

Nerudova povídka U Tří lilií

Několik poznámek k její interpretaci

Zuzana Urválková

Povídka U Tří lilií byla dokončena v roce 1876 a její autor, Jan Neruda (1834-1891) ji přiřadil do cyklu Povídky malostranské (1878), jež lze pokládat za kanonické dílo české literatury a jemuž by měla být v hodinách literatury věnována soustředěná pozornost. Krátký rozsah povídky může být z didaktického hlediska výhodou, neboť její přečtení není pro studenty časově náročné a pro vyučujícího se tím otevírá možnost interpretovat povídku společně se studenty v rámci jedné vyučovací hodiny, popř. si vybrat jeden z níže analyzovaných aspektů a na něj se koncentrovat.

Při interpretaci se zaměřujeme na základní složky příběhu, tedy na postavy, děj, prostor a čas, vyprávění a téma. Na tomto místě nabízíme obecnou charakteristiku základních pojmů interpretačního procesu, jež jsou pro nás teoretickým východiskem interpretace:

- a) **Téma** vnímáme jako významotvornou dynamiku, k níž odkazují indicie v textu, koncentrované zpravidla kolem postav a jejich střetávání. Utváření tématu je součástí „interpretační hry“ mezi intencemi obsaženými v textu jako možnost a čtenářem, který čtením tyto možné podněty odhaluje, rozvíjí nebo neutralizuje. V průběhu interpretace sledujeme, do jaké míry se významové „dění smyslu“ (Jankovič 1992) podílí na celkovém působení na čtenáře, je-li záležitostí jednoznačnou nebo mnohoznačnou, variabilní nebo imperativně invariantní. Zároveň se snažíme rekonstruovat axiologický (hodnotový) horizont příběhu, jež nacházíme tzv. „za textem“, konstruujeme jej jako nutný předpoklad jeho realizace (např. v části obrozené literatury je přítomna představa česko-německého atavismu; bez předpokladu tohoto axiologického stereotypu neporozumíme, jak fungoval např. obrozený společenský zpěv).
- b) **Vyprávění** zkoumáme s ohledem na způsob zprostředkování příběhu a fokalizaci vypravěče. Rozlišujeme mezi vnitřní a vnější perspektivou vyprávění, mezi vyprávěcí situací autorskou (dominuje vševědoucí vypravěč v er-formě a vnější perspektiva), vyprávěcí situací první osoby (ich-formy;

dominuje vnitřní perspektiva a prožívající subjekt), vyprávěcí situaci personální (střídání vnitřního a vnější pohledu podle postavy reflektora s dominancí perspektivy vnitřní; v české literatuře např. v Čapkově Hordubalovi), vyprávěcí situaci neutrální, tzv. oka kamery (prostředky obdobné jako v personální vyprávěcí situaci, perspektiva vychází z neantropomorfního centra postavy, čímž je vyloučena možnost vnitřního pohledu). Současně rozlišujeme mezi časem vyprávění a časem, o němž se vypráví.

- c) U **postav** se snažíme vnímat jejich typologii (jaké jsou, jaký typ reprezentují), jejich konstelaci (kdo s kým, kdo proti komu) a axiologii (jaké hodnotové komplexy postavy reprezentují).
- d) Zkoumáme povahu **prostoru** (resp. **časoprostoru**), jeho poměr k ději a postavám (dějiště x další spoluhráč/protihráč), znakovou funkci prostoru jako způsob vyjádření hodnot (např. příroda v Babičce B. Němcové).
- e) U všech výše uvedených složek sledujeme **jazyk a styl**, jímž je realizováno vyprávění, resp. jakých jazykových a stylistických prostředků je autorským subjektem použito a s jakým efektem. Prověřujeme povahu symbolů a topoi, s nimiž se v textu pracuje, a následně si klademe otázku jejich proměnlivé funkce v literárněhistorickém procesu (v této souvislosti se nabízí sledovat vývojovou proměnu literárních žánrů a klíčových dobových –ismů).

Již z úvodních dvou vět povídky „Myslím, že jsem tenkrát šílil. Každá žilka hrála, krev byla rozvařena.“ (Neruda 1981: 435) získává čtenář informaci o focalizaci vypravěče – vypráví se v ich-formě, z vnitřní perspektivy, a to o něčem, co vypravěče dovádělo k šílenství. První věta je však již vyhodnocením toho, jak působila nějaká minulá, pravděpodobně emocionálně značně vypjatá událost na vypravěče a jak on sám sebe zpětně vnímá. Takovou větu bychom očekávali spíše na konci coby zhodnocení prožité události než na začátku příběhu. Pozornost čtenáře je tím upoutána k líčení, z něhož se čtenář chce dovědět, co vypravěč prožil. Z dalšího toku vyprávění lze konstruovat tuto dějovou linku: vyprávějící muž byl za bouřlivé letní noci zaujat krásnou dívkou tančící v hradčanské hospodě U Tří lilií; jeho zaujetí vyvrcholilo milostným sblížením v prostorách přilehlého hřbitova těsně poté, co

vypravěč zaslechne, že dívka, odvolaná na krátko z tančírny svou sestrou, se sem vrací od právě zemřelé matky; erotický akt se odehraje v atmosféře zuřící letní bouře.

Zasazení děje do poměrně konkrétní pražské lokality, do „hostince U Tří lilií, poblíž Strahovské brány“ (Neruda 1981: 435), jež skutečně v době Nerudově existovala (Otruba 1994: 67), je v napětí s obecným pojmenováním jednajících postav: o vypravěči čtenář ví pouze to, že je to muž; dívka je vypravěčem charakterizována jako krásná, osmnáctiletá dívka, štíhlého vzrůstu, plných, teplých forem, s kratšími černými vlasy a nádherně jasnými modrými očima (Neruda 1981: 435). Podle jejího oka vypravěč dívku v textu několikrát pojmenovává pouze jako „krásnookou“, aniž by jí či sobě dal nějaké jméno. Dívka se tak pro čtenáře stává krásnou, tajemnou neznámou, jejíž chování je nespoutané konvencemi – dívka tančí s kadety v hospodě, je zde sama bez partnera, bez rodičů a plně se oddává tanečnímu veselí. Vypravěč je dívkou fascinován, pozoruje ji zvenčí oknem a dívka mu pohledy oplácí, kdykoli kolem otevřeného okna tančí. Mezi těmito dvěma postavami se navozuje erotické jiskření, které vyplývá jak z chování dívky vůči vypravěči, tak ze způsobu, jímž se vypravěč o dívce vyjadřuje; cítí se jí „váben“: „Vábilo mne tam krásné, as osmnáctileté děvče. [...] Zvláště ale mne vábilo to oko její.“ (Neruda 1981: 435) a charakterizuje ji citátem „Spíše se nasytí oheň dřev a moře vod, než krásnooká nasytí se mužů.“ (Neruda 1981: 436), jenž volně odkazuje k biblické Knize přísloví „Není-li už dřevo, uhasne oheň, není-li klevetník, utichne svár.“ (Přísloví 26, 20). Dominantní vlastností dívky se tím stává lascivnost, „záhadné, takové neúkojné“ oko (Neruda 1981: 436) přednáší v představě čtenáře vlastnost z části těla na tělo celé a evokuje celkovou „neúkojnost“ dívky.

Vezmeme-li v potaz, že při konkretizaci a recepci díla proti sobě stojí dvě axiologické mocnosti, tj. struktura textu prosycená hodnocením proti čtenářovu individuálnímu hodnotovému plánu, tj. proti struktuře jeho vlastních hodnotových norem a představ (Otruba 1994: 56), narážíme již v této části Nerudovy povídky na textové indicie, jež vedou čtenáře k vyhodnocení „krásnooké“ jako bytosti s pochybnou morálkou. Záporné hodnocení dívky čtenářem se zjednotí až v okamžiku, kdy se dozvídáme, že dívka se do víru zábavy vrací od lůžka právě zemřelé matky, navíc uprostřed noci a navzdory nepříznivému počasí. Cyničnost a amorálnost jejího charakteru vychází zřetelně najevo při vyvrcholení příběhu scénou milostného sblížení s vypravěčem. Dominantním rysem její povahy je s největší pravděpodobností živočišnost, na niž byl čtenář předchozími textovými indiciemi připravován a jež se v závěru potvrdí. Dívka se vypravěči oddá bez ohledu na to, že jej vůbec nezná, kolem nich zuří bouře a že se nacházejí v noci na hřbitově, jsouce obklopeni čerstvě vykopanými ostatky. Řeči vypravěče dominuje fascinace dívkou, nicméně u vypravěče-

postavy pozorujeme v návaznosti na vývoj děje proměnu hodnotícího postoje. Na řeč dívky o smrti matky reaguje vypravěč slovy „zachvěl jsem se“ (Neruda 1981: 436) a políbení dívky doprovází komentářem „bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ Tyto věty vypovídají o uvědomění si vypravěče, jak citově a morálně vybavená dívka jej zaujala. Z binární opozice pozitivního a negativního axiologického postoje se miska vah přemísťuje ve vypravěčově vnímání k pólu zápornému. Hlavním syžetovým postupem je kontrastivnost, jež je dominantním pořadajícím prvkem textové struktury. Z receptivního hlediska vyvolává kontrastivnost v čtenáři ambivalentní hodnotící postoje jak ve vztahu k dívce, tak k jednajícímu vypravěči. Dívka je svým vzezřením krásná, bezvadná, má „hedvábně měkký“ hlas, měkkou ruku i tělo, ovšem uvnitř je bezcitná, požívačná, „zlotřilá“. V souvislosti s názvem povídky U Tří lilií, jakkoli se jedná o název hostince z doby Jana Nerudy, se otevírá napětí mezi symbolem lilie, konotujícím čistotu, panenství, vznešenou krásu, a postavou dívky, jež svým zjevem tento symbol na první pohled naplňuje, avšak její vnitřní ustrojení je v zjevném rozporu se zmíněnými konotacemi a je jejich ironickým popřením. Vypravěč stojí velkou část příběhu mimo vlastní děj, je jeho pozorovatelem a komentátorem, nikoli aktérem, a čtenářem je vnímán spíše neutrálně; ačkoliv vypravěče zasáhne dívčin cynismus, jenž je v rozporu s jejím andělským zjevem, neodvrátí se od dívky, ba využije příležitosti a s dívkou se milostně sblíží. Tímto krokem se vypravěč čtenáři ukazuje ve své ambivalenci – jako aktér příběhu jej provokuje, jako jeho vypravěč jej klame, neboť nenabízí jasné a přehledné hodnotové meze a nedává čtenáři možnost se v nich snadno zorientovat a s nimi se identifikovat.

Prostor patrně nejlépe vystihneme, soustředíme-li se na dění v exteriéru a interiéru a na poměr obou těchto složek. Exteriér je utvářen časoprostorem letní noci; venku zuří bouře provázená silným deštěm. Líčené jevy apelují jak na akustickou („Bouřný vítr je zvečera mrskal před sebou, pak se rozhučela mohutná bouř, zapraskal liják...“; Neruda: 435), tak i vizuální („Někdy, když šlehnul jasnější blesk, viděl jsem u zahradní zdi a na konci arkád bílé hromady lidských kostí.“; Neruda: 435) a čichovou („Sirnatý, mrtvý vzduch posledních dnů byl se konečně sbalil v černé mraky.“; Neruda 1981: 435) stránku smyslového vnímání. Paralelou vůči divokému přírodnímu živlu venku je taneční rej dominující interiéru; téměř neustálé „zvonění“ piána koresponduje se zvukovými efekty venkovní bouře, takže vzniká dojem, že jak divoké je počasí venku, tak divoká je i zábava uvnitř. Součástí exteriéru je bývalý hřbitov s právě vykopanými kostrami, které mají být převezeny jinam, ovšem v danou chvíli „Půda byla ještě rozryta, hroby otevřeny.“ (Neruda: 435) Prostor se zdá být v exteriéru zabydlen výrazně romantickými rekvizitami typickými pro žánr hrůzostrašné povídky či

román děsu, který se začátkem devatenáctého století těšil v českých zemích velké popularity. Po takové expozici očekává čtenář, obeznámený s konvencionalizovanými syžetovými postupy hrůzostrašné povídky, že se v příběhu stane nějaká strašná událost. Nedočká se však vraždy, která by byla žánrově adekvátní, nýbrž milostného aktu. I ten má však ďábelský podtext: na konci příběhu, kdy k milostné scéně dojde, je dívka pro čtenáře již morálně odsouzeníhodným stvořením, které klame svou vnější krásou a jedná jako anděl s ďáblem v těle. Vzdálenost mezi interiérem a exteriérem se v průběhu děje zmenšuje, až se obě složky prostoru propojí prostřednictvím postavy vypravěče (umístěn v exteriéru) a dívky (pohybuje se především v interiéru) v závěrečném milostném aktu, během nějž kulminuje venkovní bouře: „Bouř dostoupila teď svého vrcholu. Vítr hnal se jako příval vodní, nebe i země ječely, nad hlavami se nám válely hromy, kolem nás jak by mrtví řvali z hrobů.“ (Neruda: 437) Lexikum, jehož Neruda užil pro vyobrazení bouře, odkazuje na obraz pustošícího přírodního živlu, jak jej nalezneme v bibli v zobrazení potopy v Genesis (srov. Gn 19,24; 7,12) a v obrazu posledního soudu (Ez 13,11 38,22) (Otruba 1994: 64), jak ji vytvořili raně křesťanští a středověcí autoři a jak přešla následně do výtvarného umění. Biblický intertext se zde doplňuje s klišé z romantiky přírodní hrůzy a podtrhuje démoničnost milostného aktu i jeho účastníků.

Vybaví-li se nám v návaznosti na podobu předchozích literární topoi v souvislosti s obrazem Nerudovy dívky obraz Máchovy Marinky, jež svým zjevem i naturelem symbolu lilie, o němž byla výše řeč ve vztahu k titulu povídky a názvu hospody, zcela odpovídá, jsme u Nerudy svědky radikálního přehodnocování konvencionalizovaných romantických literárních modelů, na jejichž pozadí čtenář dobovou literární produkci vnímal a hodnotil. Obdobné funkční překódování jsme zaznamenali při analýze romaneskního inventáře hrůzostrašných motivů a topoi. Zatímco v romantické literatuře jsme byli svědky absolutizace citů a postojů jedince, který se od svého okolí distancuje a odlučuje, když zjistí, že je cizí jeho duši, registrujeme v Nerudově povídce výraznou relativizaci hodnot, jež je pravděpodobně spjata s realistickým poznáváním člověka mezi lidmi; tím, že člověk obcuje s lidmi různých charakterů a poznává je, tak si uvědomuje svoji povahu i místo na zemi. (Janáčková 1985: 59)

Prameny:

NERUDA

1981

Neruda, Jan: U tří lilií. In: Týž, Obrazy ze života. Praha, Československý spisovatel 1981, s. 435-437.

Literatura:

JANÁČKOVÁ

- 1985 Janáčková, Jaroslava: Povídky malostranské. In: Táž, Stoletou alejí. Praha, Československý spisovatel 1985, s. 52-71.

JANKOVIČ, MILAN

- 1992 Jankovič, Milan: Dílo jako dění smyslu. Praha: Pražská imaginace ve spolupráci s Ústavem pro českou a slovenskou literaturu ČSAV 1992.

LEXIKON...

- 2006 Lexikon teorie literatury a kultury (ed. německého vydání Ansgar Nünning, edd. českého vydání Jiří Holý a Jiří Trávníček), přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová, Brno: Host 2006; zde zejm. heslo „vyprávěcí situace“, s. 851-852.

MRAVCOVÁ, MARIE

- 1986 Mravcová, Marie: Jan Neruda. Povídky malostranské. In: Rozumět literatuře (ed. Milan Zeman a kol.). Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1986, s. 137-146.

OTRUBA, MOJMÍR

- 1994 Otruba, Mojmír: Diskurz o roli mimoestetických hodnot při recepci díla (Nerudova povídka U tří lilií). In: Týž, Znaky a hodnoty. Praha: Český spisovatel 1994, s. 44-93.