska pochází z italského slova *rabesco*, *arabesco* a původně se jednalo o označení stylizovaného rostlinného dekoru, který byl užívaný zejména v architektuře doby helénské, příp. raně byzantské. Nejvyšší úrovně propracovanosti se však arabesky těšily v muslimském světě (Mocná, Peterka 2004: 26). Ke znovuoživení arabesky došlo v dobách renesance, a to zejména ve složkách výtvarného umění. Arabeska ve výtvarném umění je Altmanem Lotharem charakterizována jako „zdobná lineární plošná dekorace, založená na vegetačních formách (listí, šlahounech), odlišná od méně naturalistické mauresky.¹ Tyto složité vzory se objevují poprvé v helénistickém umění jako ornamenty na vlysech. Raná italská renesance k nim přidala (zejména na ornamentálních rytinách) hlavy, masky, putti atd. V rokoku byla arabeska oblíbená zejména na štukách“ (Lothar 2006: 27).²

Nutno podotknout, že arabeska se netýkala pouze architektury a výtvarného umění – tento žánr nalezneme dále také v hudbě nebo v literatuře. Právě na arabesku literární klade práce největší důraz. Hlavním záměrem práce je komparace postupů jednotlivých autorů, kteří se v druhé polovině 19. století věnovali tomuto žánru. Východiskem nám bude slovníkové heslo arabesky (viz Mocná, Peterka 2004: 26 – 28), které bude sloužit jako určitý ideální model.³

¹ Maureska (původně z francouzského slova maurský) – plochý ornament podobný arabesce, taktéž složený ze stylizovaných listů a květů, avšak s větší mírou abstraktnosti. Stejně jako arabeska byla maureska oblíbena zejména za renesance (Lexikon malířství a grafiky, 383).

² S arabeskou souvisí nejen v literatuře, ale i ve výtvarném umění a architektuře, také žánr grotesky, již můžeme vystihnout jako jistý druh ozdoby, který spojuje bežešvým způsobem ornamenty arabesce podobné, avšak na rozdíl od nich užívá jiné rostlinné a figurální motivy – lidi, zvířata, ovoce, bájně tvory (Lexikon malířství a grafiky, 218).

³ Je nutné předeslat, že autoři Encyklopedie literárních žánrů, o níž se zde opíráme, založili svůj výklad na konkrétní textové realizaci – Arabeskách (1864) Jana Nerudy. Nerudovy Arabesky však lze vnímat jako umělecky značně invenční záležitost, která v mnoha ohledech žánr modifikovala, ne-li přímo destrukovala.

Kapitola 1

Arabeska – rozsah pojmu a jeho obecné vymezení

1. 1. Arabeska v různých druzích umění

1. 1. 1. Arabeska v hudbě

Skladby pro klavír s názvem Arabeska byly komponovány hned několika významnými skladateli. Z těch nejvýznamnějších nelze opomenout Schumanna, Hellera, Debussyho, Regera, Sibeluise, Wiltha.

Arabeska se ale v hudebním umění objevuje již dříve. V roce 1769 došlo zásluhou Francoise Hemsterhuise ke srovnání instrumentální hudby v psychologicky vnímaném zkoumání s krásou geometrických obrazců (Finsche 1989: 685). Právě tento rok lze tedy považovat za úplný prvopočátek žánru arabesky v hudebním umění.

Později, roku 1807, hudební teoretik H. Chr. Koch zaznamenává ve svém *Stručném příručním slovníku hudby* článek *Arabesky*. Aby podle Kocha části hudby odpovídaly významu slova arabeska, musejí být projevem svévolně žertovné fantazie. Ludwig Finsche v knize *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zmiňuje, že motiv arabesky se vyskytuje také v hudebně estetických rukopisech 19. století jako název hudebních skladeb a pojmenovává i taneční figuru (Finsche 1989: 684).

Ve svém článku z roku 1807 zmiňuje Koch od roku 1804 po tři roky vydávané sbírky celkem ve třiceti sešitech. Jednalo se o sbírky *Hudební arabesky* a *Oblíbené kusy z nejnovejších oper pro klavír a zpěv*. Sbírkou obsahují předehry, pochody a části zpěvu rozdílného charakteru z oper F. Paera, D. Cimarosa, P. von Wintera a dalších. Roku 1835 byla díky Gustavu Nicolai zveřejněna sbírka novel, hudebních básní a pojednání s názvem *Arabesky pro přátele hudby* (Finsche 1989: 685).

Hanslick roku 1854 začal chápat arabesku jako obraz pro čistou krásu hudební formy. Tímto byla v německém prostředí historie pojmu v hudební oblasti dovedena k závěru, ačkoli se právě na Hanslickovo použití tohoto pojmu stále rozpoutává celá řada kritik (Finsche 1989: 685).

Debussy vymezuje pojmy arabeska a ornament z jasné hudební ozdoby, která označuje princip struktury. V Debussyho pojetí arabesky a jeho kompoziční realizaci je

patrná příbuznost k centrální funkci linie a příbuznost k secesnímu ornamentu (Finsche 1989: 685).

1. 1. 2. Arabeska ve výtvarném umění a architektuře

Marianne Bernhard popisuje arabesku ve výtvarném umění následovně: „Ornamentální, plošná dekorace, souměrně komponovaná na rostlinné motivy (listy, šlahouny). Objevuje se poprvé v helénském umění jako vlýs. Opět se prosadila v rané it. renesanci. V rokoku oblíbená jako štukatura“ (Bernhard 1996: 17). V *Encyklopedii světového malířství* je výklad hesla velice podobný. „Tímto pojmem se od 17. století označuje ornamentální kompozice, složená z figurálních živočišných, groteskních, symbolických nebo jiných motivů spojovaných rostlinným dekorem“ (Šabouk 1975: 16). Také v *Akademickém slovníku cizích slov* od Petráčkové a Krause se hovoří o arabesce ve výtvarném umění a architektuře v podobném duchu: (arabeska je) „plochý ornament z proplétajících se úponků nebo listových rozvilin, někdy též s figurálními prvky, původně helénistický, později užívaný v renesanční a klasicistní architektuře.“

Právě v období klasicismus se výrazně prosadila nástěnná malba ve formě arabesky: „V antice, kterou si (klasicismus) bral za vzor, se nástěnné malířství těšilo oblibě. Vědělo se o něm z vykopávek v Pompejích a Herculaneu. Nástěnná malba měla především účel dekorativní, spojovala ornament s motivy architektonickými, krajinnými, rostlinnými, zvířecími i s figurálními výjevy. Náměty z antické mytologie byly zvláště oblíbené“ (Petrasová, Lorenzová 2001: 70). Jako příkladnou ukázkou arabesek i jiných nástěnných maleb můžeme uvést výzdobu zámku „Bečváry, který byl v sedmdesátých letech stavebně upravován jako sídlo populárního generála Laudona“ (Petrasová, Lorenzová 2001: 70).

1. 1. 3. Arabeska v literatuře

Jako žánr literatury existuje arabeska od doby romantismu. Vůbec nejobecněji je arabeska charakterizována v *Akademickém slovníku cizích slov* od autorů Krause a Petráčkové, kde je uvedeno „Krátká povídka zachycující výjevy ze života, ale nesoustředující se na jednu osobu“ (Kraus, Petráčková 1998: 69). V důkladnějších výkladech je označována jako „žánrová varianta povídky, vyznačující se jemnou fantazií, ironickým pojetím a výraznou pointou“ (Mocná, Peterka 2004: 26). Jedná se

zároveň o útvar s jednoduchým, často fragmentárním (útržkovitým) dějem. Na základě souvislostí s výtvarným původem ji charakterizuje taktéž jistá míra dekorativnosti.

Motivy v rámci literární arabesky navzájem často kontrastují – je zde patrný jasný rozpor mezi názory vypravěče a reálnou situací, rozpor mezi tragikou a humorem, sentimentem a ironií. Kompozice arabesky je ve své podstatě dovedné proplétání a spojování motivů, které spolu zdánlivě nesouvisí, avšak vytváří půdu pro vznik pevně formulované pointy, která často celý příběh zpochybní (Mocná, Peterka 2004: 26).

U celé řady autorů je v rámci arabesky hojně užívaným výrazovým prostředkem parenthese (vsuvka). Patrná je imaginace, satirický až ironický nadhled vypravěče. Útvar arabesky býval hojně spojován do rozsáhlejších cyklů majících společného vypravěče či časoprostor (Mocná, Peterka 2004: 26).

Arabeska se s postupem času proměňovala v souladu s preferovanými estetickými proudy. Jako literární žánr byla poprvé označena Karlem Wilhelmem Friedrichem von Schlegelem, romantickým teoretikem a filozofem, roku 1797. Charakterizoval ji jako prozaický, žánrově nevyhraněný útvar, psaný zejména mladší generací tehdejších německých romantiků (např. C. Brentano) a propojující fantaskní, pohádkové prvky s ironizujícími epizodami z života lidí. Sám Schlegel vnímal literární arabesku jako formu fantazie zasahující nejen umění, ale i mytologii a filozofii (Mocná, Peterka 2004: 26).

Mocná i Peterka zdůrazňují u některých autorů dokonce i motivy tajemna, popř. fantastiky, upozorňují na často velmi úzkou souvislost i podobu žánru grotesky a arabesky.

Slovanské literatury arabesku rozvíjely jako typ „realistické prózy, soustředěné na detailní, často satirické prokreslení charakteristického prostředí, a využívající nesouladu mezi životní realitou a proklamovanou společensko-etickou normu“ (Mocná, Peterka 2004: 27).

V české literatuře je arabeska řazena k typu kriticky laděné krátké prózy konfrontující konvence s reálným světem jedince. Josef Kajetán Tyl v díle *Kusy mého srdce. Povídky, novely, obrazy, nástiny a arabesky* užil významu arabesky pro „sentimentalistické, subjektivně a výchovně laděné prózy“ (Mocná, Peterka 2004: 26).

Mezi přední české autory arabesek patřil zejména Jan Neruda (tamtéž). K tvůrcům žánru však náleží i celá řada dalších, o nichž práce na následujících stránkách pojednává. Každý z nich se žánru chopil svébytně, tak je v jejich tvorbě možné najít jak znaky s Nerudovou prózou společné, tak i rozdílné, slovy Aleše

Hamana: „Úsilí o působení literatury na současný život stává se myšlenkovou podstatou uměleckých začátků Nerudových, Hálkových, Světlé a jejich vrstevníků Uvnitř tohoto rámcového programu se však tvorba jednotlivých autorů od sebe lišila; každý z nich zobrazuje jiné stránky života, volí jiné prostředky k jejich vyjádření, vytváří svůj individuální styl jako výraz svého poměru ke skutečnosti“ (Haman 1960: 299). Nerudovu arabesku však nutně budeme vnímat jako výchozí a základní model, který může poukázat na tyto paralely i rozdíly.

1. 1. 4. Ostatní významy slova arabeska – kuriozity

V taneční terminologii označuje termín arabesky „baletní postoj na jedné noze s druhou nohou zanoženou a napjatou“ (Kraus, Petráčková 1998: 69).

V potravinářství se pod tímto pojmem ukrývá „drobné lisované pečivo různých geometrických tvarů a zpravidla s rýhovaným povrchem“ (Kraus, Petráčková 1998: 69).

1. 2. Arabeska v kontextu světové literatury (na příkladu E. A. Poea a N. V. Gogola)

Již ze samotných názvů děl lze logicky odvodit, že žánr arabesky nebyl populární pouze v literatuře české, nýbrž i v té zahraniční. Typickým příkladem z americké literatury může být Edgar Allan Poe a jeho dílo *Grotesky a arabesky* (v originálním názvu *Tales Of The Grotesque And Arabesque*) vydané již roku 1840 (Vančura, 527). V ruské literatuře našel zálibu v arabesce Nikolaj Vasiljevič Gogol. Jeho dílo nese stejnojmenný název dle žánru – *Arabesky*. Obě díla představují výrazné literární vzory, které byly silně recipovány v české literatuře. Soudobí autoři se jimi mohli inspirovat, případně se proti jejich podobě vymezovat.

1. 2. 1. Edgar Allan Poe

Byl americkým básníkem, povídkářem, kritikem a esejistou. Studoval latinu a francouzštinu. V Baltimoru, místě svého narození, viděl umírat lidi na epidemii cholery a tyto hrůzné zážitky ho, mimo jiné, inspirovaly k tvorbě povídky *The Masque of the Red Death* (*Maska červené smrti*, 1842) (Vančura 1979: 527).

Za svého působení v *Messengeru* trpěl bídou, těžkými depresemi, neustále holdoval alkoholu. Velice ho zasáhla i smrt jeho mladé ženy, která skonala na tuberkulózu roku 1847, poté Poe duševně i tělesně chátrá (Vančura 1979: 527).

Literárně byl Poe „hluboce ovlivněn evropskými vzory, především Byronem, Coleridgem, E. T. A. Hofmanem a autory gotických románů, jeho dílo je však zároveň determinováno společenskými, někdy přímo komerčními zákony a P. se jim musí přizpůsobovat“ (Vančura, 527).

Poe byl přesvědčen, že melancholie, zádumčivé nálady a smutek jsou nejvíce poetickými duševními stavy. Od ostatních autorů se odlišoval i svým téměř logickým, matematickým přístupem ke kompozici povídek. „Zatímco se autoři tehdejších vražedných příběhů spokojovali s vylíčením vraždy a vrah byl v jejich povídkách obvykle přistižen přímo při činu, zakládá Poe odhalení vraha na čisté dedukci a na logické analýze“ (Vančura 1979: 528, 529). Příkladem mohou být třeba povídky *The Gold Bug* (*Zlatý brouk*, 1843) anebo *The Purloined Letter* (*Odcizený dopis*, 1845) (Vančura 1979: 529).

Po celý svůj život měl zálibu o pseudovědní obory – telepatii, hypnózu, teoretickou fyziku, alchymii. S velkým zálibením luštil i kryptogramy. Díky těmto zájmům a několika povídkám (např. *Von Kempelen and His Discovery /Von Kepelen a jeho objev/*, 1849) byl považován za předchůdce Julese Verna a science fiction příběhů.

„Nejbohatěji jsou v P-ově díle zastoupeny povídky děsu a hrůzy, jimž P. říkal arabesky a (pokud obsahovaly černý humor či ironii) grotesky. Poe zde byl inspirován módními gotickými příběhy, pozvedl je však na vysokou a dodnes málokdy překonanou uměleckou úroveň a stal se tak průkopníkem moderního hororu“ (Vančura 1979: 529, shodně i Mocná, Peterka 2004: 27). Důležitou roli hrálo v Poeových povídkách rozvíjení motivů „tajemna a fantaskna“ (Mocná, Peterka 2004: 27) a celkově ponurá atmosféra, která byla hojně podpořena zasazením dějiště do stísněných prostorů nabuzujících pocitu strachu a tísně (Vančura 1979: 529, 530). Jednou z nejsuggestivnějších povídek tohoto ražení je *The Fall of the House of Usher* (*Zánik rodu Usherů*, 1839). Povídka je význačná tím, že vnější popisy nejen interiérů, ale i domu nesou rysy lidské tváře a odpovídají skladbě lidské mysli (Vančura 1979: 530). Povídky *Maska červené smrti* a *William Wilson* se zase odehrávají v řadě zavřených pokojů a povídka *The Cask of Amontillado* (1846, *Sud vína amontilladského*) vrcholí v zazděném sklepení. V mnoha povídkách se objevuje motiv uzavřených kobek a rakví.

K navození strachu sloužilo Poeovi i pojetí hlavních postav. Poeův typický hrdina se často probouzí z jakéhosi tísnivého, hrozivého snu – typickým příkladem je zde obecně známá povídka *The Pit and the Pendulum* (*Jáma a kyvadlo*, 1842), anebo do tísnivého snu upadá – jak je tomu v *A Descent into the Maelstrom* (*Pád do Maelstromu*, 1841). Hrůzné stavy děsu, které postavy těchto povídek prožívají „pramení z postav samých, Poeovy arabesky a grotesky dokonce často mají strukturu mentálních procesů“ (Vančura 1979: 529).

1. 2. 1. 1. Recepce Edgara Allana Poea v české literatuře

Edgar Allan Poe byl v české literatuře silně recipován již od poloviny 19. století. Vůbec prvního českého překladu Poeova díla jsme se dočkali teprve čtyři roky po jeho úmrtí. V r. 1853 „týdeník Lumír otiskl povídky Zlatý chrobák a Několik slov s mumii, jež přeložil František Šebka“ (Odaha 2008, shodně i Vančura 1979: 529). Nebylo tomu tak jen v českých zemích, ale i jinde ve světě, kde se Poe stával populárním teprve v době, když se ocitl na pokraji života a smrti. Od jeho úmrtí obliba jeho děl stále stoupala a dodnes je právem řazen mezi nejvyhledávanější autory (Odaha 2008).

Dalších významných překladů se Poeovo dílo dočkalo v r. 1881, kdy byla zásluhou Jaroslava Vrchlického v časopisu Lumír přeložena báseň *Havran*, která se dočkala i druhé verze překladu v roce 1885 díky Augustinu Eugenovi Mužíkovi (Odaha 2008). Roku 1891 „Jaroslav Vrchlický ve výboru *Havran a jiné básně* vydává svých 33 překladů Poeových básní“ (Odaha 2008). Za zveřejnění Poeových teoretických prací a esejů zase vděčíme až na počátku 20. století Bohuslavu Rovenskému a Jiřímu Živnému. Tyto překlady esejů byly zveřejněny v letech 1912 – 1916 (Odaha 2008). Ve druhé polovině 20. století vyšlo celkem „jedenáct nových překladů Poeových básní Josefa Hiršala společně s překlady Vítězslava Nezvala“ (Odaha 2008), které byly vydány ve výboru *Zrádné srdce* pod nakladatelstvím Naše vojsko.

Od druhé poloviny 19. století byla Poeovi věnována opravdu velká pozornost, mimo jiné výše zmíněné autory se o recepci Poeova díla zasloužila i celá řada dalších – Jakub Arbes, Primus Sobotka, Arnošt Procházka, M. Brožová, F. Sedláček, V. Kučera, A. Kučerová a jiní.

Jednoduché to však nebylo s přijetím a vyložením Poeova díla, přestože jeho básně se nazpaměť učí už malé děti. Obecně se na Poea nahlíží jako na oddechového autora, nicméně literární teoretici jeho osobnost přirovnávají nejčastěji k popartu, který

vznikl paradoxně více než sto let po jeho úmrtí. Poe, který díky svému nadání a genialitě předstihl dobu a „je-li často srovnáván se svým současníkem Waltem Whitmanem, k němuž je stavěn do kontrastu se svou chudobou na básnické metafory, může s klidem prohlásit, že svým dílem překonal celou poezii XIX. století a stal se jedním z prvních moderních autorů literatury, jejíž bohatství neleží v mrtvé kráse obrazů, ale v hlubokém osobním prožitku, který je opakovaně prožíván dalšími čtenáři. Ano, Poe učinil první krok od lehce vyčpělého romantismu k expresionismu“ (Odaha 2008).

Karel Teige v Manifestu poetismu nahlíží na Poea jako na literáta, který položil základ nové poezii. „Od Baudelaira a od romantismu datujeme to, co se zve čistou poezií, vysvobozenou z područí zákonů, jimž napříště nemůže podléhat. Romantismus je point de départ osvobození poezie. Romantismus zbavil poezii obsahového penza, připravil novou koncepci poezie, poezie netendenční, netezové, nedidaktické, poezie přesně separované od filosofie, náboženství, morálky, politiky a historiografie. Tento obrodný a osvobozující romantismus, toť romantismus Nezvala, Bertranda, Borela, Poea a Baudelaira, nikoliv Musseta, Byrona a Huga. Ostatně protiklad jmen Poe-Byron nebo ještě zřetelněji Baudelaire-Hugo ukazuje na dva rody básnictví, rozvíjejícího se od romantismu: básnictví „čisté“ poezie, která se postupně odlučuje od „literatury“ – a verše s obsahem a dějem, literární, ódické, rétorické, ideologické a didaktické, jež Poe a Baudelaire kladou základ nové poezie, řeší problém nové poezie konformně životním a psychickým podmínkám člověka naší civilizace“ (Teige 1929: 563, 564)

1. 2. 1. 2. E. A. Poe a tvorba Jakuba Arbese

Světový velikán krátkého prozaického útvaru byl vzorem dokonce i pro české autory 19. století. V českých zemích inspiroval zejména Jakuba Arbese.

Poeovo dílo se těšilo kladné odezvě u Jakuba Arbese zejména díky několika faktům. „První významnou skutečností je časový rozdíl jedné generace mezi oběma autory (E. A. Poe se narodil r. 1810, Jakub Arbes r. 1840)“ (Dokoupil 1976/77: 31). Přestože se životní podmínky Poea a Arbese poměrně lišily (Poe vyrůstal v době situované rodině obchodníka, zatímco Arbes v rodině ševcovské), jejich osudy mají později leccos společného. Dokoupil je ve své práci oba označil jako „kandidáty existence“, oba se totiž snaží uživit nelehkou prací pro různé literární časopisy, oba také shodně dychtí po realizaci vlastního literárního periodika, oba se střetávají

s nedostatkem přijetí a porozumění svých děl a „duševní malostí buržoazní společnosti“ (Dokoupil 1976/77: 31). Tyto neustávající existenční potíže a takřka zápas o výdělek na živobytí je nutí k publikování i slabších prací, se kterými nebyli zcela spokojeni (Dokoupil 1976/77: 31). Arbese s Poeem však spojují i některé rysy charakteru osobnosti – zejména záliba v přírodních vědách, které Arbesovi umožnily intenzivně uplatňovat analytické sklony. „Odtud pramení jejich shodná snaha využít logických konstrukcí v literárním díle i důraz na disciplinovanost autora, na přesnost vyprávěcí techniky“ (Dokoupil 1976/77: 31, 32). Arbesovi se však nikdy nepovedlo (na rozdíl od Poea) komponovat dílo zcela racionálně s odloučením se od veškerých emocí. U Arbesových děl je téměř vždy patrná autorova osobní účast a její ovlivnění příběhem (Dokoupil 1976/77: 32).

Jakub Arbes byl autorem celé řady studií o Edgaru Allanu Poeovi, kde se zaobírá Poeovou tvůrčí metodou a jeho literárními postupy. V jednom z těchto esejů Arbes srovnává Poeovu povídku *Jáma a kyvadlo* s povídkou *Železná košile* od Václava Rodomila Krameria. Dochází ke zjištění, že obě tyto povídky jsou si podobné, a tak pomalu začíná pochybovat, že ani takový literární velikán, jako byl Poe, nebyl zcela originálním. „Z toho Arbes vyvozuje, že je takřka nemožné dosáhnout v literatuře naprosté originality a zdůrazňuje nutnost nepřihlížet tolik k originalitě samotného námětu jako spíše k originalitě zpracování myšlenek, které autor do díla vkládá“ (Dokoupil 1976/77: 32).

Poeův vliv na Arbese však shledáváme zejména u Arbesových romanet, která stojí na pomezí romantismu a realismu. Rozsáhlejší Arbesova díla usilující o zařazení do moderního realistického románu, se Poeovu vlivu vymykají jak po stránce myšlenkové, tak i po stránce formální (Dokoupil 1976/77:33).

Všechna Poeova díla mají jeden společný požadavek – vyvolat u čtenářské veřejnosti co největší účinek. Dle Poea má být dílo přesně tak dlouhé, aby se dalo přečíst jedním dechem, najednou, jinak se tohoto účinku nedosáhne (Dokoupil 1976/77:33). Porovnáme-li však znaky Arbesových romanet s požadavky Poea, dojdeme k závěru, že rozdílů je zde přeci jen více jak shod. Romaneta Jakuba Arbese se díky své složité epizodické stavbě a délce blížíci se románu nedají příliš porovnat s kratšími Poeovými povídkami, „v nichž každá věta, ba i každé slovo, má svou přesně vymezenou funkci“ (Dokoupil 1976/77:34). Arbesova skladba děl je zkrátka daleko spletitější, což znamená, že Poeovu vlivu nepodlehli „nikterak pasívně; byl si vědom, že jeho tvůrčímu typu nevyhovuje sevřená forma pšovské povídky. Jediné, co si pro

kompozici svých prací odnesl z *Filosofie básnické skladby*, byl důraz na promyšlenost, na nutnost, aby každá část díla posilovala konečný efekt“ (Dokoupil 1976/77:34).

Stavba romanet Arbese je tedy v rozporu jak s Poeovou teorií, tak i praxí psaní děl, jen stěží tedy dokážeme, že technika Arbese byla ovlivněna Poem, můžeme jen konstatovat, že tito dva literáti na sobě byli kompozičně nezávislí (Dokoupil 1976/77:34, 35).

Setkání a porozumění *Filosofii básnické skladby* a dalších Poeových děl se v tvorbě Arbese projevilo zejména v tematickém zaměření romanet. Arbes byl vždy obdivovatelem Poeova nadání sjednotit logiku s imaginací a toho se při psaní také držel. „Každé jeho romaneto vyniká originálním nápadem, ať už je to stroj času v *Newtonově mozku*, astronomický objev v *Etiopské linii* nebo tajemství zašifrované do portrétu ve *Svatém Xaverovi*“ (Dokoupil 1976/77:35). Na konci těchto děl přichází racionální podání vysvětlení veškerých záhad. Na jedné straně tedy stojí imaginace a na straně druhé abstraktní logika, aby bylo dosaženo dostatečného účinku hrůzy na čtenáře, „Arbes logikou tento účinek zmírňuje“ (Dokoupil 1976/77:35). Oba autoři se však všemožně snažili o působivý závěr děl, nicméně Poeovi šlo spíše o děs a hrůzu, zatímco Arbesovy konce sršely překvapením a převahou rozumu nad tajemstvím. „I to samozřejmě souvisí s jejich pojetím umění: Poeovi bylo umělecké dílo účelem samo o sobě, kdežto Arbes byl vždy přesvědčen o důležitosti společenského dosahu literatury, její funkce výchovné“ (Dokoupil 1976/77:35).

První romaneto Jakuba Arbese *Ďábel na skřipci* Prchlíková odvozuje od známé povídky Poea *Na slovíčko s mumií*. Mezi oběma díly shledáváme několik shod. „Vyrušení vypravěče ze spánku a jeho pozvání k přátelům prostřednictvím dopisu, diskuse o stavu společnosti, výjimečnost hlavní postavy, záhadné okolnosti, které ji obklopují atd.“ (Dokoupil 1976/77:35). Obě práce také kritizují současnou společnost. Jiné shody zde však nenacházíme, spíše shledáváme rozdíly – Poeův hlavní hrdina je ztělesněním obhájce původních tradic, Arbes řeší pokrok. (Dokoupil 1976/77:36).

Přes to všechno byl však Edgar Allan Poe pro Arbese obrovským vzorem po celý jeho život. Imponoval mu nejen svou originalitou, ale i neobyčejnou schopností u čtenáře vyvolat pocity hrůzy. Poeův vliv však nemůžeme nadhodnocovat, „a to zejména ne v oblasti kompoziční; tam Arbes rozvinul svoje vlastní tvárné prostředky, jichž ve svém díle používal od samého počátku“ (Dokoupil 1976/77:37). S velkou pravděpodobností tedy můžeme říci, že i bez vlivu a znalosti Edgara Allana Poea by

Jakub Arbes prorazil a stal se velice významným představitelem prózy 19. století (Dokoupil 1976/77:37).

Ďábel ve zvonici (Arabeska z díla Grotosky a arabesky)

Za typického reprezentanta Poeových arabesek je možné považovat povídku *Ďábel ve zvonici*, kterou v následující kapitole blíže představíme. Jedná se o satiru vyprávěnou fiktivním dějepiscem, který čtenáři v úvodu představuje holandský městyš Vondervotteimittiss, kde žijí konzervativní lidé zvyklí na každodenní stereotyp a zaběhnutý systém. „Jeho nejstarší občan se nemůže upamatovat na sebenepatrnější změnu ve vzhledu kterékoli jeho části, ba vůbec jen zmínka o tom, že by něco takového bylo možné, se tu považuje za urážku“ (Poe 1970: 129).

Poe popisuje dokonalou souměrnost domků, naprosto stejné zahrádky, z nichž každá zdobí jeden domek přesně čtyřadvaceti hlávkami zelí. Detailní popis je věnovaný i nábytku, krbům a hlavně lidem: „Hned u domovních dveří sedí v koženém ušáku s vysokým opěradlem a ohnutými nožkami a psími tlapkami, jaké mají stoly, sám přednosta domácnosti. Je to neobyčejně břichatý malý starý pán s velkýma kulatýma očima a s tučnou dvojitou bradou. ...Sedí s pravou nohou přeloženou přes levou, tváří se velmi vážně a nepřetržitě aspoň jedním okem bedlivě sleduje pozoruhodný předmět uprostřed planinky“ (Poe 1970: 131).

Za pobytu dějepisce svolala rada města několik důležitých schůzí a dohodli se na třech důležitých zásadách. Za prvé na tom, že je nesprávné cokoliv měnit na dosavadním dobrém pořádku, za druhé, že cokoliv mimo obvod Vondervotteimittiss je nepřípustné, a konečně, že všichni se budou neochvějně držet svého zelí a svých hodin. Poe neustále nejrůznějšími prostředky upozorňuje na ustrnulost, stereotypnost občanů, nechť cokoliv změnit, která vede až k jejich degeneraci a hlupáckým úvahám: „Až donedávna platilo pouhé pomyšlení, že by se to mohlo stát, za něco kacířského“ (Poe 1970: 132).

Vše se mění ve chvíli, kdy do města z kopců sestoupí mladičkový přivandrovalec, který se místním jevil podezřelým. Těsně před polednem vtrhl do radniční věže a svými obrovitými houslemi začal bušit do zvoníka tak mocně a silně, až se zvony rozezněly. Jelikož bylo právě poledne a pro každého občana městyse byly hodiny a jejich přesnost neobyčejně důležité, začali odpočítávat údery zvonu. Přivandrovalec však udeřil o jednu navíc – tedy třináctkrát – a celé město bylo rázem vzhůru nohama. „Vas ist los

s tym mojím víchem?“ řvali všichni hoši. „Mám už přes hodinu hlad!“ „Vas ist los s tym mojím selím?“ ječely všechny hospodyně. „Uš je hodinu udelany na cucky!“ (Poe 1970: 135).

Po incidentu se třinácti údery byl dějepisec znechucen, opouští město a Poeovu arabesku zakončuje slovy: „Vypravme se jako jeden muž do toho městysu a obnovme odvěký pořádek ve Vondervotteimittiss! Stačí vyhnat toho mrňouse z věže!“ (Poe 1970: 135)

Tuto povídku jsem vybral jako zářný příklad právě z toho důvodu, že nese převážnou část prvků příznačných pro žánr arabesky.

Je zde poměrně stručný děj – povídka má přibližně osm stránek, silně ironické pojetí všech postav včetně přivandrovalce, značnou míru dekorativnosti, zejména co se barvitých popisů postav týče: „Jeho šosy jsou mnohem, mnohem delší, jeho dýmka, přezky bot, oči a břicho mnohem, mnohem těžší, než má kterýkoli starý pán v městečku; a pokud jde o bradu, nemá dva, ale tři laloky“ (Poe 1970: 132) Ale je zde přítomna také výrazná pointa v závěru, kde vypravěč odhaluje skutečnost, že i zdánlivá banalita, jako je jeden úder do zvonu v poledne navíc, může zcela negativně ovlivnit celý městys a převést život obyvatel v monumentální apokalypsu.

Přestože arabeska *Ďábel ve zvonici* je převážně optimisticky laděna, Poe se nedokázal zcela odpoutat od motivů temnoty, pesimismu a prvků indikujících zádušné pocity: „Okna jsou uzounká a hluboká a mají titěrné tabulky a mohutné rámy“ (Poe 1970: 130). Uzounká a hluboká okna již sama o sobě symbolizují málo světla v místnostech, tmu, strach. Poe však v detailním popisu temna pokračuje: „Dřevěné části domků jsou veskrze temného odstínu a jsou ozdobeny četnými řezbami“ (Poe 1970: 130). Dokonce i přivandrovalce a jeho tvář popisuje velmi pesimisticky: „Měl temně brunátný obličej, dlouhý, zahnutý nos, hráškově zelené oči“ ... (Poe 1970: 133).

Poeovy arabesky působí oproti jeho hororovým příběhům spíše satiricky, čemuž nasvědčuje celá řada úsměvných situací i vtipný závěr. Přestože se ve svých arabeskách zcela od motivů temnoty odpoutat nedokázal, není zde patrná snaha o strach vzbuzující výjevy, která je zřejmá v jiných, zejména hororových povídkách.

1. 2. 2. Nikolaj Vasiljevič Gogol

N. V. Gogol byl významný ruský spisovatel. V mládí absolvoval lyceum v Něžně, které mu tehdy poskytlo i vysokoškolské vzdělání humanitního směru. Jeho život i literární tvorba byly velmi ovlivněny přátelstvím s Žukovským a Alexandrem Sergejevičem Puškinem (Hrala 1977: 413).

Značnou část života Gogol procestoval a trvaleji se usadil v Itálii. Zajímal se o ukrajinský folklór a vesnické prostředí, které romanticky a tragikomicky stylizoval ve své tvorbě, což ho učinilo jedním z nejvýznamnějších nadějných autorů soudobé ruské literatury. Bělinskijem byl z mnoha důvodů – zejména pro své demokratické hledisko a obsahové zaměření děl – označen ještě za Puškinova života vůdčím umělcem epochy (Hrala 1977: 414).

V prvopočátcích své tvorby se Gogol proslavil zejména dílem *Večery na samotě u Dikanky* (1831). Velmi významným literárním počinem byla i sbírka *Mirgorod* (1835, *Mirhorod*, č. 1893), kterou tvořily celkem čtyři novely reprezentující groteskní banalitu (Hrala 1977: 414).

Po roce 1832 Gogol pracoval i na celé řadě dramatických záměrů, z nichž dokončil pouze satirickou komedii *Revizor* (1836), „v níž soustředil všechny soudobé společenské i psychologické vady, aby je očištnou silou dramatického umění rázem sprovodil ze světa“ (Hrala 1977: 414).

Z jeho další tvorby týkající se prozaických literárních žánrů nelze opomenout třídílnou epopej *Mrtvé duše* (1842), kde mu však v prvním dílu styl pikareskní kompozice sklouzl až k nereálné grotesce. Ani další jeho práce v závěru tvorby neodpovídaly jeho představám a krátce před tím, než skonal, spálil veškeré své hotové i rozepsané materiály posledních děl.

Roku 1835 Gogol publikoval povídkovou sbírku *Arabesky*. Sbíрка *Arabesky* (1835) zahrnovala kromě prací beletristických také filozofické, estetické a programové historické úvahy. Gogolovo dílo *Arabesky a novelly* včetně díla *Mirgorod* a dalších povídek s petrohradskou tematikou, vyšlo také v souhrnném vydání J. Otty pod názvem *Spisy Nikolaje Vasiljeviče Gogola* v roce 1893.

Ve sbírce *Mirgorod*, která obsahuje čtyři novely – *Taras Bulba*, *Vij*, *Starosvětští statkáři* a *Příběh o tom, kterak se Ivan Ivanovič rozkmotřil s Ivanem Nikiforovičem* - Gogol prezentuje „promyšleně komponovaný obraz minulosti a přítomnosti Ukrajiny“

(Hrala 1977, 414). Petrohradské povídky – *Nevěská třída, Portrét, Podobizna, Nos, Bláznovy zápisky*, doplnil p. Šiněl (Hrala 1977, 414).

1. 2. 2. 1. Recepce Nikolaje Vasiljeviče Gogola v české literatuře

Gogolovu recepci dělí ve svém díle Dostálová (1986) do dvou etap. Vůbec první zmínky o Gogolovi v českých zemích datujeme rokem 1836, kdy se jméno Gogola objevuje v dopise P. J. Šafaříka A. Markovi. „První veřejné zmínky a zprávy o Gogolovi se objevily v Květech r. 1837. První překlad Gogolova díla *Taras Bulba* uveřejnil r. 1839 v Květech V. Zap“ (Dostálová 1986: 43). Druhá etapa Gogolovy recepce je nejvíce spjata se jménem Karla Havlíčka Borovského, jehož důkladná znalost Gogolových děl položila základ k formulaci požadavků realistického umění 50. let, které se začaly prosazovat v tehdejší literární kritice. V roce 1843 byl Havlíčkem Borovským upraven Zapův překlad *Tarase Bulby* a zpracovány ostatní překlady Gogolových povídek, které byly posléze uveřejněny r. 1846 v Květech a České včele. V Zap, K. Stefan a K. Havlíček Borovský jsou autory překladů, které vyšly poprvé knižně r. 1846-47 ve čtyřech svazcích jako *Zábavné spisy N. Gogola* (tamtéž). Po roce 1852, tedy po Gogolově smrti, vyšlo najevo, jak moc byl tento autor oblíbený a zdomácněl. Po tomto datu se strhla lavina obnovených překladů posledních Gogolových děl a několik článků věnovaných zesnulému autorovi (tamtéž). V 60. letech v realistické tradici Borovského pokračuje skupina májovců a Gogolova tvorba se dočkává nových překladů. V centru zájmu stálo zejména dílo *Revizor*, které navzdory tomu, že první zmínky o něm se objevují již v r. 1837 v Květech, bylo přeloženo a knižně vydáno poprvé v r. 1876. Gogolova tvorba se tak trvale a neodmyslitelně vryla do českého literárního a kulturního života. „U Gogola se učili K. Havlíček Borovský, B. Němcová, J. Neruda, A. V. Šmilovský, J. Holeček, V. Mrštík. Obdivovali jej J. Vrchlický a Sv. Čech“ (tamtéž).

Gogol byl s českým prostředím spjat více, než by si kdokoliv z nás dokázal představit. Ve 40. a 50. letech 19. století často navštěvoval české prostředí, zejména Mariánské lázně, Karlovy Vary, Jeseník, ale i Prahu. Mnohá z těchto měst osobně navštívil, některými pouze projížděl na cestě do Itálie (tamtéž).

Gogol intenzivně navazoval kontakty s významnými českými představiteli literárního a kulturního života. Osobně se znal s Václavem Hankou, kterého navštívil

roku 1846. Více o životě a tvorbě Gogola se český národ dozvídal prostřednictvím Gogolových přátel O. M. Bodjanského a M. P. Pogodina (tamtéž).

Zápisky šílencovy (Gogolova známá arabeska)

Celá arabeska je v podstatě příběhem jakéhosi prazvláštního úředníčka ořezávajícího psací pera v kanceláři pana ředitele. Úředníček jednou na ulici uslyší rozhovor dvou psů. Tento rozhovor mu natolik utkví v hlavě, že veškerý svůj volný čas obětuje získání a četbě dopisů, jež psal jeden psík druhému, aby se toho o nich a jejich vztahu dozvěděl co nejvíce.

Povídka je rozdělena do několika dílčích podkapitolek označených dny – např. *Dne 13. listopadu* atp., v nichž vypravěč popisuje, co právě dělá a na co myslí.

Časté jsou pasáže, v nichž se vypravěč zasní, ale aby nebyl sprostý či nevyпустиł své nemravné myšlenky zcela napovrch, raději se zastaví a větu končí slovy „ech, ech, čertovina...Nic, nic...mlčet“ nebo „Aj! Aj! Aj! nic, nic,...mlčet“. Nejčastěji se takto pozastaví při svém snění o ženách: „Rád bych nahlédl do ložnice...tam jsou, tuším, divy, tam je, tuším, ráj, jakého není ani na nebesích. Rád bych se podíval na tu stoličku, na kterou ona, vstávajíc s postele, klade svou nožku, jak obléká na tuto nožku punčošku bílou jako sníh...Aj! aj! aj! nic, nic...mlčet“ (Gogol 1893: 425).

Hojné jsou v díle i absurdní situace, v nichž jakoby vypravěč ztrácel veškerý lidský rozum, ba byl i bytostně přesvědčen, že psi umí mluvit. „Dávno jsem tušil, že pes je mnohem chytřejší nežli člověk: ba byl jsem i přesvědčen, že pes umí mluvit, ale že je pouze trochu tvrdohlavý“ (Gogol 1893: 425).

V druhé části povídky vypravěč v novinách čte, že španělský trůn je bez krále a hodnostáři neví, koho zvolit jako nástupce. V ten okamžik jakoby vypravěč propadl veškerému bláznovství. Naprosté šílenosti a poblouznění odpovídá i název samotné podkapitolky „*Roku 2000-ho dne 43. dubna*“ (Gogol 1893: 434), ale také skutečnost, že sám vypravěč se domnívá, že oním novým králem je právě on: „Dnešní den je dnem největší slávy! Ve Španělsku je král. Našel se. Tímto králem jsem já. Teprve dnes jsem se to dověděl“ (Gogol 1893: 434).

Následuje celá řada groteskních výstupů, v níž se vypravěč zesměšní před několika ostatními postavami v díle: „Nejprve jsem oznámil Mávře, kdo jsem. Když uslyšela, že před ní stojí španělský král, spráskla ruce, a div že neumřela strachem: ta hloupá husa ještě nikdy neviděla španělského krále“ (Gogol 1893: 434).

Vypravěč žije dál ve svém přesvědčení, začíná lehce pohrdat ostatními – je přeci španělským králem – a rozhodne se, že si sám ušije Mantillu, jelikož i krejčí již začíná považovat za neschopné osly zanedbávající své řemeslo (Gogol 1893: 438).

Jedna z posledních podkapitolek je nazvána *V Madridě. Třináctého února*. Vypravěč se naivně domnívá, že cestuje do Španělska, ve skutečnosti však končí v blázinci, kde ho muž, kterého vypravěč nazýval státním kancléřem, strčil do malého pokojíku. Zde dává Gogol čtenáři slovy: „Sed' zde, a budeš-li sebe nazývati králem Ferdinandem, pak ti vyženu z hlavy vrtoch“ (Gogol 1893: 438) jasně najevo, že hlavní hrdina se nachází namísto Španělska opravdu v blázinci.

Ve finální kapitole *D 34. ne Mce. rkuo Února 349* (slovo Února je psáno pozpátku a vzhůru nohama) si vypravěč stěžuje, jak mu na hlavu lijí vodu a ve výkřících se obrací na svoji matku, u níž doufá v pomoc. Poslední věta však stále naznačuje, že náš „hrdina“ je stále jen a jen bláznem. Po několika zvoláních a prosbách k matce totiž z ničehož nic přejde k úplně jinému tématu. „...A víte-li pak, že alžírský bej má pod samým nosem bouli?“ (Gogol 1893: 441).

Gogolova arabeska graduje skrz spoustou absurdních situací a groteskních výstupů, vedoucích čtenáře k poměrně snadno předvídatelnému závěru. Gogolův styl arabesky se vyznačuje svébytně satirickým, úsměvným, chronologickým vyprávěním vtipných prožitků hlavního hrdiny, které čtenáře ani na okamžik nenudí.

Kapitola 2

Realismus jako dominantní umělecký diskurs kratší prózy druhé poloviny 19. století

Arabeska patřila ve druhé polovině 19. století k produktivním žánrům české literární tvorby. K předním tvůrcům této kratší prózy jistě náležel Jan Neruda. Jeho Arabesky budou, jak již bylo řečeno, analyzovány jako modelové vzory sledovaného žánru. Takto k nim ostatně přistupuje literární věda (srov. Moravcová, Vaněk 2012), v *Encyklopedii literárních žánrů* dokonce splývá slovníkové vymezení arabesky s charakteristikou Nerudových próz (srov. Mocná, Peterka: 26 – 28).

Práce se však zaměřuje i na méně známé tvůrce arabesky jako jsou František Herites, Svatopluk Čech či Jan Lier. Naším cílem je komparace textů těchto méně známých autorů s Nerudovou tvorbou, budeme hledat vzájemné paralely a rozdíly, které poukážou na autorské modifikace žánru. Jednotčím úhlem pohledu bude souvislost uvedených děl s realismem, který je v literárně vědných pracích³ obecně považován za dominantní diskurs krátké prózy druhé poloviny 19. století (je otázka, nakolik tento názor může být naší analýzou potvrzen či revidován).

2. 1. Realismus – obecné vymezení

Termín „realismus“ ve významu odlišném než je ten dnešní, se vyskytoval už v dávné filosofii. Byl jistým označením pro přesvědčení o idejích a jejich reálných existencích. Jeho protikladem byl nominalismus, který na ideje nahlížel jako na abstrakce (Wellek 2005: 109). Kromě tohoto filozofického rozměru je na realismus pohlíženo také jako na specifický umělecký princip, jistý druh zobrazování (často je tento princip popisován jako „nápodoba skutečnosti“). „Realismus by proto mohl být pojímán nejlépe jako historicky a sociologicky proměnlivý efekt významu. Ten spočívá v tom, že literární text⁴ či umělecké dílo odpovídá způsobu, jakým publikum chápe realitu a snad ji i spoluurčuje“ (Nünning 2006: 656). My se však podrobněji zaměříme na realismus jako na stěžejní umělecký diskurs druhé poloviny 19. století. Největší

⁴ Odborná literatura, o níž se v tomto ohledu opíráme viz následující kapitola 2. 2. Realistická literární tvorba povídek a kratších prozaických útvarů 19. století – obecná charakteristika a hlavní rysy.

změnou, kterou realismus do literárního života vnesl, bylo definitivní odvrácení od pro romantismus typického vyzdvihování subjektu, od důrazu na představivost, od zájmu o mytologii a v neposlední řadě od romanticky pojatého zobrazování přírody (Wellek 2005: 127). S termínem realismu byl často konfrontován směr naturalismu, který neustále s realismem soupeřil, ba dokonce s ním byl bezpočtukrát ztotožňován. „Ale rozlišování mezi „realismem“ a „naturalismem“ nebylo dlouho ustáleno. Oddělení obou termínů provedla až moderní literární věda“ (Wellek 2005: 114).

Nejelementárněji lze realistický směr charakterizovat jako pravdivé, objektivní a nezkráslené ztvárnění společnosti a současné reality. Je směrem, který výlučně odmítá jakékoliv fantastické, alegorické, symbolické či dokonce pohádkové prvky. „S tím je spojeno také odmítnutí nepravděpodobností, pouhé náhody a neobvyklých událostí, jelikož realita je pojímána jako součást bez ohledu na všechny místní i lidské rozdíly, jako na spořádaný svět řízený vědou devatenáctého století, svět příčin a následků, svět bez zázraků, svět bez transcendentna, i když jednotlivci si v něm náboženskou víru možná zachoval“ (Wellek 2005: 119).

Realismus v české literatuře lze časově vymezit na několik desetiletí „s nejasným, rozostřeným počátkem v prvních dvou desetiletích 19. století a s vrcholem v první polovině 50. let“ (Tureček 2012: 267) a jeho podstatou bylo „odmítnutí konvencí romantické novely, respektive její kombinace s národním tématem“ (Tureček 2012: 274).

Vůbec první stopy realismu se objevují ve 20. letech a lze je pozorovat zejména v žurnalistice, cestopisech či v žánru publicistickém, který býval často označován jako „obrázky“ (Tureček 2012: 267, 268). Dle Aleše Hamana „můžeme sledovat první známky proměny estetického citění – a tím i změny literárního modelu – v generaci májovců. Na některé realistické rysy lze však narazit už u Havlíčka a Němcové – projevíly se vzrůstem zájmu o všední životní jevy nazírané v jejich národně specifických (národopisných) rysech“ (Haman 2010: 163). Realistické prvky se mohly objevovat „v rámci klíčových textů subjektivně romantické a biedermeierovské povahy“ (Tureček 2012: 268), avšak vždy se „manifestují v rámci jiných dominantních diskursů (romantismu a biedermeieru“ (Tureček 2012: 268). Často uváděným příkladem je v tomto ohledu Máchova *Marinka*, v níž nalezneme dílčí realistické postupy (např. zachycení sociálně nehostinného prostředí), avšak která postrádá jeden ze základních rysů realistického žánru, a tím je „nezaujatá, objektivizující vnější vyprávěcí perspektiva“ (Tureček 2012:268). Realistické postupy nicméně postupně pronikaly

z okraje literárnosti do jejího centra. Příkladem může být *Babička* Boženy Němcové či od 30. let se rozvíjející žánr „obrázku ze života“ (Tureček 2012: 273).

V díle Boženy Němcové jsou realistické motivy každodennosti patrné v detailním líčení interiérů, zvyků v průběhu roku nebo prací v koloběhu ročního cyklu. K nejznámějším dílům obrázku ze života patří povídka *Pražané ve Hvězdě* Josefa Kajetána Tyla. V centru „obrázku“ stojí obraz tehdejšího městského života. Za markantní nárůst vděčíme kromě Josefa Kajetána Tyla i Boženě Němcové a Karlu Havlíčkovi Borovskému. „Kolem některých z nich se odehrály i střety (tak kolem *Obrazů z okolí domažlického* Boženy Němcové): do centra pozornosti se tak dostala oprávněnost realistického způsobu psaní a poprvé byly použity základní figury protirealistické polemiky“ (Tureček 2012: 273).

I v druhé polovině 19. století koexistovaly s realismem i jiné literární směry. Jedním z nich byl – patrný zejména v díle Jaroslava Vrchlického – parnasismus, jehož vůbec první náznaky lze v literatuře vypočítat již v 50. letech. „Povaha těchto proudů byla protikladná“ (Tureček 2012: 280), jelikož parnasistní poezie byla komponována jako opak neuspokojivého života a tvrdé reality. Parnasismus nezřídka užíval pohádkové a fantaskní prvky. Velice blízko k parnasistnímu modelu měly Hálkovy *Večerní písně* (1858). Ve sbírce Hálek nahlíží na poezii jako na „básníkem vytvořený „lásky a krásy plný“ protiklad neuspokojivé reality“ (Tureček 2012: 280). K hlavním představitelům parnasismu lze považovat teprve Vrchlického či Zeyera (Tureček 2012: 280).

Realismus jako dominantní, vykrystalizovaný diskurs můžeme datovat posledními třemi desetiletími 19. století, kdy se stal zcela zásadním nosným segmentem trhu s knihami. V této době však nelze opomenout ani hojnou tvorbu historických románů v čele s Aloisem Jiráskem či četné reedice literárních klasik od Dobrovského po Havlíčka (Tureček 2012: 281). Produkce realistické literatury koexistovala i s pozdější tvorbou avantgardy. Kupříkladu Jiráskovy texty vycházely v hojných počtech až do roku 1938, což významně ovlivnilo soudobou literární kulturu. „Realismus se neukázal být „překonaným vývojovým stadiem“ a nezmizel z literární scény“ (Tureček 2012: 282).

Realismus se však neprosazoval jen v literatuře. Svě pevné místo si získal i v malířství. Za zmínku stojí kupříkladu obrazy absolventa pražské Akademie, Antonína Pucherny, z nichž jedním z nejvýznamnějších je obraz *Zahrada Kanálka u Prahy* (1810

– 1820). Dalšími významnými realistickými malíři byli Josef Mánes a Viktor Dyk, jehož proslavil zejména obraz *Pout' ve hvězdě* z roku 1861 (Tureček 2012: 269-271).

2. 2. Realistická literární tvorba povídek a kratších prozaických útvarů 19. století – obecná charakteristika a hlavní rysy

K rozvoji a oblibě kratších literárních útvarů v literatuře 19. století přispělo zejména úsilí ztvárnit věrné obrazy lidí, běžného života, což vedlo ke „zživotnění“ prózy a pochopení skutečných společenských zájmů. Důležitost povídek a kratšího žánru obecně si dokonale uvědomoval již Jan Neruda, který jasně vyslovil všeobecný názor, že „dobrá původní literatura povídková je pro rozvoj českého života nejdůležitější naší otázkou literární“ (cit. podle Pohorský 1961: 78). Podle Pohorského se kratší povídky snáze soustředí na kresbu postav, zachycují je v přímé souvislosti s prostředím, v němž žijí, a výstižně je psychologicky charakterizují (Pohorský 1961: 78). Na rozdíl od tvorby romantické, která kladla důraz na zvláštnost, výjimečnost až bizarnost, „v realismu hodnota krásy a lásky začíná ustupovat hodnotě životní pravdy“ (Haman 2010: 162), což v povídkách vedlo ke snaze vystihnout život skutečně takový, jaký je.

Celou řadou plodných motivů přispěla k rozvoji daného typu prózy několika pracemi otištěnými na konci padesátých let i Božena Němcová. Jedná se o díla *Chýže pod horami* (1858), dále *Pan učitel* (1859) a *Dobrý člověk* (1858). Právě ve výše zmíněných dílech se Němcová usilovně snažila o pravdivé zpodobení současného života a o „ztělesnění takových postav, jež by mohly být svými vlastnostmi a svým demokratickým pojetím světa příkladem pro celou českou společnost“ (Pohorský 1961: 78). Tato tendence bezesporu ovlivnila další vývoj české prózy. Několik dalších autorů svou tvorbu inspirovalo všedním životem a právě v takových dílech má realistický obraz postavy rozhodující úlohu (Jechová 2005: 264).

Přestože byla Božena Němcová zvana několika významnými spisovateli té doby na nejrůznější literární akce, z důvodu vyčerpání, nemoci a nedostatku sil její úsilí o příkladnou literaturu v této době již pouze doznívalo. Němcová však nebyla jediným autorem doby tíhnoucím k povídkám a obrázkům ze (zvláště venkovského) života. V šedesátých letech se do popředí zájmu dostává i několik povídek Leopolda Hansmanna (1824 – 1863) – *Jak jsem dostal půllán* (1860), *Franta na vojně* (1861), *Na*

pazderně (1862). Hansmann své povídky vydával pod selským pseudonymem Antoš Dohnal, aby nabyly větší míry nepřikrášleného zachycení reality. Hansmann užíval prvky hanáckého dialektu, snažil se o detailní, podrobný popis. Jeho povídky jsou typické velice prostým dějem na známé náměty (často zobrazení lásky chudého k bohatému, poctivost, rekrutování vojáků) (Pohorský 1961: 79).

František Pravda, často vystupující pod pseudonymem jako Vojtěch Hlinka (1817 – 1904), se na rozdíl od Hansmanna zobrazování stinných či dokonce drastických stránek českého venkova zcela vyhýbal. Jeho prózy se nesly v lehce moralizujícím tónu, který mu byl jako knězi poměrně blízký (Jechová 2005: 264). Jeho žánrové obrázky nazvané „*povídky z kraje*“ idylicky vykreslovaly „tvářnost vesnice a ztělesňovaly hlavně mírné, pokorné a pracovité dobráky, řídící se příkázáními katolické morálky“ (Pohorský 1961: 79). Pravdovi však byla vyčítána nedostatečná individualizace jeho tvorby. Ve svých dílech totiž neustále zobrazoval – ač humorně – starý, nezkažený svět postavený na patriarchálních mravech, který neustále narušují přicházející změny a nový vývoj, směr života. Naopak na Pravdově tvorbě byla velice ceněna detailní kresba vesnického života, věrný popis rysů venkova, „ale jejich zaměření se nesetkávalo s příznivým ohlasem: čím více v nich přibývalo moralizování a katolické tendenčnosti a čím více se utápěly v šablonách, tím více se ztrácely z podvědomí literárního vývoje“ (Pohorský 1961: 79).

Mladá spisovatelská generace, která se dostávala do popředí na konci padesátých let, se však k posuzování a popisu života dle patriarchální minulosti stavěla vesměs negativně. Cílem těchto mladých autorů bylo pravdivé postižení mezilidských vztahů a jejich hodnocení s ohledem na pokrok a humanisticko-demokratické představy. Výchozím vzorem pro tuto generaci se stala Božena Němcová, od níž převzali tendenci vyjadřovat společenské problémy doby skrz reálné postavy a snažili se oprostit „od těch prvků, které působily setrvačnosti literární tradice jako otřelé“ (Pohorský 1961: 79).

Májovci kladli ve svých obrazech ze života a povídkách důraz zejména na poznávací funkci, snažili se omezit roli syžetu, který býval často přehnaně rozvíjen na úkor umělecké pravdivosti. Nutnost potřeby podobné takovéto prózy vyslovil Jan Neruda. „Potřebujeme tedy například věrné povídky ze života, obrazy lidí ve všech poměrech, sbírky pravdivých příkladů, zkušenosti nevymyšlené a skutečné“ (Pohorský 1961: 79), a přesně takové povídky shrnul v díle *Různí lidé* (1871), kde spodobil charakter, se kterými přišel do styku při svých cestách (Jechová 2005: 278). Díky májovcům se česká literatura rozšířila o spoustu děl zobrazujících soudobý život jak na

vesnici, tak ve vyšších společenských kruzích. Velice podstatným faktem je zde skutečnost, že se nezaměřovali na typické představitele dob minulých, nýbrž se ve svých dílech cílevědomě soustředili na současnost. Šlo jim zejména o naprosto pravdivý, psychologicky výstižný obraz současníků vnímaných v konkrétním prostředí, které se váže k jejich životu. Díky snaze o uvolněnou kompozici a jednoduchý děj často povídky májovců působí jako volný sled popisů, dialogů a reflexí. Význačným rysem jejich tvorby byl detail, který však nevnímali jako cíl pozorování, ale jako typicky charakterizující prostředek. Jednotlivým prvkem májovců, díky němuž jejich povídky působily celistvým dojmem, „byl hodnotící přístup autorů ke skutečnosti. Spisovatel zasahoval přímo do vyprávění a vyjadřoval často pomocí humoru nebo ironie vlastní stanovisko nebo myšlenku, aby zdůraznil svou představu o životě“ (Pohorský 1961: 80).

V šedesátých letech se na neobyčejně vzkvétajícím rozvoji povídek podíleli Neruda, Hálek a Světlá, tedy tři vedoucí osoby májovců. Zatímco Hálkovy nejlepší povídky, zobrazující konflikty vyplývající ze sociálních rozdílů, se odehrávají na vesnici (Jechová 2005: 281), Jan Neruda své první povídky zasadil do prostředí Prahy. Prostřednictvím bystrých postřehů, promyšlených a hlubokých myšlenek plných vtipu, ironie a humoru, se Neruda úspěšně pokoušel o vystižení především pražského života a lidských, mnohdy tragických osudů. Soubor takových povídek vyšel roku 1864 pod názvem *Arabesky*. Usiloval zejména o realistické ztvárnění charakteru jednotlivých hrdinů v úzkém spojení s prostorem a podmínkami, v nichž se nachází. Neruda se snažil „přesnou psychologickou kresbou proniknout do nitra lidí, aby probudil porozumění pro jejich myšlení a cítění, pro jejich radosti a starosti“ (Pohorský 1961: 80). Typickými příklady takových děl jsou právě jeho některé arabesky či povídka *Týden v tichém domě* (1867). Jan Neruda při své tvorbě také vycházel z vlastních zážitků a podrobného pozorování okolí. Největší pozornosti se v jeho díle dostávalo právě těm, kteří byli na okraji společnosti, patřili do nižších vrstev či se na nich podepsala přemíra zloby (např. *Byl darebáčkem!*, *Josef harfenista*, *Blbý Jóna*) (Pohorský 1961: 80). Výběrem takovýchto témat vyjadřoval bez sentimentu a s ironií vůči maloměšťáctví svůj postoj k světu. Tématem jeho povídek však byly i vášeň a erotika (*Různí lidé*), či svéráznost života pracujících (*Trhani*).

Jistým protikladem k Janu Nerudovi byl již zmiňovaný Vítězslav Hálek, který na rozdíl od Nerudy neznázorňoval město a městský život, ale věnoval se látkám převážně vesnickým. Hálkovy povídky jsou typické svými konflikty mezi láskou a nejrůznějšími překážkami, které stojí v cestě k jejímu naplnění, přičemž se vše děje na pozadí vesnice.

Témata skutečných vztahů lidí, obvyklého způsobu života, selské pýchy a namyšlenosti, vztahy mezi rodiči a dětmi, se v Hálkových povídkách neustále rozšiřovala, „až se do popředí Hálkových povídek postupně dostávala charakteristika vesnických postav“ (Pohorský 1961: 80). Protože Hálek vykresloval prostředí vesnice často zaujatě a veškerý život hodnotil dle své představy ušlechtilých vztahů mezi jejími obyvateli, shledával často v citech svých hrdinů sílu změnit charakter lidí. Snad v každé jeho povídce je jistá vidina vesnické rodiny jako harmonie lidských vztahů, která je do společenství vnášena doposud nezkaženými lidmi – představiteli mladé generace. Takovými povídkami, které do jisté míry zachycují i Hálkův sen o tom, jaký by měl svět být, jsou například *Na vejminku*, *Pod pustým kopcem*, *Na statku a v chaloupce*, *Muzikantská Liduška*, v nichž dokazuje, že vnitřní uspokojení jsou lékem, který je třeba hledat mezi těmi nejprostšími lidmi. Přestože Hálek, jak již bylo řečeno výše, psal zejména o látkách vesnických, ve stejném duchu vyznívaly i některé povídky z prostředí města, konkrétně Prahy, v jejímž prostředí stáli společensky méně významní, deklasovaní lidé – *Poldík rumař*, *Zapomenutý* (Pohorský 1961: 80, 81).

Autorkou, která měla společné jak s Nerudou, tak Hálkem, byla Karolína Světlá, jež zpracovávala témata jak vesnická, tak látky z měst, nicméně opět svým osobitým způsobem, částečně odlišným od ostatních autorů. Světlá svoji spisovatelskou dráhu započala povídkou *Dvojí probuzení* (1858) (Jechová 2005: 284). Záměrem většiny jejích děl bylo na čtenáře zapůsobit zejména výchovně. Ve středu jejích děl stál typický představitel, který byl schopný svým jednáním ovlivňovat vlastenecké i mravní zásady současné společnosti. Ve svých dílech stavěla do popředí jako hlavní hrdinku ženu, na které ukazovala jako nejcennější statek lidského života čistý cit a spravedlivé srdce, a také to, jak obětavost může jedince přivést na správnou cestu životem. Právě ryzí vlastnosti, které se hodily přesně pro její tvorbu, našla v lidech v Podještědí, v takřka zapomenutém kraji na pomezí Čech a Německa. Prostřednictvím podještědských obyvatel Světlá oslavovala zejména mravní krásy, povahovou důslednost, myslitelskou hloubku a svéráznost jednotlivých osob. Z děl týkajících se této tematiky lze namátkou jmenovat povídky *O krejčíkově Anežce*, *Skalák*, *Hubička*, *Lamač a jeho dcera*. Přímá charakteristika lidí z Podještědí v podání Karoliny Světlé často vyznívala jako přímý útok na pokrytectví a nicotu měšťáckého způsobu života. Některé své povídky stavěla na kontrastu příkladnosti ideálních hrdinů toužících po šťastném životě a lásce. Do protikladu jim stavěl nešťastný život ve městě. Např. povídka *Černý Petříček* (Pohorský 1961: 81).

Nerudovy, Hálkovy či povídky Světlé se v ledasčem liší a mají osobitý charakter. „Zatímco Nerudovy prózy byly více analytické, rozváděly reflexivní partie a působily spíše strohým, ale vtipně pointovaným vyprávěním“ (Pohorský 1961: 81), Hálkovy se vyznačovaly náladovým zabarvením příběhu s častými prvky přírodních a lyrických motivů. Světlá se vyznačovala „dramaticky vyhrocenými scénami a pateticky pojímanými postavami“ (Pohorský 1961: 81) zejména z řad severočeských venkovanů (Jechová 2005: 284).

Přes veškeré rozdíly v tvorbě lze však najít i několik shodných věcí týkajících se zejména přístupu k životu. Společným rysem všech autorů bylo odsuzování všech nerovností a vůbec všeho, co bránilo člověku žít šťastný život. Často ve svých dílech kontrastně naznačovali, v čem je život obyčejných lidí hodnotnější oproti životu lidí z vyšších společenských kruhů. „Tímto pohledem na život a odporem k maloměšťáctví se také Neruda, Hálek a Světlá nejvíce odlišovali od soudobé žánrové povídkové tvorby, která ukazovala jenom izolované podrobnosti ze života, a od prózy, jež přistupovala k zobrazování skutečnosti s moralizujícími nebo dokonce konzervativními tendencemi, jako tomu bylo například v díle F. Pravdy nebo A. V. Šmilovského“ (Pohorský 1961: 81).

Kapitola 3

Nerudovy *Arabesky* jako dobový model žánru

Vůbec nejvýznamnějším prozaickým dílem kratšího rozsahu byly kromě *Povídek malostranských* (1878) také *Arabesky* (1864), v nichž byla na základě k Nerudově zkušenosti s fejetonem patrná výrazová zhuštěnost textu (Haman 2010: 195). Pokud obě sbírky srovnáme, velice zásadním rozdílem je jistá změna v aktuálním větěném členění. V šedesátých letech 19. století totiž „typ obrozenský, s intonačním a významovým vrcholem na posledním místě ve větě počal ustupovat typu, kde se intonační vrchol přesouval na místo předposlední, což ovlivnilo a uvolnilo ustálený pořádek slov“ (Haman 1968: 28). V *Arabeskách* je intonační napětí vyjádřeno hlavně syntaktickou stavbou, která jádro výpovědi odsouvá až na úplný konec vět vedlejších, a tím pádem vyvolá celou řadu úseků intonačně shodných a zakončených konkluzivní kadencí (Haman 1968: 29).

Z hlediska syntaxe „mobilizoval naopak ve své povídkové tvorbě takové tematické a slohové prostředky, jimiž epická fikce budí dojem autentičnosti, „prožitosti“ a lokální barvy“ (Janáčková 1985: 28). Nerudovy krátké prózy jsou dále příznačné kupříkladu rozvitými přívlastkovými spojeními, na jejichž bohatost upozornila již lingvistická analýza jeho děl v publicistice 60. let. Příkladem rozvitých přívlastků mohou být spojení typu „bílý, čistý čepeček její“ nebo „zcela pěknou jednu báseň svou“ (Haman 1968: 32). Velmi častým prvkem v Nerudově prozaické tvorbě byly i vsuvky, díky nimž se text – co do rytmiky – stával pružnějším. Haman se domnívá, že „každé slovo má v Nerudově próze významovou závažnost, která však nesměruje k jednoznačnosti, ale k záměrné dvojnáčnosti, i oscilaci mezi původním (objektivním) a přeneseným (subjektivním) smyslem slova, objasňujícím se v textu“ (Haman 1968: 34). Zářným příkladem může být už samotný název jedné z povídek – *Týden v tichém domě* – je plný neustálých hlučných scén a rušivých událostí. Dalším rysem Nerudových prozaických děl je tzv. mozaiková polytematičnost. Kupříkladu vůbec první vydání *Arabesek* je typické tematickým rozvrstvením „do kategorie „studií“ sociálních a psychologických. Paralelně s těmito „studiemi“ rozvíjí Neruda i studie reportážní z domácího, pražského i z cizího, například pařížského života“ (Haman 1968: 48). Klíčové je i postavení vypravěče, který stojí jakoby nad příběhem, je v roli vševědoucího a všemohoucího (Tureček 2000: 618). Podobné stanovisko zastává i

Solovjevová. „V Nerudově díle zvítězil sociálně analytický princip, konkrétní princip sociální typizace, který je základem realistické obraznosti, mnohostranné vidění světa očima hrdinů i mnohotvárného vyprávěče“ (Solovjeva 1985: 64).

„Sled děje je vůbec důležitým rysem, který dosti výrazně odlišuje Arabesky od Povídek malostranských“ (Haman 1968: 68). V *Arabeskách* si můžeme povšimnout dvojího způsobu uspořádání děje z hlediska času. Prvním z nich je způsob, který odděluje třeba i popis lokálu od vlastního vyprávění. Cílem je zdůraznění napětí. Podobně je komponována třeba arabeska *Za půl hodiny*. Druhý způsob rozvíjení děje, který je patrný zejména v arabesce *U okna*, je příznačný posoupností a pravidelností časového sledu, kdy vyprávění má svůj počátek a vyvrcholení, kterým je završeno (Haman 1968: 68).

Hojným kompozičním principem v próze Jana Nerudy je harmonické komponování různorodých motivů – individuálních a neopakovatelných (Solovjeva 1985: 63). V průběhu vývoje – v 70. letech a později – však dochází k uvolňování formálních vazeb natolik, až se zdánlivě jednotlivé motivy osamostatňují a působí dojem volné mozaiky (Haman 1968: 55, 56).

Opakovaným prvkem je v některých arabeskách, např. *Za půl hodiny*, bizarní prostředí, které se odráží na charakteru postav a jejich reakcích na určité situace. Arabesku *Za půl hodiny* začíná Neruda detailním popisem prostředí nočního lokálu a teprve poté se vrací k popisu hlavního hrdiny. Nejpříznačnějším rysem podobného popisu je „statičnost, vnějškovost a reflexivní vyústění. Takový postup, v jiných případech doplněný ještě o detailní popis obličeje, zvláště oka, je charakteristický pro Nerudovo modelování postav v prózách z let šedesátých“ (Haman 1968: 59).

Odlišným způsobem však modeloval charakter hrdinky Máry v povídce *Psáno o letošních Dušičkách*. V úvodu je zachycena Mára na procházce hřbitovem s děvčátkem, poté následuje celá řada dalších scén s retrospektivními prvky a teprve až v samotném závěru Neruda ústřední postavu charakterizuje. Zcela běžná je v Nerudových povídkách i jistá paralela člověk – věc. V jedné z povídek přirovnává pana Schlegla ke hmoždíři, v jiné pana Ryšánka zpodobuje s kanafasem, v další vidí kupce Velše jako reklamní figurínu, v jiné zase hospodské štangasty přirovnává k láhvím či pařezu. „Svět věcí a lidí tu splývá v symbiózu, která ve *Figurkách* nabývá takřka přízračného, groteskního charakteru“ (Haman 1968: 60).

Nelze opomenout ani typicky příznačný rys naprosté většiny Nerudových postav – podivínský charakter, který byl ideálním prostředkem, jak upozornit na „svěbytnost

národní a sociální reality, která byla předmětem i cílem jeho tvorby“ (Solovjeva 1985: 68). V díle *Arabesky* můžeme tyto rysy rozdělit do dvou skupin. Tou první jsou rysy sociální či psychologické povahy, druhou skupinu tvoří rysy komické, humorné. Obě tyto skupiny se však v jednom bodě protínaly, měly jedno společné. Jistým způsobem totiž vydělovaly jejich nositele od ostatních lidí a společnosti. „Tak jsou v Arabeskách na jedné straně vydědenci sociální jako Horáček (*Byl darebáčkem*), *Franc* (stejnojmenná arabeska), prostitutka z arabesky *Za půl hodiny* atd., na druhé straně zase „*Blbý Jóna*“, slepá dívka (*Kassandra*), démonická hrobníková dcera (*Ty nemáš srdce*)“ (Haman 1968: 60). Druhou skupinu ztělesňují povídky *Starý mládenec*, *Pražská idyla* nebo povídka *U okna*. Se souvisejícím statutem podivína souvisí i další, hojně užívaný motiv, kterým je zklamaná, nenaplněná láska (Haman 1968: 61). Drtivá část postav v Nerudových dílech byla často buď obětí sociální, či obětí „fyzických či psychických předpokladů nebo aspoň iluzí. Tento rys tragické oběti je příznačný pro *Arabesky*“ (Haman 1968: 64). Inspirací pro podobná témata byla díla ruských autorů. Namátkou jmenujme N. V. Gogola, A. S. Puškina a A. N. Ostrovského (Solovjeva: 1985: 64).

Arabesky jsou spolu s dalšími Nerudovými díly (*Trhany*, *Povídkami malostranskými*) považovány za díla, díky nimž se „vymanil ze začarovaného kruhu romantických iluzí, sentimentality a závazného kodexu národních a vlasteneckých problémů...“ (Solovjeva 1985: 64). Tematicky lze *Arabesky* rozdělit do tří skupin – obrazy ze života, sociální studie, psychologické studie. „Je zajímavé, že dělicí hranice probíhá mezi „studiemi“ na jedné a „obrazy“ na druhé straně; zatímco první mají vesměs rysy tragické, v prózách druhé skupiny převládá komika, a to převážně komika situační“ (Haman 1968: 71). Podobné oddělení prvku tragického a komického je evidentní i v úvodní části malostranských povídek, přestože zde již předělová hranice není tak zřetelná, jelikož komický element nabyl převahy. Při četbě se však nelze omezit výhradně na komický prvek, který je protikladný k tragickému. Míšení těchto emocionálních prvků dává vzniknout základnímu prostředí typickému pro Nerudovy prózy, a o tomto ovzduší sám autor hovoří jako o melancholickém humoru: „Dělaný humor bude humor opravdový, ale tento nepůsobí zpět, a humorista vrací se zas k své melancholii, mnohdy rád, jako všemu, čeho jsme sobě těžce vykoupili“ (Haman 1968: 72). Mezi prvek tragický a komický vstupuje na konci padesátých let „moment třetí, moment satiry, vyhrocování konfliktů s břitkou ostrotí mentálního soudu“ (Haman 1968: 71). Později, v letech šedesátých, však bylo poukázáno na to, že stanovisko satirické se postupně obrušuje, zklidňuje (Haman 1968: 71).

Shrneme-li tedy veškerá Nerudova kratší prozaická díla, zjistíme, že je v nich opravdu velice důležitým prvkem charakterová bizarnost, jež někdy tvoří stěžejní část situace. Důležitým aspektem je i tzv. „myšlenková plnost“, která pro Nerudu znamenala „poetičnost, tzn. bohatství a mnohotvárnost života zkoncentrované do jedné scény, jediné situace“ (Haman 2005: 193). Jeho tvorbu charakterizuje i „napětí mezi vnější staticností obrazu a jeho intenzivní vnitřní dějovostí“ (Haman 1968: 70), které je patrné v přesunu orientace od zevnějších rysů postav až k rysům determinujícím jejich jádro osobnosti. Příznačná je i různorodost a pružnost vyprávění, „která se mění v závislosti na zobrazovaném objektu stejně jako na autorově emocionálním postoji“ (Solovjeva 1985: 64). Opakující a neodmyslitelnou součástí kvality děl je konečně i humor, jemuž lze porozumět jako jistému emocionálnímu postoji, „jenž svádí metafyzické otázky lidského osudu na zemi a v němž tragický pocit konečnosti života ústí ve vědomí sounáležitosti lidského rodu; z něhož člověk čerpá sílu vzdorovat vědomí ohraničenosti lidského individua“ (Haman 1968: 73). Detailněji se v následujících kapitolách zaměříme na analýzu postupů typických pro Nerudovy Arabesky, které mají v rámci Nerudovy tvorby zcela zvláštní postavení – reprezentují „jakousi literární laboratoř, v jejímž rámci si Neruda vyzkoušel rozmanité techniky, zakládající různé typy syžetů, kompozic a stylizací“ (Moravcová, Vaněk 2012: 443).

3. 1. Jazykové prostředky výstavby textu

Nerudovy krátké prózy souborně vydané ve sbírce *Arabesky* jsou literárními vědci často vnímány jako protějšek k básnické sbírce *Hřbitovní kvítí*. Někdy se o nich hovoří i o jako jistém předstupni, který předcházel *Povídkám malostranským*. Zpočátku se však tomuto dílu mnoho kladné pozornosti nedostalo. Velice negativní stanovisko k nim zaujal tehdejší známý literární kritik F. X. Šalda (Haman 1960: 299). *Je mně (Nerudova próza A. H.) tvar povýtce negativní, rozkladný. Neruda rozleptává dva mohutné a krásné útvary větné, které stvořili jeho předchůdci Palacký a Mácha... Vedle těchto útvarů velké dokonalosti působí na mne próza Nerudova nejednou dojmem hromádky šterku. Není epická, není tvárná, není stavebná* (Šalda 1937:122).

Pro sbírku je krom specifických intonačních předělů typická i syntaktická výstavba textu, která hojně užívá vsuvek, volných přívlastkových spojení, složitě rozvitých souvětí. Očividný je i sklon k parentetičnosti, při níž dochází k odtrhnutí

určitých členů věty, které spolu souvisí a dojde mezi ně k vložení dalších členů. Jako příklad můžeme uvést „...a už seděl na bobečku mezi nimi...“ (Haman 1960: 301). Je zde evidentní vložení příslovečného určení způsobu mezi sloveso a příslovečné určení místa. Podobného trendu osvětlování skutečnosti z několika úhlů si můžeme povšimnout i u přívlastkových spojení. Nejčastěji Neruda používal dvojnásobný či vícenásobný přívlastek a sdružoval přívlastky statické, které označují trvalou vlastnost, s přívlastky dynamickými, které i přes označení vlastnosti obsahují míru dějovosti. Jejich nejvýstižnějším rysem je několikanásobnost, ale *i to, že Neruda nečiní v podstatě rozdíl mezi spojením těsným a volným a často klade oba typy přívlastků prostě vedle sebe* (Haman 1960: 302). Snaha o zobrazení skutečnosti nejednou Nerudu vedla ke střídání stylistických rovin, užití nejrozmanitějších slovních hříček a ironických prostředků, které jsou obecně znakem příznačným pro prózu 50. let. *To vše vytváří onen známý dojem mnohotvárnosti a nepostižitelnosti Nerudova prozaického stylu* (Grygar 1959: 320).

Na základě těchto příkladů můžeme postupně charakterizovat metodu, pomocí níž Jan Neruda ztvárňoval skutečnost. Tento způsob však není Nerudovým originálním literárním prostředkem, nýbrž se s ním setkáváme již v několika dílech jeho předchůdců i vrstevníků. *Rozhodující je však míra použití, která je u Nerudy příznačná* (Haman 1960: 301, 302).

3. 2. Kompozice jednotlivých arabesek

Pro veškeré arabesky, a to dokonce i pro ty, které nakonec nebyly obsaženy v knižních vydáních, je příznačná obvyklá epizodická stavba. Vůbec nejčastějším vzorem kompozice je spleť směšných příhod vázících se k hlavní postavě, která je Nerudou často ztotožňována s vypravěčem a je zřejmá kupříkladu v povídkách *Z paměti kočujícího herce* či *Historiky železnice*. Kompozici arabesek lze tedy bezpečně popsat jako „rozčlenění obrazů na výrazné detaily, rozvrstvené uvnitř celků (obrazů, motivů) a plynoucí v pestré mozaice mnohostranného záběru skutečnosti. Jde tedy v podstatě o princip analytický, v němž důležitého významu nabývají jednotlivosti skládající celek“ (Haman 1960:304, 305). Tento princip Neruda živě prosazuje v první řadě při výstavbě povídkových postav. Na tom se ostatně dle Hamana shodují veškeré literárněhistorické a kritické studie (Haman 1960:305).

Co do syntaktických prostředků a funkcí věty, Vašák ve své studii tvrdí, že pokud větu jako celek budeme chápat od tečky k tečce, je Neruda nehomogenním autorem. K tomuto faktu se přiklání zejména v povídce *Měla gusto*, která obsahuje více než 67% přímé řeči (Vašák 1971: 280).

Povahy Nerudových hrdinů jsou pojaty nejen z hlediska psychické a fyzické jednoty, ale i v komplexnosti individuality a prostředí. Jednotlivé postavy Neruda zasazuje do řetězce rozličných životních stavů, opětovaně je zasazuje do jiných a jiných prostředí, nechává jejich povahu reagovat na různorodé podněty. „Velmi názorně je tento postup vidět například na povídce *Z paměti kočujícího herce*, kde autor předvádí hrdinu v řadě životních situací, počínaje mládím a konče „sňatkem z rozumu“... (Haman 1960:305). Jako další příklad lze jmenovat arabesky *Byl darebáčkem* anebo *Měla gusto*. Část z arabesek je komponována formou dialogu – *Ona umírá* (Haman 1960:305).

Dalibor Tureček ve své studii o Nerudově *Papouškovi* tvrdí, že některé z arabesek mají fejetonní povahu. Jako příklad uvádí arabesku *Mému vrabci* (Tureček 2000: 620).

Nerudovy první prózy, *Arabesky* nevyjímaje, často využívají zvláštní textové strategie v podobě fiktivního autora, který do povídek občas vstupuje v roli diváka a komentátora. Z toho důvodu Neruda hojně užívá ich-formy, tedy vyprávění první osobou. Jako vhodná ukázka mohou posloužit arabesky *Starý mládenec* a třeba i *Pražská idyla* (Haman 1960: 305).

Dalším, neméně typickým rysem *Arabesek*, které poprvé vyšly již r. 1863, je druhová rozmanitost. Již samotný název arabeska totiž pojmenovává kratičký prozaický útvar s velkou obsahovou i formální růzností. „Skutečně také v knižním vydání *Arabesek* sousedí spolu různé literární druhy: novelky, causerie, aforismy, anekdotické epizody, povídky v dopisech atd.“ (Haman 1960: 306).

Pozoruhodná je i míra analytičnosti. Neruda na začátku pracuje s určitým celkem, snad dokonce spleť skutečností, kterou postupně rozkládá na jednotlivosti tvořící a propojující se v celek (Haman 1960: 308).

3. 3. Tematické jádro Nerudových arabesek

Tyto drobné prózy můžeme rozdělit do dílčích skupin. První větší skupinu tvoří tzv. „sociální studie“, které mají společný tragický životní osud či úděl vydědence společnosti a které upozorňují na „společenskoestetické ideály a odhalují nové konflikty, typické pro epochu“ (Solovjeva 1985: 62). Příkladem mohou být arabesky *Měla gusto, Franc* či arabeska *Za půl hodiny*. Druhou větší skupinou jsou „psychologické studie“, do níž řadíme povídky jako *Komedie, Blbý Jóna, Cassandra*. Poslední skupinu, jejímž význačným rysem je životní okamžik odhalující lidskou povahu, lze konečně završit názvem „studie společenské“ nebo „obrazy ze života“, s oporou v povídkách *Z tobolky redaktorovy, Páně Libeltův špaček* anebo *Z paměti kočujícího herce* (Haman 1960: 306).

Fakt, proč Jan Neruda použil právě tato témata, je autorova tendence vytvořit fikční svět, jenž má přímý vztah ke skutečnosti. Někteří literární vědci v čele s F. Vodičkou či M. Pohorským vysvětlují tento literární postup zjevným Nerudovým odporem vůči společenským konvencím tehdejší doby či jeho sklonem k odhalování lidského nitra v reálných situacích. Základem je tedy proniknout pod povrch, „pod vnějšík společenské konvence, konfrontovat konvenční fikci se skutečností. Nerudovi ovšem nejde o skutečnost, zúženou podle dobového zvyku na pole prstonárodního svérázu. Zajímá ho vše, co je projevem lidské osobnosti vůbec“ (Haman 1960: 307). Není tedy překvapením, že jako primární cíl si autor kladl postihnutí věcného jádra osobností, ve kterém spatřoval významnou možnost, jak by literatura mohla působit na život a vzájemně lidi sblížit.

V centru povídek, jak je u Nerudy zvykem, však nestojí člověk ideální, nýbrž prostý, přesně takový, jakého můžeme skutečně potkat. „Hrdinové *Arabesek* jsou obyčejní lidé – smyslní i závistiví, cyničtí i naivní, pokrytci, hrubiáni, postavy arogantní, směšné i hloupé“ (Haman 1960: 309), žádná z nich však nepostrádá prvky lidskosti. Neruda byl nesporně autor, jenž dokázal ve své době v rámci české literatury to, co nikdo jiný. Jednalo se o mistrné propojení dobrých i částečně zlých vlastností a nedostatků v jedné jediné literární postavě. Zářným příkladem může být pan Stránský z arabesky *Pražská idyla*, který je i přes svou prostomyslnost, těžkopádnost či zálibu v alkoholu skutečným ztělesněním dobrého člověka (Haman 1960: 309). Solovjevová vnímá Nerudu také téměř jako hybnou sílu tehdejšího literárního vývoje. „Je nesporné,

že bohaté dílo Nerudovo nejen urychlilo vývoj domácí literatury, ale začlenilo ji pevně do celoevropského literárního procesu“ (Solovjeva 1985: 67).

3. 4. Nerudovy *Arabesky* a tehdejší literární kritika

Ze všeho nejvíce byla Nerudovi vytýkána snad až pobuřující drzost zobrazit člověka skutečně takového, jaký je. Doceněn však nebyl ani za jistý sociální akcent povídek a naprosto pravdivou kresbu psychiky hrdinů, přestože „tím, že dokázal vytvořit skutečný obraz člověka své doby, dokázal nalézt i pravé hodnoty lidství. Bořil konvenční představy o životě, sváděl neustálý boj s dobovým obsahem pojmů vyjadřujících kvality osobnosti – charakter, čest, morálka, atd. a ukázal jejich skutečnou náplň“ (Haman 1960: 309).

3. 5. Shrnutí

V Nerudově tvorbě má významné postavení vševědoucí, nad příběhem stojící vypravěč, který je typický pro epochu literárního realismu. Často je realizovaný v erformě, nicméně mnohdy se děje přímo účastní a vstupuje do něj. Neruda ve svých arabeskách staví do popředí hrdiny s podivínským charakterem, které zamotává do nejrůznějších spleť příhod vážících se jak k hrdinovi, tak k tehdejší době. Neruda dokonale ztvárnil fikční svět, jenž se vázal k bezprostřední skutečnosti. Je pro něj typická i paralela člověk – věc, častá asociace hrdiny s různými předměty, ale také vymanění hlavních hrdinů ze spárů vlasteneckých problémů. V textu je nepřehlédnutelná hojná snaha o použití vsuvky, což je dle Mocné a Peterky (Mocná, Peterka: 2004: 26) příznačný rys arabesek druhé poloviny 19. století.

Kapitola 4

Opomíjení tvůrci žánru

4. 1. Literárněvědné hodnocení kratších próz Svatopluka Čecha, Františka Heritese a Jana Liera

Jak již bylo řečeno, žánr arabesky není omezen pouze na Jana Nerudu, věnovali se mu i jiní, třebaže méně významní autoři. Nutno podotknout, že míra významnosti je jednotlivým tvůrcům přidělována pozdějším literárněvědným hodnocením. Je paradoxní, že zatímco dnes vyzdvižovaná Nerudova próza byla spíše kritizována, díla autorů, jimiž se budeme dále zabývat, patřila k nejpoblárnějšímu dobovému čtivu. Žánr arabesky lze ve druhé polovině 19. století dokonce řadit mezi nejproduktivnější prozaické útvary. Na jeho oblību poukazuje jak množství vydávaných titulů, tak jeho časté časopisecké publikování.⁵ V následujících kapitolách se zaměříme na čtyři vybrané autory arabesek – Svatopluka Čecha, Františka Heritese a Jana Liera. Na přehled literárněvědného hodnocení jejich děl naváže analýza vybraných děl. Sledovány budou zejména vyprávěcí a stylové postupy textů, které budou posuzovány ve vztahu k Nerudovým prózám, které jsou považovány za vzorový model žánru (viz Mocná, Peterka 2004: 26 – 28).

Kratší prózy Svatopluka Čecha

Z počátku prozaické tvorby Čecha se nám zachovala pouze nepatrná část pokusů a pouze zlomkovitě (Novák 1921: 165). Veškerá jeho povídková a fejetonistická díla, kterými vstoupil Čech jako prozaik do české literatury, spojuje živý a nezkreslený vztah k realitě, s níž se setkával a kterou prokresluje ironickými poznámkami. V letech 1869 – 1870 časopisecky publikoval pouze několik pokusů své tvorby v *Pokroku* a *Světózoru*. Zbytek obsáhl buď v *První knize povídek a črt*, anebo v díle *Povídky, arabesky a*

⁵ Možno ověřit v souborném katalogu knihoven ČR:

<http://aleph.nkp.cz/F/D3KJSUBYERQLJILHMNVEMPTTPVVD8PKLSDBY83V36AEID4BT21-48112?func=find->

[d&find_code=WTL&request=arabesky&adjacent1=N&find_code=WRD&request=&adjacent2=N&find_code=WRD&request=&adjacent3=N&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter_request_1=&filter_code_2=WPV&filter_request_2=&filter_code_3=WTP&filter_request_3=&filter_code_4=WYR&filter_request_4=1850+-%3E+1900](http://aleph.nkp.cz/F/D3KJSUBYERQLJILHMNVEMPTTPVVD8PKLSDBY83V36AEID4BT21-48112?func=find-d&find_code=WTL&request=arabesky&adjacent1=N&find_code=WRD&request=&adjacent2=N&find_code=WRD&request=&adjacent3=N&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter_request_1=&filter_code_2=WPV&filter_request_2=&filter_code_3=WTP&filter_request_3=&filter_code_4=WYR&filter_request_4=1850+-%3E+1900)

humoresky. Tehdy samotný Čechův pohled na prozaický útvar jako takový nebyl zrovna pozitivní – oproti tvorbě poetické mu přikládal pouze malou váhu. Veškerá jeho ctižádost se tehdy připínala k veršovaným básním a na prózu nahlížel takřka s opovržením. Shodné stanovisko cituje ve své knize i Polák, který ovšem tento výrok přičítá Čechově mladické nerozváženosti (Polák 1949: 73). Teprve tíseň a nedostatek finančních prostředků ho přiměla doslova ke snížení k řeči nevázané, tedy k próze, jako k vedlejšímu přivýdělku (Novák 1921: 166). Je tedy zajímavé, že prózy, jak Polák zmiňuje ve svém díle, napsal Čech v konečné fázi více jak veršů. „V Čechově vlastní dvacítky má se próza k veršům jako 12:8, tj. jako 3:2, v celé třicítce jako 19:11 (když počítáme k veršům i torso dramatické), tj. téměř jako 2:1. Je jí tedy nakonec téměř dvakrát tolik, jako veršů“ (Polák 1949: 70).

Náměty pro své žertovné satiry, podávající tehdejší obraz společenských mravů, hledal Čech v běžném životním prostředí tehdejší doby, ve kterém vyrůstal (Novák 1921: 166, 167). Často do centra svých povídek staví nadšené studenty, neuznané literáty, vzdělance, vychovatele, dále jedince, které znal ze svého okolí, ale i typy „posměšných kavalírů z venkovských újezdů a dvorců, darmošlapů to panictví značně zvětralého, kteří si hrají na světáky a sami se pokládají za nebezpečné dony Juany, ale konečně jsou při nějakém dobrodružství pochybného rázu nejen zpraženi, nýbrž úplně demaskováni“ (Novák 1921: 168). Krom těchto postav jsou pro krátké prózy Čecha typické třeba i groteskně prezentované postavy služebnictva.

Příznačné jsou pro Čechovu tvorbu i subjektivní prvky. Pod dekoračními prvky vyprávění se často posměšný či zádušný děj vytrácí, a co chvíli se ocitáme „na pomezí feuilletonu; odbočka satirická, líčení krajinářské, duma sebezpytná, žertovný rozhovor se čtenářem odvádějí vypravovatele znovu od vlastního povídkového jádra, ale poskytují mu přínaležitost, aby se oddal sám sobě a pověděl o vlastních názorech, náladách a nápadech málem více než kolik se čtenář dozvídá z charakteristiky novelistických postav“ (Novák 1921: 171). Do jisté míry byla autobiograficky ovlivněna díla *Poslední jaro* anebo *Poslední vánoční povídka* (Novák 1921: 172).

Dle Poláka se Svatopluk Čech přibližuje Nerudovi již dílem *Cesta do Krkonoš o prázdninách r. 1862* (Polák 1949: 74). Novák nachází společné znaky s Nerudou také v povídkách *Zimní idea* či *Pan Bolehlav a svět*, ve kterých se Čech přibližuje částečně Nerudově povídce *Týden v tichém domě*. V povídkách se totiž přesouvá do staré Prahy, kterou si nesmazatelně vryl do paměti ze svých studentských let. Hlavními postavami jsou figurky pražského prostředí – bohatý soukromník se svým psem, ziskuchtivý

domovník, hospodský bez štamgastů. V jiných povídkách, namátkou *Endymion*, *Filemon a Baucis*, *Výlet do mladosti*, se jakoby vracel do dětství a toužil po splynutí s přírodou a venkovem. „V novelistické motivaci vyjadřoval tento útěk z města buď přijetím vychovatelského místa v šlechtické rodině, neb návštěvou rodičů přítelových neb přímo výletem do rájů jinošství“ (Novák 1921: 172). Tímto však témata jeho tvorby nejsou vyčerpána, byla totiž velice rozmanitá. V povídce *Nikotina* rozebírá kuřáckou vášeň, v *Motýlu a Psyché* je ústředním tématem masopust, *Duch markýzův* je zase plný strašidelných nálad (Novák 1921: 174). Skutečnost, že Čech nevyrostal v prostředí vyšších vrstev, je poznat i na výstavbě textu jeho próz. Urozené vrstvy zkrátka neznal z vlastních zkušeností „i musil se v povahokresbě i v konversaci spokojiti s knižní konvencí: jemně postřehnout je rys, jak panskému dobrodiní stále přimíšen jest přízvuk pánovitého pohrdání plebejci“ (Novák 1921: 178). ...“próza, nikoliv verš, stala se Čechovi tím polem zápasu o sebe samého, o výraz vlastního subjektivismu a jeho překonání, jímž bývá jiným básníkům a jiným lyrikům hlavně verš“ (Polák 1949: 75).

Jako nejzasmušilejší prózu z Čechovy tvorby považuje Arne Novák povídku *Poslední jaro*, která je tvořena převážně vzpomínkami na rodinu a domov, a která slučuje zádušné nálady s krajinářskými motivy. Čech zde vykresluje vlastní podobiznu ve svých stavech stísněnosti a „zabývá se pořád a pořád vztahem básnického a literárního snivce k praktickým skutečnostem společenským...“ (Polák 1949: 78). Zdůrazňuje svou nespokojenost s povoláním novináře, pohrdá básnickou slávou, hovoří o lásce k dívce, zobrazuje předčasně zestárlého básníka Pavla odjíždějícího na venkov, kde hodlá dožít. Osnova této povídky je poměrně jednoduchá. Začíná vypravováním Pavlových dojmů z přírody a života, pokračuje setkáním s místními postavičkami. Dějový spád způsobí teprve všemi zavržený převozník, u něhož si Pavel umíní, že se stane jeho ochráncem. Při povodni pak Pavel neváhá nasadit svůj život, o kterém sám ví, že je na mále a hyne v proudu (Novák 1921: 182, 183). V této povídce se podařilo Čechovi vykročit ze „začarovaného kruhu svého snílkařského, blouznivého sobectví, jež jindy odcizuje se světu pro svůj žal a svou dumu, pro svůj stesk za mladostí a pro pocit neuznání – vyšší a plodnější než to vše jest obětovati se za jiné a vykoupiti se vědomím činu z hrůzy marnosti“ (Novák 1921: 183).

Za vůbec nejvrcholnější Čechovo dílo pokládá Arne Novák povídku *Jestřáb contra Hrdlička*, zařazenou do knihy *Povídky, arabesky a humoresky*. Ke stejnému stanovisku se přiklání i Polák a tuto povídku vnímá jako velice zdařilou „nemající sobě rovných ani tehdy, ani dnes, ani kdy jindy“ (Polák 1949: 80) a „nejvíce odosobněnou“.

„Všechny přednosti Čechova povídkového umění shrnuty jsou v této »povídce z registratury«“ (Novák 1921: 184). Vypráví o střetu vysloužilého zámeckého inspektora Hrdličky s hanebným měšťáckým lichvářem Jestřábem, doslova obludou nešťtící se prakticky ničeho. Čech na jedné straně sleduje beznadějnou Hrdličkovu situaci, zadlužení, exekuční řízení a celou řadu dalších Jestřábových léček, které nebohého Hrdličku dovedou až k sebevraždě. ...“tragický pád a rozvrat Hrdličkův jest neodvratný, ale že není to pouze individuální osud, podmíněný povahovými a volními nedostatky osoby postižené a její rodiny...tito lidé starého režimu nežijí vlastně z přítomnosti a pro ni, nýbrž ze vzpomínek na krásnou minulost, dávno přežilou a překonanou, která se střízlivému realismu jeví téměř bláznovstvím“ (Novák 1921: 186). Arne Novák se také domnívá, že tato povídka je do jisté míry ovlivněna životem Čecha na Vraném. Stejně tak, jak se do dluhů zaplétal Hrdlička, zaplétal se do nich i vranský správce, jenž byl také plaché a důvěřivé povahy. Jistou povahovou podobu spatřuje i v dalších figurách v povídce (Novák 1921: 187).

Do sbírky *Povídky, arabesky a humoresky* patří i humoresky cestopisné, například *Kallobiotika na cestách a Výlet do Chorvatska*. Látku pro tyto povídky čerpal z vlastní návštěvy i z vypravování bratra, který pracoval na chorvatsko-štyrském pohraničí. Náplní těchto povídek jsou zejména krásy lesní přírody, vykreslení místních lidí či popis kaštelu (Novák 1921: 190, 191).

Z dalších, neméně významných prozaických děl Svatopluka Čecha, lze jmenovat *Moravské obrázky*, jež se do podvědomí veřejnosti dostaly poprvé r. 1880 v Národních listech. Nutno ale podotknout, že dle Nováka jeho prózy populárnost jeho poezie zkrátka nepředčily. „Svatopluk Čech sice ještě několikrát rozbil svůj dočasný stan pod čarou denního listu, ale vždy pocíťoval, že to jsou pouhé bezvýznamné zastávky na pouti za výboji básnickými“ (Novák 1921: 201). Polák souhlasí, pouze dodává, že Čech byl více „sociabilnějším“ autorem, který se nemůže v budoucnosti dočkat takového ocenění (Polák 1949: 80).

Prózy Františka Heritese

Dobou největšího literárního rozmachu i nejtrvalejších výsledků Františka Heritese byla bezesporu osmdesátá léta 19. století. V této době spisovatel přispěl nemalým množstvím tvorby k vývoji české prózy. „Tento přínos spočíval v jeho umění drobnokresby, miniatury, v jeho ostře kreslených črtách, hřejivě podaných povídkách,

rozmanných genrech a jemných humoreskách“ (Knez 1938: 24). Podobné stanovisko zastává i Čermák ve svém článku v Lumíru. „Herites jest dítětem své doby v tom, že veden svým nadáním i vůlí nastoupil cestu ostře ohraničené individuality a tak obohatil naši literaturu novou kvetoucí haluzí“ (Čermák 1880: 160). Tímto svým postupem se začlenil do linie tvorby, do které tehdy již neodmyslitelně patřili takoví literáti jako Jan Neruda, Svatopluk Čech či Jan Lier (Knez 1938: 24).

Do svých povídek uvedl několik oblastí života – setkáváme se s dokonalým prokreslením okolí měšťanského, tvořeného pestrou směsicí pozoruhodných postaviček, které Herites mnohdy charakterizuje pouze několika málo slovy (Čermák 1880: 160). Dále se setkáváme s okolím venkovským i úřednickým, které sám znal i z vlastních zkušeností. „Co napsal, jest přirozený výron jeho duševního života a proto zase tak bezprostředně a hluboce na čtenáře působí“ (Čermák 1880: 160). Jeho povídky jsou typické prokreslením zálib a charakterů drobných lidí, které zahrnuje soucitem, něhou i humorem a satirou (Knez 1938: 25). K takovým typům povídek patří třeba svazek *Maloměstské humoresky*, který psal v letech 1882 – 1883. Jako příkladné povídky z výše zmíněného svazu lze uvést *Venkovský vzduch* nebo povídku *Popelka* vyprávějící o šťastném sňatku lékaře a jeho služebné. Podobný ráz má i povídková sbírka *Maloměstské povídky*. Setkáváme se zde s rodinným prostředím, dodržováním starého řádu, tradicemi, ale také s tím, jak může být tento řád po narození nemanželského dítěte narušen (povídka *Nezdárnici*) (Knez 1938: 24). „V těchto dokumentárních kresbách života úředníků a měšťanstva ukazuje Herites na rozpor lidství a zákona, citu a úředních norem, hledá příčiny úpadku mravnosti, rozpadu rodiny a nachází je v nesociálním zařízení státním. Tu se přibližuje autor *Maloměstských povídek* k ruským realistům“ (Knez 1938: 26). Protiklad k takovým povídkám tvoří v jiných dílech – zejména v *Arabeskách a kresbách* – předsudky a soucit s trpícími. Herites do středu povídek často staví lidi „cítící lidským srdcem v jeho radosti i zármutku“ (Čermák 1880: 160). Autor však netěží z neustálého napětí mezi těmito dvěma složkami a neusiluje o hlubokou psychologickou analýzu, nýbrž se stále drží klidného chronologického popisu (Knez 1938: 26).

Častými hrdinkami Heritesových próz jsou i ženy. Jednou je to mladá hospodyňka, kolem níž se hemží davy dětí, jindy zobrazuje maminku starající se o domácnost a lpící na tradice, pozornost v díle je ale věnována i typům obyčejným, méně krásným. Jako příklad lze jmenovat povídky *Tajemství strýce Josefa* a povídku *Opuštěné hnízdo* (Knez 1938: 27).

Opakujícím se prvkem v tvorbě Heritese je také jistá idealizující tendence, „která zjemňovala všude drsné hrany života, nedovolovala ani postavám žen, aby plamen jejich lásky sežehl všechnu krásu a přeměnil podobu okolního světa“ (Knez 1938: 27). Láska je v tvorbě zobrazována věrně s ohledem na skutečnost, že pro ni lidé dokážou trpět, umírat, obětovat se, nicméně „čisté vzplanutí erotické je dušeno neupřímným předstíráním mravnosti v souhlasu s dobovými názory“ (Knez 1938: 27).

Heritesovu povídkovou tvorbu zakončuje soubor próz *Za starých časů*, v němž se autor vrací ke svému dětství. Ráz těchto vzpomínkových povídek je často umocněn i přímou účastí samotného autora v některých dějích a jeho otevřeným přiznáním k tradicím dávných časů. Oslavuje uplynulé časy a některé povídky z tohoto souboru se vyznačují romanticko-sentimentálním rázem intenzivněji než jakékoliv jeho jiné práce (Knez 1938: 28).

Podstatná část povídek Františka Heritese čtenáře přesvědčí o skutečnosti, že svět venkova a povahu svých sousedů maloměšťáků opravdu znal do těch nejminiaturnějších podrobností a dokázal s nimi soucítit. „I když káral jejich chyby, zlozvyky a nedostatky, nepovyšoval se na stanovisko moralisty nebo soudce, ale promlouval vždy přátelsky; pln optimismu ukazoval na lepší stránky života, učil vzájemné úctě. A právě v tomto směru, ve výchově lidových vrstev čtenářských působilo jeho povídkové dílo nejúspěšněji a záslužně“ (Knez 1938: 28).

Dle Čermáka byl Herites autorem, který nikdy neprahnul po tom, aby jeho díla byla hojně čtena a aby ve velkém rozmnožil počet svých spisů. Šlo mu zejména o bezprostřední ztvárnění přirozenosti, běžného života a reálné pravdy (Čermák 1880: 160).

Jazykové prostředky výstavby textu Heritesových kratších próz

Heritesova próza byla do jisté míry ovlivněna jeho novinářskou praxí, a tak se lze často setkat s jistým zakolísáním v užití jazykových prostředků (Knez 1938: 51). Jeho prózy jsou typické dlouhými, rozkošatělými, zdobnými souvětími, které jsou „rozpojeny a opět navazovány pomlkami, připojovány vztažnými zájmeny i podřadícími spojkami a přechodníky“ (Knez 1938: 51), což vede k mistrnému citovému zabarvení textu. Takovýto typ vět je v próze Františka Heritese, zejména pak v 80. – 90. letech, zcela běžný. Čermák Heritesův individuální styl ve svém referátu, který vyšel roku 1880 v Lumíru, charakterizuje následovně. „...jeho ton, barva, dech jest tak

individuální, že každá črta jeho pera liší se od prací jiných našich spisovatelů“ (Čermák 1880: 160). Jako příklad lze uvést následující: „Obstoupila je celá mosaika pánův a mnohý kolísá snad ještě mezi stranou pravou a levou, kdežto naopak zas úsměvné léto s milostí stejnou přijímá škrobené poklony don Quichota jako úlisné střelby řečí i očí nepodařeného diplomata – vždyť jsou oba šlechtici a oba mají krásná panství, oba jsou mladí a oba mají před sebou kariéru...těžká volba!“ (Knez 1938: 51). Z příkladu je znát, že Heritesova próza vynikala jakoby mluveným, hovorovým rázem. Tento rys nepochybně pramení z autorovy feuilletonistické zkušenosti. „Na stránkách novin a časopisů hovořil často František Herites se čtenáři a tato technika vypravování přešla v jisté míře i do ostatní jeho beletrie“ (Knez 1938: 54), což je důvod, proč hlavní hrdiny zachycuje Herites zejména ve společnosti a rozhovorech. Díky tomuto způsobu výstavby textu, který klade důraz na konverzaci, nabývají slova jednotlivých hrdinů větší naléhavosti a probouzí ve čtenáři iluzi živých rozhovorů (Knez 1938: 54).

Z hlediska výstavby textu je vůbec nejpracovanější prózou Heritese spis *Botanická pohádka*, dopsaný v roce 1906. Knez ji ve své práci vymezuje jako „pohádku pro dospělé“. V centru příběhu stojí král, jehož dcera je němá. Za její uzdravení nabízí vladař veškeré své bohatství. Na zámek přichází vesnický Honza, který naučí princeznu rozumět řeči květů, a tak je vrácena normálnímu životu. „Není tam tedy nadpřirozených sil, ani duchů, ani jiných zázračných prostředků; místo nich přináší Herites do své pohádky živel tradičního českého života, lásku prostého člověka k přírodě“ (Knez 1938: 57). V závěru Herites užívá hovorové prvky satiry, které z díla činí pohádku pro dospělé. Nejen v díle *Botanická pohádka*, ale obecně v celé Heritesově tvorbě při četbě shledáváme nedostatek barevnosti. S barvami se setkáváme jen velice zřídka a pouze v situacích, kde je naprosto nezbytné o nich mluvit. „Ale rychle už vykvétala spanilá sněžěnka a něžná bledule a blankytná podléška pracně prodírala se z loňského suchého listoví v lesích a s ní bílá i žlutá sasanka a dymnivka a plicník s růžovými vedle fialových květů,...“ (Herites 1907: 14). Daleko více se v díle setkáme s takovým užitím slov, které věrně vykresluje představy zvukové či pohybové. „Úzká jen brána propouštěla je dále. A tu ječící vodopád hluboko zapadal do prohlubně, utvořené těsně až k sobě sraženými skalními stěnami“ (Herites 1907: 88). V porovnání s ostatními autory je Heritesova prozaická tvorba, zejména pak dílo *Arabesky a kresby*, poměrně málo nápadná. Někteří jeho hrdinové, často zdrceni tíží osudu, jsou charakterizováni pouze několika málo větami či skutky (Čermák 1880: 160), nevyznačují se řadou metafor. Opomenout nelze ani styl Heritesovy výstavby věty v jedné tónové výši;

„zabraňuje ostrému vrcholení přízvuků a ladí své věty do plynulých melodických vln“ (Knez 1938: 60). „Z hříchu těžkého osvobozená duše ženy odcházela...“ (Herites 1907: 83).

„Po této stránce se blíží část prózy Heritesovy slohu Boženy Němcové; nedosahuje ovšem oné naprosto „vyrovnané harmoničnosti v plynulém seřazování drobných detailů“, kterou ukázal J. Mukařovský na slohovém rozboru *Babičky*“ (Knez 1938: 60). Nakonec tedy docházíme k závěru, že Herites je v literatuře dědicem nejen prvků Nerudových feuilletonistických, nýbrž i dědicem prvků Boženy Němcové (Knez 1938: 58, 60).

Prózy Jana Liera

Jan Lier, původně vystupující pod pseudonymem Adam Zero (Neruda 1883: 402), byl některými badateli vnímán jako geniální novelist, který se ve svých dílech dokázal s jistotou a lehkostí pohybovat v příbězích společenského života. V jeho tvorbě je patrné, že si povšimnul jak každodenních, tak i zvláštních příběhů lidí, které psychologicky analyzuje. Přestože jeho novely nejsou sociálními studiemi, je z nich patrná svérázná snaha o zachycení skutečného života. V dobovém tisku Kvapil zmiňuje, že typickými tématy, díky nimž se jeho povídky těší velké oblibě, byly vykreslování života středních vrstev tehdejší společnosti. Tyto vrstvy dokonale znal, zobrazoval jejich přednosti i nedostatky „a zvláště těmito rád obírá se s jakýmsi sarkastickým zadostiučiněním“ (Kvapil 1886a: 120). Charakteristiky jednotlivých hrdinů líčil velice podrobně a individuálně. Nikdy neopomněl soudobou realitu života, a tak jeho jednotlivá díla nikdy nepůsobila jako šablony (Kvapil 1886a: 120). Jeho díla jsou často zasazena do prostředí technicko-průmyslového a do české literatury vnesl prostředí železnic. Lierův sloh je charakteristický „zvláštní úsečností, vtípem a ironií někdy až Mefistofeleskou, vypravování jeví i při největší aforističnosti vždycky hlubokou koncepci celku a úzkostlivou svědomitost v detailech. Ve směru tom jsou zvláště Lierovy novelky železničné pozoruhodny“ (Neruda 1883: 402).

Lierovy *Arabesky a novelly* jsou směsicí šesti prací z „různých period Lierova uměleckého tvoření“ (Kvapil 1886a: 120). Jako nejstarší práce, kterou se Lier uvedl do vyšších společenských kruhů literárního života, se uvádí *Graziella*. V této povídce odehrávající se v Benátkách, Lier předkládá jako hlavního hrdinu hejska z velkoměsta, kterého veškeré krásy a prožitky života omrzely. Před téměř již jistým morálním

úpadkem Lier hejska zachraňuje postavou líbezná dívenky, díky níž se z něj časem stane řádný muž, který začne znovu naplno žít a neštít se práce (Tichý 1886: 289). Další významnou povídkou je *Jezule*, v níž Lier podle názoru J. Kvapila, jednoho z prvních recenzentů díla, ukázal „kus přirozené tragiky, která mohutně působí a čistě lidskou stránku uchvacuje. Láska otecká zachvívá se tu vroucí citovou strunou, kteráž v příšerném osvětlení neblahých okolností tím více větší se a sesiluje“ (Kvapil 1886a: 120, 121). Hlavní postavou je hajný Ondrák, který ve snaze zachránit své dítě, jehož maminku v přívalu žárlivosti zavraždil, nakonec obětuje vlastní život a s dobrým pocitem umírá (Tichý 1886: 289). Jako novely dvojí lásky prezentuje ve svém pojednání František Kvapil novely *Eva* a *Vašnostinka*. Na postavě Evy Lier zobrazuje dva kontrastující živly, které ve výsledku spojil ve výstižnou kresbu osobnosti. „*Evu* bez rozpaků počítáme k nejpodarejším novellám z našeho souvěkého života. Psychologicky správná kresba povah, výborně stupňovaná stavba děje, vhodné vkládání napínavých episod, svěží dikce a případný místní i situační kolorit opravňují nás k tomuto výroku“ (Kvapil 1886b: 47). V novele *Vašnostinka* autor nechává značnou část děje vypravovat hlavní hrdince či jiné osobě; „tím arci práce autorova valně jest usnadněna, ale povahopis jednotlivých osob – najmě arcivypravovatelův – způsobem tím nemálo se porušuje, aniž také celý děj tou měrou se před zrakoma čtenářovými rozvíjí, jak toho v románě a novelle žádáme“ (Tichý 1886: 289). Jako další povídky patřící do sbírky *Arabesky a novelly* nelze opomenout *Povídku s mrzutým koncem*, jejímž hlavním smyslem není vykreslení banálností, jak by se na první pohled mohlo zdát, nýbrž prostá pravda, činící jednotlivé hrdiny v povídce skutečnými lidmi. Arabeska *Housle*, v níž jsou hlavními postavami houslista Sita a hamižná paní (Tichý 1886:289), vyobrazuje několik hlavních hrdinů v psychologickém průseku a je zde patrný i vliv realismu. „Realismus hlásí se v Liérových pracích již od samého začátku spisovatelské jeho činnosti čím dále s větším důrazem. Žilobití skutečnosti souvěké slyšíme tu při každém kroku“ (Kvapil 1886a: 121).

4. 2. Arabeska v proměnách postupů i stylů

Kapitola 4. 2. se zabývá komparací postupů jednotlivých autorů. Práce hledá shodné znaky či případné rozdíly na úrovni žánru. Porovnává obecný model (slovníkové heslo „arabeska“) s jeho konkrétními realizacemi. Zkoumány jsou vybrané texty marginálnějších autorů - Svatopluka Čecha, Františka Heritese a Jana Liera.

4. 2. 1. Svatopluk Čech

Ledová kněžna

Příběh vypráví o skupince důstojníků, kteří bezmezně obdivují krásu a půvab neznámé dámy, jež se tu a tam prohání zasněženým městem ve svém kočáře taženém bílými koňmi. Nikdy se nenašlo muže, který by její ledové srdce rozehrál a ti, co se o to pokusili, neuspěli. Jeden z nich dokonce ukončil svůj život ránou z bambitky. O nemožné, tedy o získání srdce této ledové kněžny, se pokusil místní don Juan, Vukotic. Jak se ale dalo předpokládat, ani jemu ze z počátku nedařilo tuto tajemnou dámu získat. Chřadnul, byl citově rozpolcený, uvažoval nad smrtí. Časem Vukotic zjistí, že dáma je ubytována v hotelu. Zde nalézá na podlaze list, ze kterého pozná, že je zamilována do nejmenovaného muže. Zlom v příběhu nastává v okamžiku, kdy vypravěč na ulici spatří pohřební průvod, jelikož zemřel herec Bronický. Průvod je krom umělců plný půvabných ženských tváří. Mezi nimi důstojníci poznávají kočár se skvostnými bělouši a v něm v černém šatu ledovou kněžku. Tehdy to bylo poprvé, co v jejím obličejí někdo spatřil výraz citu a slzy, a také naposledy, co ji kdy někdo spatřil ve městě. Druhý den odjela a zmizela navždy.

Příběh této arabesky je opravdu jednoduchý, stručný a nekomplikovaný. Co do počtu, rozkládá se asi na šesti stranách. Již v úvodu je zde patrná drobnokresba ledové kněžny. „...v povoze pak seděla dáma v šedém zimním šatu, jenž obrouben byl široce drahou bílou kožešinou jako prouhami kosmatého sněhu; jako zrnatý led třpytila se spona z drobného kamení na jejích nadrech; rusým vlasem propínala se stříbrná ozdoba jak míhavé jíní a démantová náušnice houpala se nad jejím ramenem jako ledová, zářivá slza. Tvář její obrácená právě k nám byla dokonale krásná, však chladná a nepohnutá

jako mramor a pohled jasně modrých očí byl mrazivě lhostejný“ (Čech 1878: 24). Ledová kněžna je zde pitoreskním motivem, kolem kterého se točí celý příběh.

Je zde však i celá řada municiozních detailů, které čtenáři mohou již dopředu naznačit závěr, který však rozhodně nebyl takový, jaký čtenář očekává. Jedním z těchto detailů byl lístek s láskou zabarvenými slovy, nalezený Vukoticem, který byl psán pro neznámého muže. Čtenáře v tu chvíli jistě napadne, že tato slova byla napsána právě pro Vukotice. Tento mylný fakt v textu hojně podpořilo i Čechovo zdůraznění skutečnosti neustálého zjišťování informací a čekání Vukotice na místech, kudy dáma v kočáře často projížděla. „Marně čekal na místech, kudy jezdívala, marně zahodil se k známosti s portýrem jejího hotelu; marně stával den co den v divadle naproti lóži její a lornětoval ji až nestydatě: neulovil ani jediný laskavý, nebo jen zvědavý pohled jejího krásného ledového oka“ (Čech 1878: 25).

V okamžiku, kdy Vukotic nalezne tento lístek, může čtenář sledovat jasný rozpor mezi pocity Vukotice, který se z obsahu napsaného na lístku předčasně raduje, a pocity vypravěče, který naopak vycítí tvrdou realitu situace. Více již slovy vypravěče. „Neřekl jsem slova. Zahledl jsem se do těch nerovných řádků, světélkujících mi podivnou vášní, připomněl si mramorový, ledový obličej dámy ve skvostném povoze, zavadil zrakem o něžný, bezvadný profil našeho don Juana a zavrtěl hlavou“ (Čech 1878: 27).

Veškerá pravda o „vztahu“ ledové kněžny k Vukoticovi je však odhalena až v závěru, v němž Čech vypráví o pohřebním průvodu zesnulého herce Bronického. „V tom chytil mne Vukotic křečovitě za ruku. Major umlkl. Zraky všech nás utkvěly na skvostném povozu s pyšnými bělouši. V něm seděla dáma v černém smutečném šatě, s jehož čirou tmavostí podivně kontrastoval sněhobílý obličej s výrazem hlubokého smutku. Pod svěšenou, oslněnou řasou zatřpytilo se něco. Nám zdálo se, že to krůpěj roztaveného ledu. Bylať dáma v povozu ledová kněžna. Poprvé spatřili jsme ji bez sobolího sněhu a stříbrného jíní, s výrazem hlubokého citu v obličejí – a nespátřili jsme ji více. Na druhý den odjela z města a zmizela navždy s obzoru našeho“ (Čech 1878: 28).

V závěru je tedy čtenář překvapen nečekanou pointou. Jak z textu vyplývá, ledová kněžna nejspíš milovala herce Bronického. Tuto domněnku umocňuje i fakt, že pouze na jeho pohřeb to bylo poprvé, co se oblékla do jiného šatu, než který nosila kdykoliv jindy, kamkoliv, za každého počasí i za každé situace. Vukoticova dvoření si nejspíš ani nepovšimla, což je pro čtenáře na konci asi tím největším překvapením.

V Čechově způsobu vyprávění nelze shledat – dle mocné a Peterky pro arabesky typickou – imaginaci. Také ironický nadhled vypravěče je jen velice sporadický. Jediným využitým příznakem arabesky (dle slovníkového vymezení) je rozpor mezi tragikou a komikou, z něhož však Čech učinil dominantní prvek výstavby textu⁶. Na straně komiky stojí až přespříliš okatá snaha Vukotice získat si už jen třeba letmý pohled záhadné dámy (vyptávání se portýrovu dcery, čekání na místech, kudy projížděla). Tragická stránka je tvořena v samotném závěru již samo o sobě deprimujícím pohřbem a definitivním odhalením zdrcující pravdy o lásce a citech ledové kněžny – nejspíš k zemřelému.

Srovnáme-li přístup Nerudův a Čechův, jsou zde patrné jisté odlišnosti. Oba autoři se ve svých arabeskách často věnují drobnokresbě, nicméně Čech jí konkrétně v povídce *Ledová kněžna* věnuje o mnoho více prostoru než třeba Neruda v *Blbém Jónovi* a jiných arabeskách. O něco méně patrný, avšak pro pečlivého čtenáře stále zřetelný, je rozdíl ve vypravěči. Přestože obě arabesky se nesou v pochmurném tónu, Nerudův text se v jistých pasážích přeci jen liší. Nepřehlédnutelné je to ve chvíli, kdy Jóna truchlí na klíně své sestry a Neruda tento smutně líčený okamžik oživí nečekaně směšně podanou větou. „„Vid', že nejsem blázen?“ šeptal konečně úzkostlivě. Slabý hlas se mu třásl. „I to víš, že nejsi! Vždyť máš rozum, Jeníčku, nech je mluvit!“ „A ty mne máš ráda, vid', a já nejsem žádný blázen!“ a na tváři blbcově rozhostil se blažený úsměv““ (Neruda 1864: 17). Podobný prvek, který takto nečekaně oživí text, čtenář u Čecha prakticky neshledává. Společným znakem obou autorů je naopak vševědoucí vypravěč – někdy realizovaný v ich-formě množného čísla (*Ledová kněžna*), jindy v er-formě (*Blbý Jóna*, *Byl darebákem*).

4. 2. 2. František Herites

Bezový květ

Hlavním hrdinou příběhu je nejmenovaný vypravěč, původním povoláním úředník, který se z poklidného šumavského prostředí přestěhuje s manželkou Viktorií

⁶ Za příznak žánru je možné považovat Čechovo využití vsuvky. Mocná a Peterka v Encyklopedii literárních žánrů zdůrazňují vsuvku jako typický prvek výstavby textu (Mocná, Peterka 2004: 26). Čech jich užívá v přiměřeném množství. Příkladem mohou být následující věty. „Po několik večerů, zdá se, upírají se ty divné, krásné, ukrutné oči do mé lóže“ anebo „V tom zařinčel Vukotic, lupus in fabula, do kavárny“ (Čech 1878: 25, 26).

do města. Z důvodu jejího zdravotního stavu se vzdá i svého úřednického povolání a vede s manželkou spokojený život v pražském bytě. Během tří let navštíví vypravěče v bytě Gabriela, bezmála osmnáctiletá sestřenice, která za ním kdysi jako malé děvčátko jezdila na šumavský statek. Do domu přináší špatnou zprávu – osiřela. Dobrosrdečná Viktorie s vypravěčem Gabrielem přijali a od té doby žila v bytě spokojeně s nimi. S postupem času ale Gabrielu s vypravěčem pojilo zvláštní, možná až přehnaně přátelské pouto, a přestože vypravěč zůstal věrným a oddaným mužem své ženě Viktorii, neubráníl se občas snivým myšlenkám, v nichž měla Gabriela své pevné místo.

Během několika málo dní navštíví vypravěčův byt Eduard Horský, bývalý kolega z práce, který v bytě také po několik dnů zůstává, a zanedlouho se do Gabriely zamiluje. Tuto zprávu vypravěč nese sice statečně, ale velice těžce. V neblahém citovém rozpoložení vypravěč bere do ruky kus papíru, na který píše: „Gabrielo, já tě miluji.“ Ještě ten den vtiskne lístek s touto zprávou Gabriele do ruky a poté tři dny citově rozpolcený churaví. Zanedlouho přijde za vypravěčem Eduard se zprávou, že mu Gabriela dala své ano a hodlají se brát. Když se vypravěč Gabriely otáže, zda Eduarda skutečně miluje, odvětila, že ho ráda nemá a bere si ho jen kvůli tomu, aby vypravěče zachránila. Gabriela napíše lístek Eduardu Horskému, že ho nemiluje a nikdy milovat nebude, jelikož její srdce již nenáleží ani jí samotné. Za několik málo okamžiků se vše dozvěděla Viktorie, která celou situaci trpí. Jednoho večera se vypravěče optá, jestli ji opouští. Tato otázka v něm vzbudí vlnu citů a zůstává s Viktorií. Druhý den ráno z domu odjíždí jak Eduard, tak Gabriela a vypravěč s Viktorií jedou trávit volné chvíle na šumavský statek. Gabriela se stává učitelkou, nevdala se. Eduard spisovatelem, který se vyznává vypravěči z lásky k jisté ženě, ale dodává, že ženit se nebude, jelikož spisovatel by měl zůstat starým mládencem. V závěru příběhu vypravěč navštíví Eduarda a ten mu ukazuje maličký bezový kvítek, o kterém mluví jako o jediném snu svého života. Zároveň Eduard dodává, že dnes nepůjde navštívit svou vyvolenou, jelikož nechce zneuctít svatou upomínku na Gabrielu. Druhý den se vypravěč vrátí nazpět, s Viktorií opět vedou spokojený život a oba si na Gabrielu v duši uchovávají pěkné vzpomínky.

Děj arabesky se rozkládá asi na devíti stránkách textu, čímž více než splňuje rozsahový rámec krátké povídky. Pro interpretaci jsme si tuto arabesku zvolili z důvodu ztvárnění ženských hrdinek. Pro Heritesovu tvorbu bylo typické, že ženské postavy zaujímají čtenáře svým charismatem a správným přístupem k životu.

Příběh začíná velice detailním líčením očí malé Gabriely. „Vlastně oko malé Gabriely nebylo ani určitě modré; měnilo se, jako se mění moře, když na ně padají paprsky zapadajícího slunce. Někdy bylo tiché a klidné, nikdo netušil, že v jeho tajemných hloubkách skrývají se bouřlivé vášně – tu vyšlehl z něho blesk a ono zaplálo v čarovném žáru. Magickou mocí vábilo každého. Žár ten však uhasl v okamžiku a Gabriela pohlížela opět před sebe klidně a tiše, ale ten klid a ticho nebylo již takové. Jiná jest za dne hladina mořská a jiná jest, když poslední paprsek sluneční ji políbí, zdlouha políbí a pak zmizí zanechav ji snivou, nyjící po opětovaném políbení“ (Herites 1981: 47). Po příjezdu Gabriely k vypravěči je zde nepřehlédnutelná situace, v níž čtenář vnímá jasný rozpor mezi pocitem vypravěče (dlouho se zamýšlí, zda-li u sebe Gabrielu nechá) a reálnou situací (Viktorie ji bez dalšího přemýšlení ráda přijme).

Heritesovy kratší prózy, jak již bylo zmíněno, se vyznačují soucitem s trpícími. Ztělesněním soucitného člověka jsou v *Bezovém květu* dle mého názoru právě obě ženy, jednající nejen dle svého srdce, ale i rozumu. Gabriela se snaží vyřešit svou nepřímo řečenou náklonnost k vypravěči, který je však zadaný, plánovaným sňatkem s Eduardem a později odjezdem. Tento krok podnikla zcela jistě právě z důvodu soucitu nejen k vypravěči, ale i k jeho partnerce Viktorii, která by zcela jistě duševně ochořela, kdyby ji vypravěč opustil. Více je patrné v následujícím úryvku. „„A ty mě opustíš?“ otázala se konečně a slzy vyhrkly ji z očí“ (Herites 1891: 54). Stejně tak, jak s vypravěčem soucítila Gabriela, soucítila s ním dle mého přesvědčení do jisté míry i jeho partnerka Viktorie, přestože věděla, že pouto, které za nějaký čas vzniklo mezi Gabrielou a vypravěčem, znamená více jak běžné přátelství. Přesto Viktorie nepodléhala panice a k situaci se postavila s nadhledem a chladnou hlavou. Tento racionální přístup může čtenáře doslova šokovat, jistě jej ale neočekává.

Za šokující, zvláště vezmu-li v potaz, že dílo pochází z 19. století, je možné také považovat líčení okamžiků erotického sblížení vypravěče s Gabrielou. „Pohlédl jsem k ní – byla bledá jako z mramoru. Vztáhl jsem po ní chvějící se ruku a ona vrhnuvši se mi na prsa plakala usedavě. Horoucně jsem ji zlíbal“ (Herites 1891: 53).⁷

Dílo se vyznačuje i jistou mírou snění a objevují se zde i exotické prvky, což je pro žánr arabsky typické. „Jednou seděli jsme opět pohromadě. Okno bylo otevřené a lehký večerní vánek, zulíbav dříve bezový květ a nasycen jeho vůní, lehce nás ovíval. Četli jsme francouzský cestopis po Itálii, a když spisovatel vyprávěl nám o jasném

⁷ Dnešní čtenář je šokován spíše než erotičností výjevu skutečností, že mezi milenci byl příbuzenský vztah (Viktorie byla sestřenicí vypravěče).

jižním nebi, dmula se prsa naše touhou. Když však pohledli jsme ven a zrak náš přeletěl po zahradě, svezl se na okolní pahorky porostlé hustými lesy a spočinul pak na bezmračném světlém blankytu – maně jsme zvolali: „I kraj náš jest krásný!“ – A přece byli jsme sniví – snad bezová vůně příliš těžce se ukládala na naše city“ (Herites 1891: 50).

Ironický nadhled vypravěče nelze v této arabesce prakticky postřehnout. Celá povídka se nesla spíše v neradostném duchu. „Zavřel jsem se do svého pokoje a nešel jsem do společnosti ten večer. Viktorii, zděšené nad mojí bledostí, řekl jsem, že jsem churav a upokojiv ji prosil jsem, aby nechala mne o samotě. Vrhł jsem se na pohovku a nepohnutě ležel jsem několik hodin. V mysli mé to vířilo příšerně – myšlenky stíhaly se v divokém reji“ (Herites 1891: 52).

Pro arabesku příznačný kontrastní rozpor mezi tragikou a komikou je využit v závěru, kdy jeho prostřednictvím graduje celý „milostný“ příběh. Líčena je situace, kdy Gabriela odjíždí z vypravěčova bytu a pryč odjíždí i Eduard. Důvodem odjezdu Gabriely by snad mohla být její náklonnost k vypravěči. Přesné motivy však zůstanou čtenáři utajeny. Jisté však je, že její láska musela zůstat nenaplněna – pokud by jí oba aktéři podlehli, způsobili by neštěstí Viktorii. Nositelem komické stránky díla se zdá být postava Eduarda. Konkrétně pasáž, kdy odjížděl Eduard pryč a ještě k tomu za doprovodu vypravěče. „Pohlédl jsem z okna ven; dva vozy byly připraveny. Pochopil jsem všecko. Sešel jsem dolů a mlčky objav Gabrielu sedl jsem do vozu s přítelem Eduardem. Žena moje provázela sestřenku. Každý vůz odjel v jinou stranu...“ (Herites 1891: 54). Čtenář jako by v těchto chvílích nabýval pocitu, že Eduard byl takovým don Juanem, že si ho vypravěč chtěl kvůli jeho šarmu ohlídat, a z toho důvodu usedl do vozu s ním. Na jedné straně příběhu tedy stojí neradostné odloučení hlavních hrdinů, na straně druhé komický doprovod Eduarda vypravěčem, aby náhodou nemohl zneužít kouzelské své osobnosti.

Ze všeho nejvíc čtenáře zaujme úplný závěr arabesky, v němž se dozvídáme, že Gabriela se stala učitelkou, nikdy se nevdala a Eduard se dal na dráhu spisovatele a přestože měl svou vyvolenou, která krom jeho milovala i jiné, zůstal starým mládencem. „„Miluji opět,“ bylo jeho první slovo – „ale zůstanu starým mládencem. Spisovatel neměl by se žádný vůbec ženit,“ doložil s homérským smíchem“ (Herites 1891: 54). Jak v chování Gabriely, tak v chování Eduarda vidíme ač skeptické, tak čistě racionální uvažování. Jejich rozhodnutí vést osamělý život vnímám jako jistou obranu před dalším zklamáním.

V Heritesově *Bezovém květu* je přítomný vševědoucí vypravěč, který se příběhu sám účastní jako jeden z hlavních hrdinů. Mísí se er-forma s ich-formou, kterou hojně vypravěč užívá při své přímé účasti na dění. Nepřehlédnutelný je také silný racionální akcent v chování některých hrdinů. Největší rozdíl mezi Heritesem a Nerudou, jehož arabesky nejvíce odpovídají charakteristice slovníkového hesla, je patrný v užívání parenteze. Zatímco Herites ji užívá v nepřilíš hojném počtu, u Nerudy je naopak jasně zřetelná. Jako společný znak naopak čtenář shledává (v porovnání s Nerudovým *Blbým Jónou*) nepřilíš ironický nadhled a minimální prostoupení komikou. Kritérium drobnokresby naplňují autoři oba, Heritesovy drobnokresby však působí o něco obsáhleji, detailněji a věrohodněji. V textu jim totiž věnuje více prostoru.

4. 2. 3. Jan Lier

Housle

Příběh čtenářům v minulém čase předkládá vypravěč, který je v celé povídce jen jednou jmenován. Hlavními hrdiny jsou nadaný houslista Sita – chudý student konzervatoře, vypravěč, který spolu se Sitou bydlí v pokoji u paní Beránkové, Kristinka a její, jak se s postupem času ukáže, hamižná matka. Každou chvíli je z vedlejšího bytu slyšet příšerné vrzání houslí, které nenechá jak vypravěče, tak ani Sita chladnými, a do oken, odkud se ozývají nelibé zvuky houslí, začnou házet smetí. Jednoho dne jsou však prozrazeni a spolu s četníkem do jejich bytu přijde i spousta sousedů, mezi nimiž je i půvabné děvčátko – čtrnáctiletá Kristinka – která má nelibou hru na housle na svědomí. Situ a vypravěče však neudala. Od té doby falešné zvuky houslí z vedlejšího bytu poslouchali bez jakýchkoliv činů, Sitovi se dokonce s postupem času zalíbily. Kristinka se svou matkou, paní Opatovickou, bydlely ve skromných poměrech a trpěly nedostatkem peněz, který vedl až k exekuci. Jakmile se Sita dozvěděl o dražbě majetku Opatovických, ihned sebral veškeré své úspory a snažil se to nejcennější – Kristinky housle – v dražbě získat. To se mu nakonec povedlo a byl šťastný, jelikož housle mají ve skutečnosti mnohem větší cenu, než kolik za ně zaplatil. Vypravěč na Situ naléhá, že přestože je poctivě koupil, měl by je vrátit Kristince, protože jí patří. Po pár úvahách se k tomu Sita skutečně odhodlal a zaklepal v bytě paní Opatovické. V dobrém úmyslu pomoci jí sdělil, že housle mají větší cenu, než za kterou je koupil, a že veškeré jmění

do skutečné ceny měsíčními splátkami 10 zlatých doplatí a ještě k tomu bude na housle Kristinku učit. Namísto toho, aby Opatovická ocenila čestný charakter Sity, ještě mu vynadala, že 10 zlatých za měsíc je almužna. Nakonec se však dohodli. O pár dní později Situ navštívila samotná Kristinka, že chce housle nazpět, svým vzhledem Situ okouzila a nakonec si housle skutečně odnesla. Od tohoto dne byl Sita bez vydražených houslí, učil na ně hrát Kristinku, a k tomu všemu stále platil deset zlatých měsíčně paní Opatovické. I přes tyto nepříjemnosti se Sita do Kristinky zamiloval. Zanedlouho mu však oznámila, že matce se nevede dobře, a tak bude muset odjet k jedné bohaté dámě – kontese Jankovské. Kristinka na Sitovy dopisy odpovídala málokdy, často měnila své bydliště a bylo o ní slyšet už pouze jako o společnici. Paní Opatovická se ani teď nestyděla chodit pobírat od Sity měsíční splátky, přestože housle Kristince vlastně daroval. Rázně ji vyhnal teprve až vypravěč. Za nějakou dobu se Sita s vypravěčem potkají v jednom pražském divadle, kde se Sita vypravěči svěří, že na Kristinku nezapomněl a stále ji všude možně hledá. Vystoupení začíná a ve zpěvačce pozná vypravěč Kristinu. Sita se chopil taktovky, melodii se však nedařilo a dav hlučel. Sita byl odveden a vypravěč se o něm dozvěděl až od divadelního doktora, který řekl, že Situ již služba odvezla domů. Zanedlouho vypravěč obdrží od Sity dopis z bosenské vojenské pošty, ve kterém mu Sita sděluje, že je kapelníkem jednoho pluku a Kristinku spatřil jako společnici v jedné turecké kavárně. Neudržel své nervy na uzdě a rozbil její housle. Od tohoto dne vypravěč o Sitovi slyšel jen jednou – v dopise od jeho nadporučíka, ze kterého se dozvídá, že Sita před šesti týdny zemřel. Zanechal po sobě závěť, ve které odkazuje několik tisíc svých úspor potulné pěvkyni Kristině z Opatovic jako náhradu za housle. Dále nadporučík dodává, že za odpověď bude vděčný a srdečně vypravěče zdraví.

Povídka se rozkládá přibližně na 25 stránkách. Při četbě neunikne pozornosti fragmentární děj, jakási mozaiková výstavba textu, příznačná pro žánr arabesky. Autor jím postupně v průběhu díla odhaluje fakta o Kristince. „Zvěděl jsem, že byla z dobré úřednické rodiny; otec jí před lety byl zemřel, a matka ze skrovné pense marně usilovala jednak vyjít, jednak podle požadavků svého „stavu“ sebe, dva syny a dcerušku se ctí ve společnosti lidské nad bahnem nuzoty udržeti“ (Lier 1886: 259). Poté se Lier o Kristince delší dobu nezmiňuje a další přímé informace o ní nám předává až za několik dalších stran. „Přítel zvedl stínidlo, a v plném světle objevila se před námi – Kristinka.

Ubledlá, třesoucí se stála uprostřed pokoje a její veliké oči smutně, prosebně spočívaly na Sitovi“ (Lier 1886: 265).

Patrné je drobnokresebné realistické líčení některých z postav. „V nás tajil se dech; osud náš byl v rukou dívčiny. Její velké, hnědé oči utkvěly pevně na příteli Sitovi, její bílá ručka pohnula se, a přítel zbledl na smrt. Zvedající se ruka však sklesla opět, dívčina sklopila hlavu a ruměnic se, chopila zástěrku do obou rukou“ (Lier 1886: 257). „Byla včera oděna v cáry, sklo a mosaz, hrála na mé housle, zpívala k nim své písně a rozhazovala své milostné pohledy, majíc jmenovitě na mne namířeno“ (Lier 1886: 273).

Nepřehlédnutelným prvkem typickým pro žánr je i rozpor mezi vypravěčem a realitou situace, který je nejzřetelnější asi v okamžiku, kdy vypravěč přesvědčuje Situ, aby vydražené housle Kristince vrátil, a on se zpočátku zdráhá. „...a chceš-li jednati poctivě, musíš dáti buď pět set, anebo prodati je ve prospěch rodiny, nebo vrátit –“ „Nemohu. Příteli, nenut' mne!“ „A což Kristinka?“ pravil jsem. „Jí náleží housle, ona se na nich cvičivala, ji oloupíš o ně i o peníze““ (Lier 1886: 261). Další patrný rozpor je v díle mezi fantazií a racionem. Na jedné straně stojí do Kristinky zamilovaný Sita, na straně druhé si však racionálně uvědomuje, že by s ní být vlastně nemohl. „Zpívala mi česky, otvírala mi posušky své srdce i svou náruč, a když chodila vybírat na své housle, chtěla mi cosi pošeptati. Ale tu mne opustila rozvaha; udeřil jsem pěstí do nastavených houslí, jež rozlétly se v třísky. Více jsem ji neublížil, vzpamatovav se ihned“ (Lier 1886: 273).

Působivá je proměna vypravěče a gradace celého příběhu, který se zpočátku nese ve velice žertovném duchu. Vhodným příkladem je úsměvná situace, kdy vypravěč se Sitou sbírají všemožné smetí a chystají se ho hodit do okna, odkud se line falešný skřípot houslí. „...tvrdil jsem, šukaje po koutech a sbíraje oharky z cigar, pecky, po stolech odpadky z naší skvělé hostiny, stará péra a podobné. Nabral jsem si plné hrsti, a přítel okamžitě pochopiv, oč tu běží, učinil podobně. „Dobrý nápad.“ bručel. „V Itálii kamenují prznitele umění shnilými pomeranči, my učiníme tak rozskřípanými péry“ (Lier 1886: 255). Na několika dalších stránkách však ironie ustupuje, děj příběhu zdrsnuje krutá realita a hamižnost paní Opatovické, která se nestydí chodit si k Sitovi stále pro peníze, přestože housle její dceři daroval. „...Jdu si pro své peníze.“ „Nepůjdete. Prodala jste cizí majetek, nemáte k žádnému zaplacení tedy práva. A kdyby – přítel vám svými půjčkami již dávno zaplatil. Chtěl na vás pouze dceru, nedáte ji, a já chci ušetřiti svého soudruha dalšího týrání. Vraťte se““ (Lier 1886: 270). V samotném závěru příběh vrcholí tragédií, kdy se vypravěč dozvídá, že Sita je mrtev. „Ptal jsem se

na Situ. Zemřel před šesti týdny. Škoda ho. Byl kapelníkem u našeho pluku. A věz, že jsem hudebním důstojníkem, ač hudbě rozumím asi tak jako Ty strategii“ (Lier 1886: 274).

Děj příběhu je prostoupen i imaginací hlavního hrdiny. „Byla roztomilé, čiperné dítě, na skoku již do panenství. A kdykoli se kolem mne mihla, vždy pociťoval jsem chuť, lapiti ji za bílý šat anebo za vlající stužky dlouhých, kaštanově hnědých copův a vtisknouti jí na malinkou, úsměvnou hubinku za přítele polibek“ (Lier 1886: 274).

Stejně tak, jako Herites a Čech i Lier užívá parenteze. „Přidržel se velmi pilně okna, mnohdy v nedbalkách, ale vždy s hlavou pečlivě upravenou, s čist'ounkým límcem i parádní kravatou na krku“ (Lier 1886: 258). „„Račte usednout“, žádal jsem, přistrčiv naši nejlepší židli“ (Lier 1886: 265).

Pointou příběhu je zřejmě autorova narážka na skutečnost, že je lepší milovat člověka, který naše city opětuje, namísto osobnosti, která nám nestojí ani za odpověď na dopis.

V této Lierově arabesce jistě čtenáře nejvíce zaujme postupná proměna vypravěče, který je realizovaný v ich-formě. Zpočátku je jeho pohled na skutečnost úsměvný, mnohdy až ironický. V průběhu však zvažní a v závěru příběhu, kdy se dozví o smrti svého kamaráda, působí až tragicky. Právě vypravěčem se liší Lierovy *Housle* od Heritesova *Bezového květu* a Čechovy *Ledové kněžny* nejvíce, jelikož v průběhu příběhu se jeho pohled na realitu mění, zatímco pohled Čechova i Heritesova vypravěče je stejný, v rozebíraných povídkách po celý děj spíše neveselý.

Od *Blbého Jóny* se Lierovy *Housle* liší zejména rozsahem. Nerudovy arabesky byly obecně o dost kratší jak arabesky ostatních autorů. Další významný rozdíl je pro čtenáře patrný ve snění hlavních hrdinů. Zatímco Lierův příběh je sněním prostoupen poměrně hojně, u Nerudovo *Blbého Jóny* není postřehnuto.

Závěr

Cílem práce bylo pojednání o kratším prozaickém žánru arabesky, který se zejména ve druhé polovině 19. století těšil velké oblibě. Jak práce v první kapitole naznačuje, žánr nebyl populární jen u spisovatelů zahraničních (Nokolaj Vasiljevič Gogol, Edgar Allan Poe), nýbrž i u autorů českých, na které práce klade zvláštní důraz.

Rozsah i významnou hodnotu literárních děl tohoto žánru dokazuje i poměrně rozsáhlá literárně-vědná literatura týkající se daného tématu, která je v rámci českých vědců zpracována zejména Alešem Hamanem, literárním publicistou Františkem Kvapilem a celou řadou dalších vědců.

Komparace vybraných autorů žánru (Jana Nerudy, Svatopluka Čecha, Jana Liera a Františka Heritese) vedla k následujícímu zjištění: přestože je arabeska jako slovníkové heslo poměrně striktně vymezena, každý z autorů k ní přistupoval svébytným způsobem.

Přesto některé „minimální“ příznaky žánru zůstávají shodné. V první řadě je ve většině arabesek využívána drobnokresba. Každý z autorů jí však přikládá individuální váhu a v textu ji vymezuje různě velký prostor. Čech s Heritesem věnují drobnokresbě ve vybraných povídkách daleko více prostoru než třeba Lier. U všech marginálních autorů je také zřejmá jistá forma rozporu. Ať už mezi pocity vypravěče a realitou situace (Čechova *Ledová kněžna*, Heritesův *Bezový květ* i Lierova povídka *Housle*), mezi tragikou a komikou (*Ledová kněžna*), mezi rozumovým uvažováním a fantazií (*Housle*). Herites ve své povídce *Bezový květ* našel místo pro exotiku (spisy o Itálii), Lier též (povídka *Graziella*, odehrávající se v Benátkách), Čech stejně tak (*Výlet do Chorvatska*). Díla Lierova a Heritesova zdobí i prvky snění (úvahy o Itálii, zasnění ve chvílích pohledu na ženu), zatímco v Čechově tvorbě, konkrétně v povídce *Ledová kněžna*, je jí pomálu. Pointou se vyznačují všechny zmíněné povídky. U Čecha i Nerudy se jeví o mnoho nápadněji jak u Heritese a Liera.

V tvorbě autorů najdeme naopak rozdíly týkající se vypravěče, rozsahu povídek, míry užití parenteze. Tón vypravěče Heritese a Čecha působí po většinu textu v rozebraných povídkách vážně, mnohdy až lítostně. Vypravěč Lierův se v průběhu povídky *Housle* proměňuje. Zpočátku se jeho pohled na věc jeví jako ironický, v průběhu zvažní, na konci působí dokonce až kriticky. U *Blbého Jóny* Jana Nerudy je vypravěčův pochmurný tón oživen nečekaně směšnou pasáží. Mocnou a Peterkou

předkládaný prostředek parenteze je v textech všech autorů sice zřetelný, ovšem ne v takové míře, jak by čtenář pro typický výrazový prostředek žánru arabesky předpokládal. Neruda užívá parenteze více, Čech v přiměřeném množství, u Heritese je jí poskrovnu. Naprostá většina Nerudových a Čechových arabesek je krátkého rozsahu – v průměru kolem pěti až patnácti stran. Arabesky Liera a Heritese jsou převážně o mnoho delší.

Jak je vidět, v tvorbě jednotlivých spisovatelů se krom společných znaků projevuje i celá řada drobných nuancí, odchylek, individuálních prvků, a je tak zřejmé, že každý z autorů přistupoval k žánru zcela svébytně.

Bibliografie

Primární

ČECH, Svatopluk. *Povídky, arabesky a humoresky*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství 1878

GOGOL, Nikolaj, Vasiljevič. *Mirgorod. Novelly a arabesky*. Praha: J. Otto, 1893

HERITES, František: *Arabesky a kresby*. Praha, J. Otto 1891

LIER, Jan. *Arabesky a novelly*. Praha, V. Čech 1886

NERUDA, Jan. *Arabesky*. Praha: Slovanské kněhkupectví J. Nováka a J. R. Vilímka, 1864

POE, Edgar, Allan. *Povídky*. Atheneum – virtuální knihovna, elektronické vydání

POE, Edgar, Allan. *Předčasný pohřeb a jiné povídky*. Praha: Mír, 1970

Sekundární

ALTMANN, Lothar. *Lexikon malířství a grafiky*. Praha: Knižní klub, 2006, 664 s.

BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění*. Praha: Knižní klub, 1996

ČERMÁK, Bohuslav. „Arabesky a kresby 1, 2“. Lumír 1880, s. 160

DOSTÁLOVÁ, Zdena. *Malý slovník rusko-českých literárních vztahů*. Praha: Lidové nakladatelství, 1986

FROST, Vladimír. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. A-G*. Praha: ACADEMIA, 1985

FROST, Vladimír. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. H-J*. Praha: ACADEMIA, 1993

FROST, Vladimír. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. K-L*. Praha: ACADEMIA, 1993

FROST, Vladimír. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. M-O*. Praha: ACADEMIA, 1993

GRYGAR, Mojmír. *Nerudova črta jako druh umělecké publicistiky*. Česká literatura 7, 1959

HAMAN, Aleš: *Nerudovy Arabesky ve vývoji české prózy šedesátých let*. Česká literatura 8, 1960, č. 3, s. 298–318.

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

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně*. Praha: ARSCI, 2007, 370 s.

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně*. Praha: ARSCI, 2010

HERITES, František. *Botanická pohádka*. Praha: Ottovo nakladatelství, 1907

HRALA, Milan. *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. ODEON, 1977

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel, 1985

JECHOVÁ, Voisine, Hana. *Dějiny české literatury*. Praha: H+H, 2005

KNEZ, F. *František Herites*. Brno, 1938

- KŘIVÁNEK, Vladimír. *Atlas literatury*. Praha: OTTOVO NAKLADATELSTVÍ, 2003
- KVAPIL, František. „Arabesky a novely“. *Květy* 1886a, s. 120
- KVAPIL, František. „Fejetony 1 + Arabesky a novely“. *Ruch* 1886b, s. 47
- MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s.
- MORAVCOVÁ, Marie; VANĚK Václav: „Komentář“ in Jan Neruda, Arabesky/Povídky malostranské, Brno: Host 2012, s. 423 – 474
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý, K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948, 446 s.
- NERUDA, Jan. „Jan Lier“. *Světozor* 1883, s. 402
- NOVÁK, Arne. *Svatopluk Čech: dílo a osobnost. Díl první*. Praha: Vesmír, 1921
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006
- PETRÁČKOVÁ, Věra; KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: ACADEMIA, 1998
- PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena. *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890 (III/I)*. Praha: Academia, 2001
- POHORSKÝ, Miloš. *Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny 19. století*. Praha: ČSAV, 1961
- POLÁK, Karel. *O Svatopluku Čechovi*. Praha: Práce, 1949
- PRCHLÍKOVÁ, Adéla . *Arbes o Poe*. Lumír LXV, 1938-1939, str. 289 a násl.

SOLOVJEVA, Anna, Petrovna: „Jan Neruda a problémy realismu“. *Česká literatura* 33, 1985, s. 62n.

ŠALDA, František, Xaver. *Neruda poněkud nekonvenční*. Duše a dílo, 4. vyd., 1937

ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: ACADEMIA, 1975

TEIGE, Karel. *Manifest poetismu*. ReD. 1929

TICHÝ, A. F. „Arabesky a novely“. *Literární listy* 1886, s. 289

TUREČEK, Dalibor. *České literární romantično*. Brno: Host, 2012

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

TYL, Kajetán, Josef. *Novely a arabesky I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

VANČURA, Zdeněk. *Slovník spisovatelů. Spojené státy americké*. ODEON, 1979

VAŠÁK, Pavel: „Vztah mezi délkou a funkcí věty v Nerudových Arabeskách“. *Česká literatura* 19, 1971, s. 272n.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Praha: H+H, 2005

Webové zdroje

DOKOUPIL, Blahoslav. „Vliv E. A. Poea na tvorbu Jakuba Arbesa“. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. 1976/77, s. 31 (cit. 2013-12-15).

(http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/108597/D_ScientiaeLitterarum_23-1976-1_4.pdf)

ODAHA, Tomáš. *Edgar Allan Poe v zemích Koruny české*. 2008, (cit. 2013-12-10).
(<http://www.odaha.com/edgar-allan-poe/edgar-allan-poe-zemich-koruny-ceske>)